

**Die Ausstellungen der Präraffaeliten**  
**Präsentationsformen viktorianischer Malerei und ihre Wirkung**

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der  
Philosophischen Fakultät  
der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität  
zu Bonn

vorgelegt von  
Tina Rudersdorf M. A.  
aus  
Bonn

Bonn 2009

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der  
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Diese Dissertation ist auf dem Hochschulschriftenserver der ULB Bonn unter  
[http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss\\_online](http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online) elektronisch publiziert.

**Zusammensetzung der Prüfungskommission:**

Prof. Dr. Roland Kanz (Vorsitzender)

Prof. Dr. Barbara Schellewald (Betreuerin)

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet (Gutachterin)

Prof. Dr. Rolf Lessenich (weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Oktober 2008

## **Vorwort**

Die vorliegende Publikation wurde 2008 von der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn als Dissertation angenommen. Besonderer Dank gilt an dieser Stelle der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, dem Deutschen Akademischen Austausch Dienst und meinen Eltern, ohne deren Förderung diese Arbeit nicht geschrieben worden wäre.

Darüber hinaus danke ich vor allem meiner Doktormutter, Barbara Schellewald (Basel), die die Entstehung der Arbeit in jeder Phase kritisch begleitet und motivierend unterstützt hat. Den weiteren Mitgliedern der Prüfungskommission, Roland Kanz, Anne-Marie Bonnet und Rolf Lessenich, sei ebenfalls herzlich gedankt.

Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Bodleian Library, Oxford, der British Library und der National Art Library, London, der John Rylands Library, Manchester, der Pierpont Morgan Library, New York, und der University of British Columbia Library, Vancouver, gilt mein Dank für den eröffneten Zugang zu den Briefen und Dokumenten der Präraffaeliten in ihren Sammlungen. Judith Bronkhurst und John House, Courtauld Institute of Art, London, sowie Jason Rosenfeld, Marymount Manhattan College, New York, haben wichtige Hinweise und Anregungen gegeben. Hagen Schulze und Dominik Geppert danke ich für die Möglichkeit, meine Arbeit im Rahmen eines *Research Seminar* des Deutschen Historischen Instituts in London vorstellen und diskutieren zu können.

Für fachlichen Rat und freundschaftliche Unterstützung danke ich Isabel-Maria Arends, Stefanie Baumann, Katharina Chrubasik, Christiane Heiser, Lisa Heuermann, Christoph Hölz, Bettina Jungen, Alan Kirwan, Eva Leistenschneider, Karin Lorenz, Till Mattes, Joanna Meacock, Jens Niebaum, Grischka Petri, Ulrich Rehm, Dagmar Resch, Monika Röttgen, Jens Schneider, Alexandra und Andreas Schumacher, Helen Shiner, Christine Tauber und Olav Zachau.

Die kritische Lektüre des Manuskripts haben Dorothee Gerkens, Dorothea Göhring, Eckhart Maronde und Jochem Rudersdorf übernommen. Dafür sei ihnen herzlich gedankt. Dietmar Böhmer hat schließlich dazu beigetragen, dass die Arbeit zu einem guten Abschluss gebracht werden konnte.

<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>3</b>
<b>1. Ausgangssituation: Die Londoner Kunstszene um 1850 .....</b>	<b>7</b>
<b>I. DIE GRUPPENAUSSTELLUNGEN DER PRÄRAFFAELITEN IN DEN 1850ER JAHREN.....</b>	<b>12</b>
<b>1. Voraussetzungen.....</b>	<b>16</b>
<b>2. Erste Ausstellungsmassnahmen und die antipräraffaelitische Haltung der Royal Academy 1855....</b>	<b>16</b>
2.1 Die Präraffaeliten auf der Exposition Universelle Paris 1855 .....	23
2.2 Die Gedenkausstellung für den präraffaelitischen Landschaftsmaler Thomas Seddon.....	24
2.3 Die erste unabhängige Präraffaeliten-Ausstellung 1857 am Fitzroy Square in London.....	25
2.4 Die Präraffaeliten auf der Manchester Art Treasures Exhibition 1857.....	33
2.5 Fazit.....	34
<b>3. Die Förderung der Präraffaeliten durch die Liverpool Academy.....</b>	<b>35</b>
3.1 Die Bedeutung der Liverpool Academy als Absatzmarkt für präraffaelitische Kunst .....	44
<b>4. Präraffaelitische Kunst in Nordamerika 1857/58 .....</b>	<b>47</b>
4.1 Die New Yorker Kunstszene Mitte des 19. Jahrhunderts .....	47
4.2 Die Zeitschrift <i>The Crayon</i> und die Rezeption der Präraffaeliten in Nordamerika.....	49
4.3 Die <i>American Exhibition of British Art</i> in New York, Philadelphia und Boston.....	51
4.4 Fazit.....	63
<b>5. Der Hogarth Club (1858-1861) als präraffaelitische Alternative zur Royal Academy .....</b>	<b>64</b>
5.1 Einleitung .....	64
5.2 Die Mitglieder des Hogarth Club .....	66
5.3 Die Ausstellungen im Hogarth Club.....	69
5.4 Der Hogarth Club scheitert.....	77
5.5 Fazit.....	79
5.6 Der Club und die antiakademische Tradition Hogarths.....	80
<b>6. Überleitung.....</b>	<b>85</b>
<b>II. DANTE GABRIEL ROSSETTI – MALEREI ALS RELIGION.....</b>	<b>86</b>
<b>1. Voraussetzungen.....</b>	<b>89</b>
<b>2. <i>The Girlhood of Mary Virgin</i> (1849) und <i>The Annunciation</i> (1850).....</b>	<b>91</b>
2.1 Begonnene, aber nicht ausgeführte <i>subject pictures</i> .....	93
2.1.1 <i>Hist! Said Kate the Queen</i> .....	93
2.1.2 <i>Found</i> (1854-1881) .....	94
2.2 Der Maler und das Porträt der Geliebten.....	98
2.2.1 <i>St Catherine</i> (1857) .....	98
2.2.2 <i>Hand and Soul</i> und <i>St Agnes of Intercession</i> (1850).....	99
2.3 Fazit.....	103
<b>3. „The Sacred Pictures of a New Religion – Rossettis moderne Ikonen“ .....</b>	<b>104</b>
3.1 Das Bildkonzept ‘Ikone’.....	104
3.2 Anna Jamesons (1794-1860) Texte als Vermittler sakraler Bildkonzepte.....	106
3.3 Rossettis Adaptation des Ikonenkonzepts.....	109
3.4 Kunsthistorische Vorbilder .....	111
3.5 Das Marienbild als Lukasikone .....	113
<b>4. <i>Two Mothers</i> – Vom <i>subject picture</i> zum Andachtsbild .....</b>	<b>115</b>

5. Die Erotik der Oberfläche .....	117
6. Die käufliche Frau als Symbol für die ‘Ware’ Kunst .....	122
<b>III. JOHN EVERETT MILLAIS – UNTERHALTUNG AUF AKADEMISCHEM NIVEAU .....</b>	<b>124</b>
1. Voraussetzungen.....	126
2. Von der Historie zum historische Genre .....	130
3. Millais als Vertreter der historischen Genremalerei des 19. Jahrhunderts .....	132
3.1 <i>A Huguenot</i> (1852).....	133
3.2 <i>The Proscribed Royalist, 1651</i> (1853).....	137
3.3 <i>The Order of Release, 1746</i> (1853) .....	139
5. Erprobung neuer Themen und Darstellungsformen .....	141
6. Rückkehr zur historischen Genremalerei.....	145
6.1 <i>The Black Brunswicker</i> (1860) .....	145
7. Millais als Illustrator .....	149
8. Die Macht der Erzählkunst .....	150
9. Porträts und Landschaften .....	153
10. Millais’ Stil .....	154
11. Fazit .....	156
<b>IV. WILLIAM HOLMAN HUNT – KUNST UND KOMMERZ.....</b>	<b>157</b>
1. Voraussetzungen.....	161
2. <i>The Finding of the Saviour in the Temple</i> (1860).....	163
2.1 Genese und Bedeutung .....	163
2.2 Innerbildliche Präsentation .....	168
2.3 Die Ausstellung in Gambarts German Gallery.....	173
2.4 Die Tradition der kommerziellen Einzelausstellung in England.....	176
2.5 Fazit.....	179
3. Ein britischer <i>Salon des refusés</i> ? .....	180
4. <i>The Afterglow in Egypt</i> und <i>London Bridge</i> (1864).....	182
4.1 Genese und Bedeutung .....	182
4.2 Die Ausstellung in der New Gallery, Hanover Street, 1864-1865 .....	186
4.3 Fazit.....	190
5. <i>Cabinet pictures</i> für den Kunsthandel.....	190
6. <i>Isabella and the Pot of Basil</i> (1868).....	193
<b>ZUSAMMENFASSUNG .....</b>	<b>195</b>
<b>QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS .....</b>	<b>200</b>

## Einleitung

Die Malerei der Präraffaeliten ist voller Widersprüche – einerseits rückwärtsgewandt in der romantischen Verherrlichung des Mittelalters und des christlichen Glaubens, andererseits modern in der wissenschaftlich präzisen Landschaftsmalerei und den realistischen Darstellungen des zeitgenössischen Lebens. Waren diese Widersprüche bereits im Gemeinschaftsstil der kurzen präraffaelitischen Bruderschaftsphase angelegt, so kamen mit der individuellen Weiterentwicklung des Stils durch ihre Mitglieder William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896) und Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) noch weitere und größere hinzu.

Diese Arbeit stellt den Versuch dar, sich diesen formalen und inhaltlichen Veränderungen erstmals über die Ausstellungstätigkeit der Präraffaeliten zu nähern. Dabei soll die These verfolgt werden, dass es nicht nur persönliche Dispositionen waren, die hier zur Ausprägung eines individuellen Stils führten, sondern auch die Anpassung an unterschiedliche Ausstellungsforen und Präsentationskontexte ihrer Werke sowie die Abgrenzung von den präraffaelitischen Brüdern.

Wie Oskar Bätschmann festgestellt hat, gehört „die Ausrichtung der Künstler auf die Ausstellung“ im späten 18. Jahrhundert zu den folgenreichsten Veränderungen des Kunstbetriebs seit der Renaissance.<sup>1</sup> Seine These lautet, dass der Ausstellungserfolg seit dem späten 18. Jahrhundert nicht nur zum wichtigsten Motiv für die Aktivität von Käufern, Auftraggebern und Mäzenen, sondern auch zu dem der Künstlerinnen und Künstler wurde. Im 19. Jahrhundert verlor die Akademie ihr ‘Ausstellungsmonopol’ zunehmend an alternative Ausstellungsforen und private Galerien. Entscheidungen über das, was man wann, wo und wie ausstellte, waren damit auch immer ökonomischen Überlegungen unterworfen. Edouard Manet beschreibt im Katalogvorwort zu seiner eigenen Einzelausstellung im Jahre 1867 das Ausstellen als Lebensfrage, als „das *sine qua non* für den Künstler“.<sup>2</sup> Nicht nur, weil die Ausstellung der Ort ist, an dem der Künstler mit dem potentiellen Käufer seiner Bilder in Kontakt tritt, sondern auch, weil die Malerei notwendigerweise auf einen Betrachter hin angelegt ist. Für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bedeutet das, dass das für die Ausstellung konzipierte Werk regelrecht an den Betrachter appelliert.<sup>3</sup> Es wendet sich bewusst nach außen, anstatt so zu tun, als sei der Betrachter nicht da. Mit welchen Mitteln und unter welchen

---

<sup>1</sup> S. Bätschmann, 1997, S. 9.

<sup>2</sup> Zit. n. Bätschmann, 1997, S. 138. Zu Manets Einzelausstellung s. besonders Borchardt, 2007, S. 171ff.

<sup>3</sup> S. Kemp, 1983 und Kemp, 1992.

Bedingungen sich ein Gemälde an seinen Betrachter wendet, sind die zentralen Fragestellungen der Rezeptionsästhetik. Kemp unterscheidet zwischen den inneren Rezeptionsvorgaben eines Gemäldes, bei denen es sich um formale Gestaltungsmittel wie Komposition, Erzähltechnik und Faktur handelt, und den äußeren Zugangsbedingungen zu einem Werk, womit der zu rekonstruierende Ausstellungskontext gemeint ist.<sup>4</sup> In dieser Arbeit soll gezeigt werden, dass die unterschiedlichen Ausstellungsformen, die William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti als ihr hauptsächliches Mittel zur Kommunikation mit ihrem Publikum wählten, Bezüge zum System der innerbildlichen Präsentation ihrer Werke aufwiesen. Es soll nachgewiesen werden, dass alle drei den Effekt, den ihre Bilder auf den Betrachter haben sollten, in Auseinandersetzung mit den Ausstellungsbedingungen genau kalkulierten.

Dies bedurfte einer sorgfältigen Auswertung der Quellen. Besonders die in großer Zahl überlieferten Briefe der Präraffaeliten wurden auf Aussagen über die Ausstellung und Vermarktung ihrer Kunst hin analysiert. Für Rossetti konnte auf die durch William Fredeman begonnene, auf neun Bände angelegte Edition seiner Korrespondenz zurückgegriffen werden.<sup>5</sup> Darüber hinaus wurde der Nachlass des Kunstkritikers William Michael Rossetti, Dante Gabriels Bruder, konsultiert, der sich in der Angeli-Dennis Collection der University of British Columbia in Vancouver befindet. Grundlegend für eine Beschäftigung mit Holman Hunt sind die Sammlungen seiner unveröffentlichten Briefe in der Bodleian Library in Oxford, der John Rylands Library in Manchester und der National Art Library in London. Überdies liegen seine Korrespondenzen mit John Ruskin, John Lucas Tupper und Thomas Seddon ediert vor.<sup>6</sup> Der Nachlass von John Everett Millais und seiner Familie wurde in der Pierpont Morgan Library in New York eingesehen.

Ebenfalls von großer Bedeutung sind die in gedruckter Form vorliegenden Quellen wie zeitgenössische Auto- und Biographien, Tagebücher und Erinnerungen. Zeitgenössische Kataloge und Ausstellungsrezensionen wurden im Hinblick auf die Rezeption der Kunstwerke durch ihre damaligen Betrachter ausgewertet.

Eine rezeptionsästhetische Analyse der ausgestellten Gemälde ist ein weiterer wichtiger Bestandteil der vorliegenden Untersuchung.

---

<sup>4</sup> S. Kemp, 1983, S. 34.

<sup>5</sup> S. The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, 2002.

Der Künstler wird in der vorliegenden Arbeit als gesellschaftlich geprägter Akteur begriffen, dessen Handeln nach Bourdieu von dem dialektischen Verhältnis von 'Habitus' und 'Feld' bestimmt wird.<sup>7</sup> Bildung, Familie und die Stellung im Kunstbetrieb bilden dabei unter anderem die Existenzbedingungen und ihre verinnerlichte Form den 'Habitus' des Künstlers, der mit den externen, objektiven Strukturen des kulturellen Feldes in Beziehung tritt. In diesem Feld gelten gewisse Spielregeln und Hierarchien, die der Künstler bei seinen Entscheidungen in Betracht ziehen muss. Er wird also weder als autonomes Subjekt noch als gänzlich sozial determiniert begriffen, sondern als ein Individuum, das immer wieder einen Ausgleich zwischen persönlicher Disposition und den Bedingungen des Kunstbetriebs finden muss.

Somit ergibt sich für diese Arbeit ein doppelter Ansatz aus rezeptionsästhetischer Methode und kunstsoziologischer Herangehensweise, mit deren Hilfe ein neuer Aspekt der Malerei von William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti beleuchtet werden soll.

Die Ausstellungsstrategien der Präraffaeliten als Gruppe sind Thema des ersten Kapitels. Erstmals werden hier die präraffaelitische Gruppenausstellung am Fitzroy Square 1857 in London, die Wanderausstellung präraffaelitischer Kunst 1857/58 in New York, Philadelphia und Boston und die Etablierung des Hogarth Club als präraffaelitisches Ausstellungsforum 1858-1861 in London zusammenhängend betrachtet. Eine solche Untersuchung erlaubt nicht nur Rückschlüsse auf das Selbstverständnis und die Netzwerke der Präraffaeliten nach der Auflösung der Bruderschaft 1853, sondern auch darüber, wie sich Hunt, Millais und Rossetti in diesem Umfeld positionierten. Anschließend gilt es, die Entwicklung ihrer Einzelkarrieren und ihrer Kunst in den 1850er und 60er Jahren zu verfolgen. Eine Diskussion der Forschungslage erfolgt vor jedem Einzelkapitel.

Im zweiten Kapitel wird die Genese von Dante Gabriel Rossettis Frauenbildnis *Bocca Baciata* (1860) betrachtet, dessen ikonenhafte Bildformel er zum Grundmuster für seine Hauptwerke der 1860er Jahre machte. Die Analyse seiner unvollendeten Frühwerke *Hist! Said Kate the Queen* und *Found* wird veranschaulichen, auf welche Weise das

---

<sup>6</sup> S. Landow, 1976-77, S. 95-126 u. S. 367-396; Landow, 1983, S. 139-172; A Pre-Raphaelite Friendship, 1986.

<sup>7</sup> S. dazu Bourdieu, 1993.

Scheitern an bestimmten Bildaufgaben Rossettis kreativen Selbstfindungsprozess prägte und seine Entscheidung für eine ganz persönliche, nicht öffentliche Form der Ausstellung seiner Bilder im Verlauf der 1860er Jahre beeinflusste. Darüber hinaus wird zu zeigen sein, wie seine profunde Kenntnis der Geschichte der religiösen Malerei ihn zu einer formalen Gestaltung seiner Symbolporträts finden ließen, die sich für die intime und exklusive Präsentation in seinem Atelier besonders eignete.

Millais feierte mit seinen historischen Liebespaardarstellungen *A Huguenot* (1852) und *The Proscribed Royalist* (1853) frühe Publikumserfolge in der Sommerausstellung der Royal Academy, zu deren *Associate* er 1853 gewählt wurde. Im dritten Kapitel soll der These nachgegangen werden, dass Millais die Royal Academy in den folgenden Jahren als sein wichtigstes Ausstellungforum begriff und seine Malerei dementsprechend den akademischen Doktrinen und Traditionen anpasste. Darüber hinaus wird zu zeigen sein, wie er es gleichzeitig schaffte, das mehrheitlich ästhetisch wenig vorgebildete Publikum, das in der Ausstellung der Royal Academy im Schnitt 1500 Werke besichtigte, durch populäre Geschichten, einen realistischen Stil und eine betrachterorientierte Erzählstruktur zu fesseln und zu unterhalten.

Im Mittelpunkt des vierten Kapitels steht die Analyse des christlichen Historienbildes *The Finding of the Saviour in the Temple*, das William Holman Hunt 1860 in einer Einzelausstellung in der Galerie des Kunsthändlers Ernest Gambart zeigte. Es soll untersucht werden, warum Holman Hunt sich für diese Form der Einzelausstellung entschied und inwieweit sich Komposition und Faktur seines Bildes dafür besonders eigneten. Überdies wird gezeigt werden, welche Methoden der Präsentation und Vermarktung Holman Hunt von Gambart übernahm, um 1864 eine eigene Galerie für die Ausstellung seiner Werke zu gründen. Weiterhin gilt es aufzuzeigen, dass sich Hunt mit seinen Einzelausstellungen in England in eine antiakademische Tradition einreichte, die im 18. Jahrhundert begründet wurde.

## 1. Ausgangssituation: Die Londoner Kunstszene um 1850

Die Royal Academy nahm im Hinblick auf Ausbildung und Akkreditierung von Künstlern sowie Ausstellung und Verkauf ihrer Werke Mitte des 19. Jahrhunderts in England eine monopolähnliche Stellung ein. Obwohl dieser Anspruch immer wieder in Frage gestellt wurde, waren auch die Präraffaeliten William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti gezwungen, sich gegenüber dieser Institution zu positionieren. Die Royal Academy teilte sich zwischen 1837 und 1868 mit der National Gallery das von Sir William Wilkins entworfene Gebäude am Trafalgar Square.<sup>8</sup> In den fünf Galerieräumen im ersten Stock des Ostflügels fand jedes Jahr die Sommerausstellung der Royal Academy statt, im Winter wurden dort die Studenten unterrichtet. Im Erdgeschoss befanden sich die Skulpturen- und Abguss-Sammlungen sowie die Bibliothek der Royal Academy Schools, deren Studenten auch die Sammlung der National Gallery nutzen durften. Die Royal Academy war unabhängig von Krone und Staat und wurde ausschließlich von Künstlern geleitet. Sie bestand aus vierzig gewählten *Royal Academicians* und zwanzig *Associate Members*. Die Präsidenten waren von 1830 bis 1850 der Porträtmaler Sir Martin Archer Shee (1769-1850), von 1850 bis 1865 Sir Charles Eastlake (1793-1865), von 1866 bis 1878 der Porträtmaler Sir Francis Grant (1803-1878) und von 1878 bis 1896 Sir Frederic Leighton (1830-1896). Nach Leightons Tod wurde John Everett Millais zum Präsidenten gewählt, starb jedoch schon im gleichen Jahr. Die Sommerausstellung der Royal Academy, mit deren Eröffnung am ersten Montag im Mai die Londoner *Season* begann, finanzierte sich durch den Erlös aus Eintrittsgeldern und Katalogverkäufen. Eine von Mitgliedern der Akademie gebildete Jury entschied, welche der eingesandten Werke gezeigt werden sollten. Zwischen 1837 und 1868 wurden im Durchschnitt 1400 bis 1500 Werke in der Sommerausstellung präsentiert.

Die Ausstellung war nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein gesellschaftliches Ereignis. Die Presse berichtete über die wichtigsten Bilder, über die Eröffnung und den Private View Day für geladene Gäste, so dass auch diejenigen daran teilhaben konnten, die sich den Eintritt von einem Schilling nicht leisten konnten.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Zur Royal Academy im 19. Jahrhundert s. Stevens, 1999, S. 26-39. Zur Geschichte der Royal Academy s. Fenton, 2006.

<sup>9</sup> Gemessen am Einzelhandelspreisindex entspricht der relative Wert von einem Schilling im Jahr 1850 dem Wert von 3,95 Pfund im Jahr 2006. S. Lawrence H. Officer, "Five Ways to Compute the Relative Value of a UK Pound Amount, 1830-2006" MeasuringWorth.Com, 2007 (Abruf: 19.9.07). Vor 1971 entsprach 1 Pfund 20 Schillingen oder 240 Pennys. Eine Guinee entsprach 1,05 Pfund. Gemessen am Einzelhandelspreisindex entspricht der relative Wert von 100 Pfund im Jahr 1850 dem Wert von 7.898,26

Die Royal Academy Schools bildeten Maler, Bildhauer und Architekten professionell aus.<sup>10</sup> Um 1853 dauerte das Studium durchschnittlich sieben Jahre. Begonnen wurde es in der so genannten Antique School, in der man eine Serie von ausgearbeiteten Zeichnungen nach einer antiken Statue oder einer Renaissanceplastik aus der Abguss-Sammlung der Akademie anfertigen musste. Erst danach wurde man in der Life School zugelassen, in der nach dem lebenden Modell gezeichnet wurde. Schließlich durften die Studenten in der Painting School erstmals mit Ölfarbe arbeiten. Darüber hinaus besuchte man Vorlesungen über Perspektive, Anatomie und ab 1871 auch über Chemie. Die Unterrichtsmethoden hatten sich seit der Gründung der Royal Academy 1768 kaum verändert, die *Discourses* von Sir Joshua Reynolds (1723-1792), dem Gründungspräsidenten, galten nach wie vor als grundlegend. Sein Ziel war, mit der Gründung der Akademie eine *British School of History Painting* zu etablieren, die sich mit den kontinentalen Vorbildern messen lassen konnte. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde jedoch immer deutlicher, dass die großformatige Historienmalerei von englischen Sammlern nicht mehr nachgefragt und von staatlicher oder königlicher Seite nicht mehr in Auftrag gegeben wurde. Die meisten Werke in der Academy zeigten daher Porträts, Landschaften oder (historische) Genremalerei für das private Interieur. Bis um 1880 vermied die Akademie Preisangaben in ihren Katalogen. Sie versuchte zu verschleiern, dass die Sommerausstellung in erster Linie ein Markt für Kunst war, zu dem die Akademiemitglieder privilegierten Zugang hatten.<sup>11</sup> Zeitgenössische Kritiker sahen in der Academy eher „a show shop for exhibiting wares“ als eine nationale Institution zur Geschmacksbildung der Öffentlichkeit.<sup>12</sup> Die enge Beziehung zwischen Künstler und Auftraggeber wurde zunehmend von einer Konstellation abgelöst, in der der Künstler als Produzent einer Ware auftrat und der Sammler als ihr Konsument.<sup>13</sup> Ein Kritiker in *The Builder* schrieb 1848:

„We consider that the circumstances which regulate the production of the Fine Arts are precisely similar to those of any branch of manufactures – that unless the supply tendered fulfil the

---

Pfund. S. Lawrence H. Officer, “Five Ways to Compute the Relative Value of a UK Pound Amount, 1830-2006“ MeasuringWorth.Com, 2007 (Abruf: 19.9.07).

<sup>10</sup> Zu den Royal Academy Schools im 19. Jahrhundert s. Valentine, 1999, S. 40-47.

<sup>11</sup> S. Gillett, 1990, S. 57.

<sup>12</sup> Zit. n. Trodd, 1997, S. 3. Ganz ähnlich klingt Jean-Auguste-Dominique Ingres' (1780-1867)

Einschätzung des Pariser Salons: „Der Salon ist eigentlich nichts anderes als ein Bilderladen, ein mit unzähligen Dingen voll gestopfter Bazar, in dem das Geschäft die Kunst verdrängt.“ S. Muhr, 2006, S. 24.

demand, it will be profitless to the producer. We feel assured, too, that like all manufactured productions, a constant, extensive, and discriminating demand will urge the producer to advance steadily towards excellence, and will find him, if not slightly in advance of public taste, generally keeping pace with it...”<sup>14</sup>

Die optimistische Ansicht, dass Wettbewerb notwendigerweise Exzellenz hervorbringe, wurde jedoch längst nicht von allen Kunstschaffenden geteilt, da dadurch die normative Funktion der Akademie unterlaufen würde.

Die Royal Academy wurde also einerseits als unabhängige professionelle Körperschaft gesehen, die ausbildende und repräsentative Aufgaben für die Künstlerschaft sowie eine bildende Funktion für die Öffentlichkeit zu erfüllen hatte, andererseits aber auch als der zentrale Markt für Kunst.<sup>15</sup> Da der Zugang zu diesem Markt jedoch von einer Jury überwacht wurde, die aus den Mitgliedern der Academy bestand, konnte man nicht von einem freien Markt sprechen. Diese Praxis wurde von nicht zugelassenen Malern immer wieder kritisiert. Sie wandten sich zunehmend anderen juryfreien Ausstellungsforen wie der so genannten Free Exhibition (später National Institution) zu, die ihre Ausstellungsplätze verkaufte. Diese fand erstmals 1847 in der Egyptian Hall an Piccadilly statt und wurde ab 1850 zu einer festen Institution in der Portland Gallery, Regent Street.<sup>16</sup> Ziel dieser von Künstlern gegründeten Ausstellungsgesellschaft waren: „Freedom for the Artist, certainty of Exhibition for his works, and the Improvement of Public Taste.“<sup>17</sup> Neben der Free Exhibition gab es noch weitere Institutionen, in denen ein Londoner Maler seine Werke präsentieren konnte: die 1805 gegründete British Institution, die sich in Boydells ehemaliger Shakespeare Gallery an Pall Mall befand und nicht von Künstlern, sondern von vermögenden, zumeist adeligen Kunstkennern geleitet wurde. Ihre Ausstellung zeitgenössischer Kunst fand zwischen Februar und Mai statt, also vor der Saisonöffnung der Royal Academy.<sup>18</sup> Darüber hinaus war auch die Society of British Artists in der Suffolk Street 1823 mit dem Ziel gegründet worden, eine Alternative zur Royal Academy zu schaffen. Die englische Aquarellmalerei wurde von zwei ausstellenden Institutionen vertreten: der Society of Painters in Water Colours,

---

<sup>13</sup> S. Trodd, 1997, S. 4. Ein Journalist des *Athenaeum* schrieb 1857 über das 19. Jahrhundert: „[it] has broken from the patron’s drawing room, and appeals to the crowd, who do not patronize, but purchase.“ Zit. n. Trodd, 2000, S. 59.

<sup>14</sup> Zit. n. Trodd, 1997, S. 20.

<sup>15</sup> S. Trodd, 1997, S. 6.

<sup>16</sup> S. Cruise, 2004, S. 6.

<sup>17</sup> S. Fletcher, 2007, S. 5.

<sup>18</sup> Zur British Institution s. Tromans, 2000, S. 44-55.

die 1804 gegründet worden war, und der New Society of Painters in Water Colours aus dem Jahr 1832. Beide Societies befanden sich an Pall Mall. Die New Society war in der Absicht gegründet worden, allen Aquarellmalern Ausstellungsplatz zu gewähren und nicht nur den 30 Mitgliedern und 26 Associates der alten Society. Diese liberale Ausstellungspolitik scheiterte jedoch bereits 1834 an Platzmangel.<sup>19</sup>

Ein weiteres wichtiges Forum, in dem Künstler ihre Werke dem Publikum präsentieren konnten, waren die kommerziellen Galerien der Kunsthändler. Die erste ihrer Art in London war die von dem belgischen Kunsthändler Ernest Gambart 1854 in Pall Mall Nr. 120/121 etablierte French Gallery.<sup>20</sup> Ihre Einrichtung leitete die Ablösung der Dominanz der Royal Academy auf dem Kunstmarkt durch ein spezialisiertes Galerisystem Ende des 19. Jahrhunderts ein.<sup>21</sup> Noch in den 1840er Jahren wurde der Handel mit Kunstwerken häufig als Nebenverdienst von Händlern mit Malutensilien, Rahmen, Graphiken oder Büchern oder sogar von Herrenausstattern betrieben.<sup>22</sup> Guido Guerzoni hat die Entwicklung des Kunsthandels in drei Phasen unterteilt: von 1790 bis 1830 dominierten die *marchands-amateurs*, von 1830 bis 1880 erlebte der Kunsthandel eine Spezialisierungs- und von 1880 bis 1915 eine Segmentierungsphase.<sup>23</sup> Der schnelle Erfolg von Gambarts French Gallery lässt sich unter anderem daran ablesen, dass der Kunstkritiker John Ruskin (1819-1900) ihre Ausstellungen von 1856 bis 1859 in seine einflussreichen *Academy Notes* aufnahm.<sup>24</sup> Viele Gemälde, die Gambart in seiner Galerie zeigte, legte er auch als Reproduktionsgraphik auf und erweiterte so sein Verdienstspektrum. Neben Einzelausstellungen von Künstlern und Werken veranstaltete er zwei regelmäßige Ausstellungen im Jahr: die French Exhibition im Frühjahr, mit Künstlern wie Ary Scheffer, Paul Delaroche, Edouard Frère und Rosa Bonheur, und die Winter Exhibition of British Art, die auch für die Präraffaeliten ein wichtiges Forum werden sollte. In den 1860er Jahren ahmten mehrere Galerien Gambarts Winter Exhibitions nach – beispielsweise McLean's Gallery und Tooth's Gallery –, so dass man in London das ganze Jahr über zeitgenössische Kunst betrachten und kaufen konnte und nicht nur während der *Season*.<sup>25</sup> Gambart prägte auch die Werbemaßnahmen für Galerien, indem er regelmäßige Anzeigen in der *Times*, dem *Athenaeum* und der

<sup>19</sup> Zu den Londoner Watercolour Societies im 19. Jahrhundert s. Smith, 2000, S. 114-127.

<sup>20</sup> Zu Gambart s. Maas, 1975 und Fletcher, 2007.

<sup>21</sup> S. Fletcher, 2007, S. 2.

<sup>22</sup> S. Fletcher, 2007, S. 4. Zum Beruf des Kunsthändlers allgemein s. Thurn, 1994.

<sup>23</sup> S. Guerzoni, 1996, S. 99.

<sup>24</sup> S. Fletcher, 2007, S. 10.

<sup>25</sup> S. Fletcher, 2007, S. 16.

*Illustrated London News* schaltete und darüber hinaus so genannte *sandwich men* mit Plakaten vor dem Bauch und auf dem Rücken durch die Londoner Straßen schickte.<sup>26</sup>

Die Beurteilung von Kunsthändlern durch Maler und Kunstkritiker unterlag in den 1850er und 60er Jahren fundamentalen Veränderungen. Während man in den 50er Jahren in ihnen noch rein profitorientierte Spekulanten sah, die durch ihre Vermittlungsgebühren den Künstlerlohn schmälerten und den Käufer um den wertvollen Kontakt zum Künstler selbst brachten, änderte sich das Bild in den 60er Jahren unter anderem durch Gambarts geschickte Selbstpräsentation. Wie noch zu zeigen sein wird, versuchten die Präraffaeliten zunächst durch die Veranstaltung eigener Ausstellungen und die Gründung eines Clubs, der hauptsächlich als Ausstellungsforum fungierte, den Einfluss privater Händler und besonders den Gambarts zurückzudrängen. Der größte Einwand gegen die Kunsthändler – den zum Beispiel das *Art Journal* vorbrachte – war, dass sie die Preise für Kunstwerke in einer Weise beeinflussten, die eher an die Spekulation mit Aktien erinnerte und die angemessene Bewertung des ästhetischen Wertes der Werke vernachlässigte.<sup>27</sup> Das negative Vorurteil gegen die Kunsthändler wurde weiter dadurch geschürt, dass viele von ihnen mit Fälschungen handelten, die sie wohlweislich nicht im eigenen Geschäft, sondern an ständig wechselnden Orten – im *coffee shop* oder dem Laden eines Pfandleihers – anboten, um Regressforderungen aus dem Wege zu gehen.<sup>28</sup> Gambarts prächtig ausgestattete Galerieräume an Pall Mall – wo sich unter anderem auch die British Institution und die beiden Water Colour Societies befanden – trugen damit zu der zu schaffenden Legitimierung des Kunsthändlerstandes bei. Auch der deutliche Hinweis auf ein *Visiting Committee* im ersten Katalog der *French Exhibition* sollte die privatwirtschaftliche Seite der Galerie in den Hintergrund treten lassen. Mit den *Royal Academicians* Clarkson Stanfield (1793-1867) und Daniel Maclise (1806-1870) wurden der Gründer des *Art Journal* Samuel Carter Hall (1800-1889), der Herausgeber der Zeitschrift *The Builder* George Godwin (1815-1888) und der Mitbegründer der Londoner Art Union Lewis Pocock (1808-1882) namentlich aufgeführt.<sup>29</sup> Gambart selbst bezeichnete sich als ‘Manager’ der Galerie und übertrug – zumindest zum Schein – die ästhetische Autorität auf diese anerkannten Kunstexperten. Bei der gemeinsam mit den Präraffaeliten organisierten Wanderausstellung durch

<sup>26</sup> Es scheint daher zuzutreffen, dass „...the institutional structures of modernist art – among them, the modern art gallery and its means of publicity and enlightened self-promotion, the enlistment of critics, and other such strategies [...] – were generally first developed in Britain.” S. Jensen, 1994, S. 8.

<sup>27</sup> S. Fletcher, 2007, S. 7.

<sup>28</sup> S. Fletcher, 2007, S. 9.

Nordamerika 1857/58 – auch ein Thema dieser Arbeit – verfährt Gambart ganz ähnlich. Mit Hilfe solcher Strategien gelang es ihm, entscheidend zur Professionalisierung des Kunsthandels in London beizutragen und alte Vorurteile auszuräumen.<sup>30</sup> Er kultivierte das Image eines uneigennütigen Förderers der Kunst, indem er sich karitativ für den Artists' General Benevolent Fund einsetzte und seine Galerie für Ausstellungen mit karitativem Zweck zur Verfügung stellte. Im November 1866 stellte die Londoner *Times* fest:

„There has been a complete change of fashion in picture-exhibiting and picture-buying [...] Any distinction that might once have asserted itself between exhibition and shop is at an end. As the fact has become more and more palpable that all our Societies' exhibitions [...] are but sale-rooms after all, the sale-rooms of our principal picture-dealers have been gradually assuming more and more the character of exhibitions.“<sup>31</sup>

Die hier beschriebene Auflösung der Trennung zwischen uneigennütigen Ausstellungsgesellschaften und profitorientierten Kunsthandlungen ist ein Prozess, den die Präraffaeliten maßgeblich mit gestalteten.

### **I. Die Gruppenausstellungen der Präraffaeliten in den 1850er Jahren**

Isolation und Konkurrenzkampf sind Kennzeichen eines Kunstsystems, das nicht länger in Zünften, Werkstätten oder exklusiven Bindungen an einen oder mehrere Auftraggeber organisiert ist, sondern dessen Regeln zunehmend von den Mechanismen des Marktes bestimmt werden. Die Bildung einer künstlerischen Bruderschaft war eine der möglichen Strategien, sich der Vereinzelung zu entziehen und gleichzeitig als Gruppe einen klaren Wettbewerbsvorteil zu haben.<sup>32</sup> Diese Art von Gruppenstrategie verfolgten die Präraffaeliten, als sie sich 1848 zur Pre-Raphaelite Brotherhood zusammenschlossen. Ihre Mitglieder waren die Maler William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-1896), Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), James Collinson (1825-1881) und Frederic George Stephens (1828-1907), der Publizist und Kunstkritiker William Michael Rossetti (1829-1919), Bruder Dante Gabriel Rossettis, und der Bildhauer Thomas Woolner (1825-1892). Die künstlerischen Ziele der Bruderschaft

---

<sup>29</sup> S. Fletcher, 2007, S. 13.

<sup>30</sup> S. Fletcher, 2007, S. 15.

<sup>31</sup> Zit. n. Fletcher, 2007, S. 25.

<sup>32</sup> S. Morowitz/Vaughan, 2000, S. 1; s. auch Prettejohn, 2000, S. 18.

fasste William Michael Rossetti, der als Sekretär der Bruderschaft ihr Bestehen von 1849 bis 1853 in einem Tagebuch dokumentierte,<sup>33</sup> 1895 folgendermaßen zusammen:

„1, To have genuine ideas to express; 2, To study Nature attentively, so as to know how to express them; 3, To sympathize with what is direct and serious and heartfelt in previous art, to the exclusion of what is conventional and self-parading and learned by rote; and 4, and most indispensable of all, to produce thoroughly good pictures and statues.“<sup>34</sup>

Die detaillierte, nahezu hyperrealistische Wiedergabe der Natur<sup>35</sup>, die ihre Kunst charakterisiert, war ebenso wie die Nachahmung des ‘primitiven‘ Stils der europäischen Maler vor Raffael<sup>36</sup> ein Mittel zum Zweck der Erneuerung einer akademischen Malerei, die als konventionell und nichts sagend empfunden wurde. 1849 stellten einige der genannten Künstler ihre Bilder mit dem Zusatz ‘PRB’ für ‘Pre-Raphaelite Brother’ hinter ihren Signaturen in der Royal Academy aus. Diese Initialen hinter den Namen können als eine Art Parodie des Zusatzes ‘RA’ für ‘Royal Academician’ gesehen werden, den ein gewähltes Akademie-Mitglied führen durfte.<sup>37</sup> In dieser Ausstellung zeigten William Holman Hunt *Rienzi Vowing to Obtain Justice for the Death of his Young Brother Slain in a Skirmish between the Colonna and the Orsini Factions* und John Everett Millais *Isabella* [Abb. 1 u. 2].<sup>38</sup>

Dante Gabriel Rossettis Entscheidung, sein Gemälde *The Girlhood of Mary Virgin* [Abb. 3] nicht in der Royal Academy vorzustellen, sondern in der jurylosen Free Exhibition (später National Institution) war programmatischer Natur. Er wollte damit seiner antiakademischen Haltung Ausdruck verleihen, auch wenn er dabei gegen den Willen der ‘Brüder’ handelte. Nicht ohne Einfluss mag dabei gewesen sein, dass Ford Madox Brown, bei dem Rossetti 1848 für einige Monate gelernt hatte, in der Free Exhibition sein Gemälde *Wycliffe Reading His Translation of the New Testament*

<sup>33</sup> S. The P.R.B. Journal, 1975.

<sup>34</sup> Rossetti, Bd. 1, 1895, S. 135.

<sup>35</sup> S. dazu vor allem Pre-Raphaelite Vision, 2004; Staley, 2001.

<sup>36</sup> S. die 1848 von Hunt und Rossetti erstellte *List of Immortals*, die Raffael einschließt, in: The P.R.B. Journal, 1975, S. 106-7. Zur Rezeption der Malerei vor Raffael durch die Präraffaeliten s. Laurent, 2005; Langley, 1995; Weinberg, 1997; Warner, 1992; Roberts, 1992; Waterhouse, 1981, Cooper, 1981.

<sup>37</sup> S. Prettejohn, 2000, S. 35.

<sup>38</sup> James Collinsons *Italian Image Makers at a Roadside Alehouse* trug ebenfalls die Signatur PRB und war 1849 in der Royal Academy zu sehen, s. Parkinson, 1984, Abb. 27.

gezeigt hatte.<sup>39</sup> Rossetti sollte Zeit seines Lebens kein einziges Mal in der Royal Academy ausstellen.

1850 erschien von Januar bis April die von den Präraffaeliten gemeinschaftlich herausgegebene Kunstzeitschrift *The Germ. Thoughts towards Nature in Poetry, Literature, and Art*. Sie musste zwar nach vier Ausgaben bereits wieder eingestellt werden, trug aber mit ihrer Mischung aus Radierungen, Gedichten und theoretischen Texten entscheidend dazu bei, die Gruppe bekannt zu machen.<sup>40</sup> Entscheidend war auch, dass mit dieser Zeitschrift William Michael Rossettis Karriere als Kunstkritiker begann, der ab Oktober 1850 für den wöchentlich erscheinenden *Spectator* schrieb, und diese Position bis 1878 dazu nutzte, die Präraffaeliten publizistisch zu unterstützen.<sup>41</sup> Nachdem die Existenz der Bruderschaft und die Bedeutung des Kürzels 'PRB' im Mai 1850 in der 'Klatschkolumne' der *Illustrated London News* erwähnt worden war,<sup>42</sup> fielen die Reaktionen der meisten Kritiker auf die in diesem Jahr gezeigten Bilder der Präraffaeliten überwiegend negativ aus.<sup>43</sup> Besonders Millais' *Christ in the House of His Parents* fand man „widerlich“, „ekelhaft“ und „abstoßend“.<sup>44</sup> Es waren nicht nur die unkonventionellen Kompositionen, die grelle Farbigekeit, der Detailreichtum und die unidealisierte Darstellung realer Modelle in der Rolle religiöser oder literarischer Gestalten, die zu den vernichtenden Besprechungen führten, sondern besonders der als katholisch konnotiert empfundene Kunststil der Präraffaeliten und der Titel „Bruderschaft“, der für protestantische Ohren zu sehr nach einer mönchsähnlichen Gemeinschaft und konspirativer Verschwörung klang. Das Ziel, als Gruppe die Aufmerksamkeit der Kritiker zu erregen, hatte man aber damit erreicht. 1851, als die präraffaelitische Malerei erneuten Anfeindungen ausgesetzt war, wandte sich der mit den Präraffaeliten befreundete Dichter Coventry Patmore (1823-1896) an John Ruskin, der zu diesem Zeitpunkt bereits durch zwei Bände seiner Reihe *Modern Painters* (1843 und 1846) zum anerkannten *arbiter of taste* avanciert war, und bat ihn um

---

<sup>39</sup> Zu Browns Einfluss auf Rossetti bei seinen frühen ausstellungsstrategischen Entscheidungen und zu den verschiedenen Standorten der Free Exhibition, s. Cruise, 2004.

<sup>40</sup> S. *The Germ*, 1992. Diese Publikation ist ein von Andrea Rose herausgegebener Nachdruck des 1901 von William Michael Rossetti herausgegebenen Nachdrucks der Zeitschrift. Zu den Ereignissen um die Publikation von *The Germ*, s. *The P.R.B. Journal*, 1975, S. 117-20; s. auch Werner, 2005, S. 58-73.

<sup>41</sup> S. Thirlwell, 2003, S. 122-3; L'Enfant, 1999; Peattie, 1975.

<sup>42</sup> S. *The Illustrated London News*, 20. April 1850, S. 306; s. auch Prettejohn, 2000, S. 48, Fn. 68.

<sup>43</sup> S. dazu auch Tobin, 2002; Bullen, 1998, S. 6-48; Cooper, 1981; Sussman, 1973.

<sup>44</sup> S. *The Times*, 9. Mai 1850, S. 5; *The Athenaeum*, 1. Juni 1850, S. 590-591. Auch Charles Dickens publizierte am 15. Juni 1850 in seiner Zeitschrift *Household Words* einen viel zitierten Verriss von Millais' Bild.

Unterstützung.<sup>45</sup> Dieser verfasste daraufhin im Mai 1851 zwei Leserbriefe an die *Times*, welche umgehend veröffentlicht wurden, und publizierte wenige Monate später eine *Pre-Raphaelitism* betitelte Verteidigungsschrift, welche den Präraffaelismus zu erklären versuchte und als viel versprechende neue Kunstrichtung anpries:

„If they adhere to their principles, and paint nature as it is around them, with the help of modern science, with the earnestness of the men of the thirteenth and fourteenth centuries, they will, as I said, found a new and noble school in England.“<sup>46</sup>

Ruskin bestätigte damit die Weiterentwicklung der siebenköpfigen Bruderschaft zu einer neuen Schule, deren Stil mit Charles Allston Collins (1828-1873), Walter Deverell (1827-1854) und Rossettis Mentor Ford Madox Brown (1821-1893) schon weitere Vertreter gefunden hatte.<sup>47</sup> Diese Anfangsjahre der Pre-Raphaelite Brotherhood, ihre Hauptwerke, die Anfeindungen durch die Kritiker und die publizistische und später auch materielle Hilfestellung Ruskins sind oft und unter verschiedenen Blickwinkeln rekonstruiert und beschrieben worden.<sup>48</sup> Relativ neu ist die Bewertung des strategischen, ökonomischen Handelns der Künstler im Hinblick auf die ausstellungsstrategischen Möglichkeiten und auf eine konkurrenzgesteuerte Marktsituation.<sup>49</sup> Dieser Ansatz soll im Folgenden vertieft werden.

Dabei soll die Geschichte des Präraffaelismus nicht als Abfolge von Zusammenschlüssen siebenköpfiger Verbände dargestellt werden, wie es Prettejohn

<sup>45</sup> In einem Brief an Holman Hunt in der John Rylands Library, Manchester, (Holman Hunt Letters, MS 1216, fol. 15), berichtet Patmore von seinem Brief an Ruskin und seiner Bitte, dieser möge einen Leserbrief zugunsten der Präraffaeliten an die *Times* schreiben. S. dazu auch The P.R.B. Journal, 1975, S. 92-94 und Prettejohn, 2000, S. 58. Millais' 1851 in der Royal Academy ausgestellt Bild *The Woodman's Daughter* war von Patmores gleichnamigem Gedicht inspiriert worden. Patmores bekanntestes Werk ist die Gedichtfolge *The Angel in the House* (1854-63).

<sup>46</sup> The Works of John Ruskin, Bd. 12, 1904, S. 357-8. S. auch Bell, 1982, S. 7.

<sup>47</sup> Deverell zeigte 1850 in der National Institution *Twelfth Night* (Öl auf Leinwand, 102 x 132,7 cm, ehemals Forbes Collection, New York, versteigert bei Christie's, London, 19. Februar 2003), Brown zeigte 1851 in der Royal Academy *Geoffrey Chaucer Reading the 'Legend of Custance' to Edward III and his Court* (Öl auf Leinwand, 372 x 296 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney) und Collins zeigte dort im gleichen Jahr *Convent Thoughts* (Öl auf Leinwand, 84 x 59 cm, Ashmolean Museum, Oxford).

<sup>48</sup> Zuletzt ausführlich von Prettejohn, 2000. S. auch Hilton, 1970 [Nachdr. 2004]; Watkinson, 1970 [Nachdruck 1990]; Treuherz, 1980 [Nachdr. 1993]; Bell, 1982; Treuherz, 1996; Barringer, 1998. Darüber hinaus sind die Publikationen der Präraffaeliten selbst zur Geschichte des Präraffaelismus von Bedeutung, die allerdings im Hinblick auf ihre Intention, bestimmten Personen eine führende Rolle bei der Gründung der Bruderschaft zuzuweisen, kritisch gelesen werden müssen, s. Rossetti, 1876; Millais, 1899; Hunt, 1886 und 1905.

<sup>49</sup> S. Prettejohn, 2000, S. 18 und Rosenfeld, 2000, S. 68.

zuletzt vorgeschlagen hat<sup>50</sup>, sondern als Geschichte einer Bewegung, deren Identität sich hauptsächlich über die Beteiligung an alternativen Ausstellungsprojekten definierte.

## 1. Voraussetzungen

Die Ausstellungen der Präraffaeliten sind bislang noch nicht zusammenhängend untersucht worden. Raymond Watkinson hat in je einem Kapitel seiner beiden Werke *Pre-Raphaelite Art and Design* und *Ford Madox Brown and the Pre-Raphaelite Circle* die Ereignisse um die erste unabhängige präraffaelitische Gruppenausstellung am Fitzroy Square 1857 rekonstruiert.<sup>51</sup> Die sich daran zeitlich anschließende Wanderausstellung präraffaelitischer Kunst in New York, Boston und Philadelphia ist von Susan P. Casteras im Rahmen ihrer Studie über die Rezeption präraffaelitischer Malerei in Amerika aufgearbeitet worden.<sup>52</sup> Die Quellen, die den präraffaelitischen Hogarth Club, der von 1858 bis 1861 existierte, dokumentieren, sind von Deborah Cherry in einem Aufsatz im *Burlington Magazine* zusammengetragen und ausgewertet worden.<sup>53</sup> Im Folgenden sollen diese Ausstellungsprojekte unter Hinzuziehung weiterer zeitgenössischer Quellen erstmals chronologisch dargestellt und im Hinblick auf das Selbstverständnis der Präraffaeliten als Gruppe und die Erprobung von Absatzwegen außerhalb der Royal Academy untersucht werden. Besondere Aufmerksamkeit soll dabei Hunt, Millais und Rossetti und ihrem Verhalten im Rahmen dieser gemeinsamen Aktivitäten gelten.

## 2. Erste Ausstellungsinitiativen und die antipräraffaelitische Haltung der Royal Academy 1855

Eine der ersten präraffaelitischen Ausstellungsinitiativen geht wohl auf den Landschaftsmaler und Schüler Browns, Thomas Seddon (1821-1856), zurück, der schon 1855 aktuelle Arbeiten in seinen Privaträumen in Berners Street Nr. 14, Bloomsbury, zeigte.<sup>54</sup> Er war zu diesem Zeitpunkt gerade von einer Reise nach Ägypten und

---

<sup>50</sup> Prettejohn betont eine Abfolge von Gruppen mit sieben Mitgliedern: angefangen bei der ursprünglichen Bruderschaft 1848, über die Gruppe junger Maler, die Rossetti zur Ausmalung der Oxford Union 1857 um sich schart, bis hin zu der 1861 aus sieben Geschäftspartnern bestehenden Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., s. Prettejohn, 2000, S. 101-107.

<sup>51</sup> S. Watkinson, 1990 und Newman/Watkinson, 1991.

<sup>52</sup> S. Casteras, 1990.

<sup>53</sup> S. Cherry, 1980, S. 237-244.

<sup>54</sup> S. Seddon, 1858 und Staley, 2001, S. 129-40. Seddons Vater war ein bekannter Möbelfabrikant in London, und Seddon selbst gründete im Mai 1850 gemeinsam mit William Cave Thomas, J. Neville Warren, Madox Brown und anderen die North London School of Drawing and Modelling, Mary's

Jerusalem zurückgekehrt, wo er gemeinsam mit Holman Hunt die Schauplätze des biblischen Geschehens zum Motiv seiner topographischen Ansichten gemacht hatte.<sup>55</sup> Orientmode und die Suche nach dem „historischen Jesus“<sup>56</sup> gingen dabei eine publikumswirksame Verbindung ein.<sup>57</sup> Im Zentrum seiner Ausstellung stand *Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat from the Hill of Evil Counsel* [Abb. 4], dessen eher trockene Wiedergabe kleinster Details Ford Madox Brown als „cruelly PRB'd“<sup>58</sup> beschrieb. Laut Ruskin diene diese jedoch in hervorragender Weise dazu, dem Betrachter ein Gefühl für die Realität der heilsgeschichtlichen Szenerie zu vermitteln.<sup>59</sup> Über die Ausstattung seines Schauraumes mit Souvenirs von seinen Reisen schreibt Seddon an seine Verlobte Emmeline Bulford:

„My pictures are all on easels, very nearly filling the apartments. Over the mantelpiece I have suspended my yataghan in a silver sheath, ornamented with coral; my Arab spear, with a bronze medallion of Tennyson over; and a tall china vase, with two old Greek ones and an Egyptian one, on the mantelpiece, have rather a *recherché* look. Over the door I have a *trophée d'armes*, a long old six-foot sword, with a waved crease, and a Sikh tulwar from Sobraon. Opposite the windows I have hung a large drawing of Rossetti's, and a landscape of Brown's, with his Portrait of my father. On the side-tables I have got an inlaid Eastern cabinet, which shall be yours if you like it, and some Eastern ink-stands, and Circassian kandjars. Then I have a small bookcase, with an elegant selection of books, so that altogether I flatter myself that I am pretty well got up...“<sup>60</sup>

Trotz dieser privaten Initiative beschickte Seddon jedoch auch die Ausstellung der Royal Academy mit seiner Arbeit *The Pyramids of Giza* [Abb. 5]. Diese wurde von der Jury abgelehnt, obwohl ihre Komposition durchaus einer konventionellen Auffassung entsprach. Auch 1855 zeigte sich die ablehnende Haltung der Academy gegenüber präraffaelitischer Kunst: John Everett Millais' *The Rescue* [Abb. 6] war zunächst so unvorteilhaft gehängt worden, dass dieser nur unter Androhung seines Rücktritts – er war 1853 zum *Associate* der Royal Academy gewählt worden – für einen besseren Platz sorgen konnte. Auch John Inchbolds (1830-1888) drei präraffaelitische Landschaften

---

Terrace, Camden Town, wo Handwerker – besonders auch Angestellte seines Vaters – im Zeichnen unterrichtet wurden. Einer seiner Brüder war der Architekt John Pollard Seddon (1827-1906). Die meisten heute bekannten Landschaften Seddons stammen von seiner ersten Reise nach Ägypten und ins Heilige Land.

<sup>55</sup> S. dazu auch Landow, 1983, S. 139-173 und Bronkhurst, 1998, S. 23-29.

<sup>56</sup> Zur Leben-Jesu-Forschung und ihren Auswirkungen auf die Malerei des 19. Jahrhunderts, s. Roters, Bd. 2, 1998, S. 319-357 und Giebelhausen, 2006, S. 128-134.

<sup>57</sup> S. dazu auch Bendiner, 1979.

<sup>58</sup> *The Diary of Ford Madox Brown*, 1981, S. 117.

<sup>59</sup> *S. The Works of John Ruskin*, Bd. 14, 1904, S. 465-466; s. auch Staley, 2001, S. 135, 138.

hatten so schlechte Plätze zugewiesen bekommen, dass Ruskin, der *The Moorland: Tennyson* in seinen 1855 erstmals erschienenen *Academy Notes* als „the only thoroughly good landscape in the rooms of the Academy“<sup>61</sup> hervorhob, seine Leser dazu anhielt, sich dieses Gemälde nach Ende der Ausstellung an einem anderen Ort noch einmal genauer anzusehen.

Von den Kritikern enthusiastisch gefeiert wurde 1855 Frederic Leightons erster Beitrag zu einer Ausstellung der Royal Academy, das circa zwei mal fünf Meter messende *Cimabue's Celebrated Madonna is Carried in Procession through the Streets of Florence* [Abb. 7]. Leighton knüpfte mit diesem Werk, dem eine Episode aus Vasaris Cimabue-Vita zugrunde liegt, zwar an die akademische Tradition der Historienmalerei an, unterlief beziehungsweise ästhetisierte diese jedoch auf subtile Weise.<sup>62</sup> In einem Brief an William Allingham vom 11. Mai 1855 schrieb Dante Gabriel Rossetti folgendes über die antipräraffaelitische Haltung der Academy und Leightons Gemälde:

„They [the hanging committee of the RA] have been running wilder than ever this year in insolence & dishonesty; have actually turned out a drawing by Hunt (his pictures have not reached England; I heard from him the other day, and he is likely to be back in two or three months); put the 4 best landscapes in the place, 3 by Inchbold, 1 by some new Davis, quite out of sight; kicked out 2 pictures by one Arthur Hughes – Orlando & and a most admirable little full-length of a child in a flannel night-gown; & played ‘various games of that sort.’ There is a big picture of ‘Cimabue Carrying one of His Works in Procession’, by a new man, living abroad, named Leighton – a huge thing, which the Queen has bought, & which everyone talks of. The R. A.’s have been gasping for 6 years for someone to back against Hunt & Millais, & here they have him; [...]“<sup>63</sup>

Die Situation war also keinesfalls leichter geworden und anlässlich dieser erneuten Enttäuschung durch die Royal Academy schrieb Seddon am 14. Mai an seine Frau Emmeline:

„The Exhibition is very generally commented on; they have either turned out, or hung where they cannot be seen, every one the most remotely connected with our set and our friends. I have

<sup>60</sup> Thomas Seddon an Emmeline Bulford, 19. März 1855, in: Seddon, 1858, S. 139.

<sup>61</sup> The Works of John Ruskin, Bd. 14, 1904, S. 21f. Neben *The Moorland: Tennyson* (Tate Britain, London) zeigte Inchbold *At Bolton* (City Art Gallery, Leeds) und *A Study: in March* (Ashmolean Museum, Oxford), s. Staley, 2001, Abb. 124, 120 u. 121. Zu Inchbold s. auch John William Inchbold, 1993, und Pre-Raphaelite Vision, 2004.

<sup>62</sup> S. Prettejohn, 1999a, S. 92ff.

quietly tried to rouse a disaffected spirit, or rather courage to do justice to ourselves, if others will not do it to us; and some dozen or fifteen men are to meet at my rooms next Monday, and consider whether we shall not set up an Exhibition of our own, which I think that there is every prospect of making a very prosperous thing, for there are some who have a great deal of influence.”<sup>64</sup>

Aus einem Tagebucheintrag Ford Madox Browns vom 21. Mai 1855 geht hervor, dass folgende Künstler an diesem Treffen teilgenommen haben: Michael Frederick Halliday (1822-1869), Robert Braithwaite Martineau (1826-1869) – beide Schüler Holman Hunts –, Arthur Hughes (1832-1915), William Michael und Dante Gabriel Rossetti, William Cave Thomas (1820-ca. 1884), die Bildhauer Alexander Munro (1825-1871) und Thomas Woolner (1825-1892) sowie der Apotheker und Amateur-Maler Robert Partridge Burcham (1812-1894).<sup>65</sup> Am 22. Mai 1855 schildert Millais in einem Brief an Holman Hunt in Jerusalem seine Auseinandersetzung mit den ‘hangmen’ der Royal Academy um eine gute Position für sein Bild *The Rescue*, weitere Ungerechtigkeiten gegen präraffaelitische Kollegen – Hunts Porträtzeichnung seines Vaters<sup>66</sup> war abgelehnt worden – und gibt seinen gemischten Gefühlen gegenüber einer projektierten Gruppenausstellung Ausdruck:

„A propos of work, my picture this year has been blackguarded more than ever, altogether the cabal stronger than ever against every good thing – such injustice, and felonious abomination has never been known before, Fancy Herbert, Lee, and old satyr Cooper as hangers; Charles above the line in the octagon, Martineau at the top of the architectural, your father’s likeness rejected (in spite of the indignation of several of the best RAs) my picture against the door of the middle room, the very mentioning of these distasteful facts incense me so that I begin to tremble, I almost dropped down in a fit from rage in a row I had with the three hangers, in which I forgot all restraint, and shook my fist in their faces, calling them every conceivable name of abuse, It is too long a story to relate now, but they wanted to lift my picture up, after I had got permission to have it lowered three inches, and tilted forward so that it might be seen, which was hardly the case as it was first hung, [...]

I feel the want of you more than ever, and Art wants you home, it is impossible to fight singlehanded, and the RA is too great a consideration to lose sight of with all its position with the public, wealth, and ability to help good Art. When Lady Chantrey dies, the Academy will have funds at its disposal for the purchase yearly of the best living works, and all this should be in our

---

<sup>63</sup> D. G. Rossetti an William Allingham, 11. Mai 1855, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 55.24.

<sup>64</sup> Thomas Seddon an Emmeline Bulford, 14. Mai 1855, in: Seddon, 1858, S. 146-7.

<sup>65</sup> S. *The Diary of Ford Madox Brown*, 1981, S. 138.

hands. In my contest with the hangers I said I would give up my Associateship if they dared to move my picture, which so frightened them I suppose that they didn't touch it afterward; I want you back again to talk over this matter of Exhibition. I am almost indifferent about those things now, and yet I think it a duty for other poor fellows like Brown, (whose three pictures were rejected) Anthony, Seddon (turned out also)."<sup>67</sup>

Es wird deutlich, dass Millais einerseits in der Auseinandersetzung mit der Academy nicht nachgeben wollte, andererseits aber auch nicht bereit war, sie bei seiner Karriereplanung auszuschließen. Wenn er sich an sezessionistischen Aktivitäten beteiligen sollte, dann nur aus Freundschaft zu den Kollegen. Wahrscheinlich war es unter anderem seine Halbherzigkeit und Holman Hunts Abwesenheit, die dazu führte, dass man in diesen Gesprächen im Mai 1855 noch zu keinem Ergebnis gelangte.

Hunt, der erst im Februar 1856 aus dem Nahen Osten zurückkam, scheint gemeinschaftlichen Ausstellungsplänen zunächst auch eher skeptisch gegenüber gestanden zu haben. In einem Brief an Edward Lear schreibt er am 13. April 1856:

„S[eddon] keeps his pictures back from this Exhibition, showing them privately. No bad plan, I think. Brown I believe has done the same. It was a subject of discussion with several at first, but I objected to anything but in one's own house.“<sup>68</sup>

Anlässlich des Mitte April stattfindenden *sending-in day* für die Anfang Mai eröffnende Sommerausstellung der Royal Academy war es üblich, die Werke, die man dafür bestimmt hatte, interessierten Gästen in seinem Atelier zu zeigen. Dem entsprechend präsentierte auch Holman Hunt sein am Toten Meer entstandenes Gemälde *The Scapegoat* [Abb. 8] und mehrere Aquarellansichten aus Ägypten und Jerusalem gemeinsam mit den Werken seines Kollegen und Mitbewohners Michael Frederick Halliday (1822-1869) in ihrem neuen Haus in der Lupus Street in Pimlico.<sup>69</sup> In seinen

<sup>66</sup> S. Bronkurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nr. D72.

<sup>67</sup> Millais an Holman Hunt, 22. Mai 1855, Millais Papers, MA 1338, W. 20, Pierpont Morgan Library, New York. Der Bildhauer Sir Francis Chantrey R. A. hatte 1847 seinen Nachlass der Royal Academy mit der Auflage in Aussicht gestellt, eine öffentliche, nationale Sammlung britischer Kunst zusammenzustellen. Nach Lady Chantreys Tod 1875 begann die Akademie damit, Werke aus den jährlichen Ausstellungen zu kaufen und so den Grundstock für die Sammlung der Tate Gallery zu legen, s. Stevens, 1999, S. 33. Zur Geschichte der Tate Gallery s. auch Smith, 2000, S. 187-198.

<sup>68</sup> William Holman Hunt an Edward Lear, 13. April 1856, John Rylands Library, Manchester, MS 1214, fol. 17ff.

<sup>69</sup> S. William Holman Hunt an Edward Lear, 13. April 1856, John Rylands Library, Manchester, MS 1214, fol. 17ff. Michael Halliday zeigte 1856 sein wohl bekanntestes Werk *The Measure for the Wedding Ring* und zwei Krimkriegszenen, s. Cust, 2004.

Erinnerungen beschreibt Hunt den Besuch des Kunsthändlers Ernest Gambart (1814-1902) in seiner Studio-Ausstellung und dessen Reaktionen auf das Sujet ‘Sündenbock’, das Hunt im typologischen Sinne als Präfiguration Christi verstanden wissen wollte. Im Gegensatz zu Hunt war Gambart nicht davon überzeugt, dass jeder bibelfeste Engländer in der Lage sein müsse, das Bild sofort zu deuten. Um Hunt die *unmarketableness* seines Gemäldes vor Augen zu führen, zeigte er es – der Anekdote zufolge – einem jungen Mädchen, das in der Tat nicht in der Lage war, diesem Ziegenbock eine metaphysische Bedeutung zuzuweisen. Gambart zog es daher vor, Michael Hallidays *The Measure for the Wedding Ring* [Abb. 9] zu kaufen.<sup>70</sup>

Auch Millais zeigte seine Akademie-Bilder vorab im eigenen Atelier. Diese Form der *preview* war allgemein eine gängige Praxis im viktorianischen Kunstbetrieb, die sich spätestens zu Beginn der 1870er Jahre als *Show Sunday* institutionalisierte.<sup>71</sup> Gemeinsam mit Werken des Malers John Dalbiac Luard (1830-1860), der seinen Bruder Major Luard einige Monate im Krimkrieg begleitet hatte, zeigte er vom 7. bis zum 11. April 1856 *Autumn Leaves* [Abb. 10], *Peace Concluded, 1856* [Abb. 11], *The Blind Girl* [Abb. 12], *L’Enfant du Régiment* und *Portrait of a Gentleman/The Picture Book* in seinem Atelier am Langham Place. Erstmals erwarb hier der Kunsthändler Ernest Gambart eines von Millais’ Werken: *The Blind Girl* [Abb. 12] für 400 Guineen.<sup>72</sup>

Die Entscheidung, noch einen Schritt weiter zu gehen und seine Bilder nur noch allein, außerhalb der Academy zu zeigen, wurde, wie der folgende Brief von Dante Gabriel Rossetti an Holman Hunt aus dem gleichen Jahr 1856 zeigt, heftig diskutiert, und als folgenschwer empfunden:

„Dear Hunt, Thinking this evening over your last night’s conversation with Woodward & myself, it strikes me to write you a word or two, as I know you are not easily bewildered in any course you think right, and that therefore my notions will only weigh for just what they are worth with you. The pictures you have ready this year would, with your sketches, and the prestige of your recent return, form an immense attraction to all the best people in London, if exhibited privately;

<sup>70</sup> S. Hunt, 1905, Bd. 2, S. 106-7.

<sup>71</sup> S. dazu Gillett, 1990, S. 194-97.

<sup>72</sup> S. Warner, 1985, S. 102. Luards bekanntestes Werk von der Krim ist eine militärische Genreszene, *The Welcome Arrival*, die drei britische Offiziere zeigt, wie sie ein Paket von zu Hause auspacken. Es befindet sich heute im National Army Museum in London. S. Lambourne, 1990, Abb. 440. *Autumn Leaves* befindet sich in den Manchester City Art Galleries, *Peace Concluded, 1856* im Minneapolis Institute of Arts, *The Blind Girl* in Birmingham, Birmingham Museum and Art Gallery, *L’Enfant du Régiment* im

and the advantage of showing altogether your Eastern work, would sufficiently account for the step this year, even should you find it advisable next year to send again to the Academy; while should you decide otherwise, it would be a most valuable introduction this year to future projects such as you were speaking of. For all this, I should not have written to you in this strain, after decidedly saying the other night that your safest interests seemed to me to be in the R. A. Ex. – Did I not, now that I have seen your two pictures, feel strongly impressed with the idea that they are certainly likely to receive fuller justice when seen privately in conjunction with your sketches, than they would at the Academy; especially if Millais has this year there several figure pictures of a more popular kind. And this, quite apart from any idea of plans spoken of last night, which may or may not come to pass.”<sup>73</sup>

Hunt entschied sich trotzdem für eine Ausstellung seines *Scapegoat* [Abb. 8] in der Royal Academy, und, wie erwartet, fielen die Kritiken negativ aus.<sup>74</sup> Ruskin lobte zwar die Intensität der religiösen Gefühle Hunts, war jedoch letztlich auch nicht von der Angemessenheit der Darstellung eines Ziegenbocks als alleinigem Sujet eines Gemäldes überzeugt.<sup>75</sup> Laut seiner Erinnerungen gelang es Hunt erst gegen Ende des Ausstellungszeitraums, das Bild an B. G. Windus für 450 Guineen zu verkaufen.<sup>76</sup>

Seddon hatte den Mut und wiederholte 1856 seine *one-man show* in seinem neuen Atelier in der Conduit Street. In seiner regelmäßigen Kolumne *Art News from England* in der präraffaelitenfreundlichen amerikanischen Kunstzeitschrift *The Crayon* schrieb William Michael Rossetti über diese Ausstellung:

„[...] If genuineness is deficient here, it is the great characteristic of a series of Oriental pictures and sketches which the artist, Mr. Thomas Seddon, who accompanied Mr. Holman Hunt in his recent tour, has collected together for inspection. The principal painting, the ‘Valley of Jehoshaphat, and part of Jerusalem,’ is evidently as truth-telling as a photograph, and the same quality, combined with many refinements of sound and progressive art, distinguishes the entire series. These works are open to inspection in the artist’s studio. A plan which possesses various advantages over that of sending to a public exhibition (especially where the space is so limited,

---

Yale Center for British Art, New Haven. Das Porträt des kleinen Henry Goulburn Chetwynd-Stapylton befindet sich in einer Privatsammlung.

<sup>73</sup> Rossetti an William Holman Hunt, [c. 16. März 1856], s. *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, 2002, Bd. 2, Brief 56.15.

<sup>74</sup> S. Bennett, 1988, Kat.-Nr. LL3623.

<sup>75</sup> S. *The Works of John Ruskin*, Bd. 14, 1904, S. 61-63.

<sup>76</sup> S. Hunt, 1905, Bd. 2, S. 122, s. auch Hunts Brief an Ruskin zu diesem Thema vom 4. Mai 1858, in Landow, 1976-77, S. 124, Brief Nr. 21.

and the treatment generally so arbitrary, as in our Royal Academy), and one which seems not unlikely to rise in favor among us.”<sup>77</sup>

## 2.1 Die Präraffaeliten auf der Exposition Universelle Paris 1855

Großen Erfolg hatte die präraffaelitische Malerei auf der Weltausstellung, die im gleichen Jahr – vom 15. Mai bis zum 15. November 1855 – in Paris stattfand.<sup>78</sup> Napoleon III. hatte sie nach dem Vorbild der Londoner Weltausstellung vier Jahre zuvor organisiert, allerdings diesmal eine Abteilung für bildende Künste hinzugefügt. Nach Ländern geordnet wurden insgesamt 5000 Gemälde und Skulpturen gezeigt. Das Reglement der Ausstellung besagte, dass jedes Land die Kommission, die für die Auswahl der Kunstwerke verantwortlich sein sollte, selbst bestimmen durfte.<sup>79</sup> Da man annehmen darf, dass eine britische Kommission der Royal Academy nahe gestanden haben muss, überrascht es, dass Holman Hunt mit *Claudio and Isabella, The Light of the World* und *Strayed Sheep/Our English Coasts, 1852* und Millais mit *Ophelia, The Order of Release, 1746* [Abb. 13] und *The Return of the Dove to the Ark* prominent vertreten waren. Zu verdanken war dies dem Maler, Kunsterzieher und Designtheoretiker Richard Redgrave (1804-1888), der nach der Great Exhibition 1851 gemeinsam mit Henry Cole (1808-1882) die Reform des britischen Kunstgewerbes einleitete, und sowohl den Lehrplan der Schools of Design sowie den Aufbau des South Kensington Museum (das spätere Victoria and Albert Museum) maßgeblich beeinflusste.<sup>80</sup> Er organisierte die britische Sektion auf der Exposition Universelle und erhielt für seine Verdienste das Kreuz der Légion d’honneur.<sup>81</sup> Redgraves wohl bekannteste Gemälde sind *The Poor Teacher/The Governess* (RA 1843), sowie das von Thomas Hoods Gedicht *The Song of the Shirt* inspirierte *The Sempstress*, in denen er die Ausbeutung junger Frauen der Unterschichten thematisiert.<sup>82</sup> Redgrave schätzte die

<sup>77</sup> *The Crayon*, 2. Mai 1856, S. 210-211.

<sup>78</sup> S. auch Lethève, 1959, S. 315-28.

<sup>79</sup> S. Mainardi, 1987, S. 97.

<sup>80</sup> S. Burton, 1988, S. 48-70.

<sup>81</sup> S. Heleniak, 2004. Gemeinsam mit seinem Bruder Samuel Redgrave (1802-1876) war er auch 1862 für die Auswahl der britischen Gemälde und Aquarelle zuständig, die die eigene nationale Malerei und ihre Geschichte auf der zweiten International Exhibition in London repräsentieren sollte. Diese Arbeit führte 1866 zu ihrer maßgeblichen Publikation *A Century of Painters of the English School*, mit der sie erstmals eine zusammenhängende Geschichte der englischen Malerei vorlegten, s. Samuel und Richard Redgrave: *A Century of Painters of the English School; with Critical Notices of Their Works, and an Account of the Progress of Art in England*. 2 Bde. London 1866. S. dazu auch Codell, 2000. Frühere Werke wie Horace Walpoles *Anecdotes of Painting in England* (1762-80) oder Allan Cunninghams *Lives of the Most Eminent British Painters, Sculptors, and Architects* (1829-30) hatten sich auf eine Aneinanderreihung von Biographien in der Tradition Vasaris beschränkt.

<sup>82</sup> Die bekannteste Version von *The Governess* befindet sich im Victoria and Albert Museum in London. S. dazu Richard Redgrave 1804-1888, 1988, Kat.-Nr. 36 und 50.

detailnaturalistische Malerei der meist zwanzig Jahre jüngeren Präraffaeliten, attestierte ihnen jedoch gegenüber den Franzosen imaginative Defizite.<sup>83</sup> Demgegenüber zeigte sich Eugène Delacroix (1798-1863) berührt vom „charme particulier de l’Ecole anglaise“. Am 17. Juni notierte er in seinem Tagebuch, dass er in Millais’ *The Order of Release, 1746* [Abb. 13] eine „vérité qui vient de l’âme“ gefunden habe, die er bei seinen französischen Malerkollegen, besonders den Nachfolgern Ingres’, vermisste. Und einige Wochen später schreibt er, dass er von Holman Hunts Schafen geradezu entzückt sei: „Je suis véritablement émerveillé des moutons de Hunt.“<sup>84</sup> Millais erhielt in Paris eine Medaille zweiter Klasse und wurde in den Rang eines Chevalier erhoben. Holman Hunt erhielt eine Medaille dritter Klasse.<sup>85</sup>

## 2.2 Die Gedenkausstellung für den präraffaelitischen Landschaftsmaler Thomas Seddon

Thomas Seddon starb am 23. November 1856 während einer erneuten Ägypten-Reise in Kairo an der Ruhr.<sup>86</sup> Bereits am 4. Januar 1857 trafen sich William Holman Hunt, Dante Gabriel und William Michael Rossetti und der Landschaftsmaler (Henry) Mark Anthony (1817-1886) bei Ford Madox Brown mit dem Ziel, eine Ausstellung von Seddons Werken und einen Spendenfonds zu organisieren, der es ermöglichen sollte, *Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat* [Abb. 4] zu erwerben und es der National Gallery zu übergeben.<sup>87</sup> Ihre Bemühungen sollten in erster Linie dazu dienen, Seddons Witwe und Kind ein Auskommen zu sichern, und gleichzeitig sein Werk einem größeren Publikum näherzubringen.<sup>88</sup> In seinen Erinnerungen beschreibt William Michael Rossetti, wie er den aktuellen *Court Guide* zu Rate zog, um herauszufinden, an wen man sich mit einem Spendenaufruf wenden könnte.<sup>89</sup> Der Earl of Ripon, Frederick Robinson (1782-1859),

<sup>83</sup> S. Casteras, 1988, S. 77.

<sup>84</sup> Journal de Eugène Delacroix, Bd. 2, 1932, S. 339-340; S. 349-350.

<sup>85</sup> S. Mainardi, 1987, S. 112.

<sup>86</sup> S. Seddon, 1858, S. 169.

<sup>87</sup> Zu den Ereignissen um Ausstellung und Seddon Subscription Fund s. Seddon, 1858; Colley, 1984; The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, Brief 56.61ff.; Selected Letters of William Michael Rossetti, 1990, S. 76ff.; The Diary of Ford Madox Brown, 1981, S. 195.

<sup>88</sup> “The object of the Committee therefore is twofold: – To commemorate the exertions of an able artist by placing his principal work – a work invested, if only by its subject, with the highest and widest interest – where it may be studied by thousands; and to minister to the interests of his widow, and of the infant daughter whom he leaves behind,” s. William Michael Rossetti an William Allingham, 16. März 1857, Selected Letters of William Michael Rossetti, 1990, S. 79, Brief 48.

<sup>89</sup> S. Rossetti, Bd. 1, 1906, S. 143.

konnte als Vorsitzender des Komitees gewonnen werden.<sup>90</sup> Robinson war 1827 für fünf Monate Premierminister unter George IV. gewesen und zu dem Zeitpunkt, als er – wohl nur nominell – den Vorsitz des Seddon Fonds übernahm, bereits 75 Jahre alt.<sup>91</sup> Ihre Bestrebungen kulminierten in einer Ausstellung von über 100 von Seddons Werken in der Society of Arts, zu deren Eröffnung John Ruskin in seiner Funktion als Schatzmeister und Sprecher des Komitees am 6. Mai 1857 einen Vortrag über Seddons Kunst hielt und sich so erneut zum Anwalt der präraffaelitischen Sache machte.<sup>92</sup> Sechs Jahre nach seiner Verteidigungsschrift *Pre-Raphaelitism* nahm er noch einmal die Gelegenheit wahr, den Präraffaelismus zu definieren und seiner Weiterentwicklung Rechnung zu tragen. Genauso wie es unter Künstlern „men of inventive minds, and men of more or less prosaic minds“ gäbe, ließen sich die Präraffaeliten mittlerweile in zwei Klassen aufteilen, in „the poetical Pre-Raphaelites and the prosaic Pre-Raphaelites“. Seddon gehöre eindeutig zur letzteren Klasse. Seine Entscheidung, die Szenerie des Heiligen Landes bis zur Selbstaufopferung zu dokumentieren, wird von Ruskin als heroischer Akt begriffen. Im Angesicht der Zerstörung von Architektur und Landschaft im Zeichen des modernen Fortschritts werde die Darstellung von Fakten zu einer essentiellen Aufgabe der Kunst. Signifikant ist Ruskins Versuch, die unterschiedlichen Richtungen, die die präraffaelitische Malerei seit den ersten Jahren der Bruderschaft genommen hatte, und deren Gegenpole durch Rossettis mittelalterliche Aquarelle und eben Seddons Landschaften repräsentiert wurden, zusammenzuführen. Allen gemeinsam sei die Suche nach Wahrheit in der Kunst. Die Bruderschaft hatte sich demnach nicht einfach aufgelöst, sondern war in eine viel umfassendere, wenn auch heterogene Bewegung übergegangen. Schließlich konnte Emmeline Seddon ein Betrag von 600 Pfund übergeben werden und Seddons *Jerusalem* als erstes Werk präraffaelitischer Malerei Einzug in ein öffentliches Museum halten.<sup>93</sup>

### **2.3 Die erste unabhängige Präraffaeliten-Ausstellung 1857 am Fitzroy Square in London**

Seddons private Ausstellungsinitiativen sowie die gemeinschaftlichen Bemühungen um sein Andenken führten zu einer Bündelung der Kräfte und im Juni 1857 zu der Ausstellung am Fitzroy Square. Dort fand die erste unabhängige, präraffaelitische

<sup>90</sup> S. Dante Gabriel Rossetti an Henry Wentworth Acland, [Ende Januar/Anfang Februar 1857], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, 2002, Bd. 2, Brief 57.3.

<sup>91</sup> S. Jupp, 2004.

<sup>92</sup> S. *The Works of John Ruskin*, Bd. 14, 1904, S. 464-70. Eine Zusammenfassung von Ruskins Rede erschien am 8. Mai 1857 in *Journal of the Society of Arts*, v, S. 360-62.

Gruppenausstellung in London statt. 21 Maler und, als einzige Frau, die Malerin Elizabeth Eleanor Siddall zeigten 72 Werke in zwei Räumen im ersten Stock von Russell Place Nr. 4, Fitzroy Square, am Rand von Bloomsbury.<sup>94</sup> Drei dieser 22 Künstler waren Gründungsmitglieder der *Pre-Raphaelite Brotherhood* von 1848: William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti.<sup>95</sup> Der Charakter der Ausstellung war geprägt durch ein Drittel Landschaftsmalerei und zwei Drittel Figurenmalerei. Ein besonderes Kennzeichen war die Mischung der Medien und Formate. Aquarelle waren neben großen Ölgemälden, Ölskizzen neben photographischen Reproduktionen und Kreidezeichnungen zu sehen. Diese Heterogenität der Medien war eine Neuerung. Um die Gleichwertigkeit und Einheitlichkeit der Medien herzustellen, wurden alle Werke mit einem goldfarbenen Passepartout versehen. Eine weitere Besonderheit war die Privatheit der Ausstellung, da nur eingelassen wurde, wer mit einem der ausstellenden Künstler bekannt war. Organisiert wurde die Ausstellung von Ford Madox Brown (1821-1893), der mit 12 Werken vertreten war.<sup>96</sup> Älter und erfahrener als die Mitglieder der *Pre-Raphaelite Brotherhood* war er dieser nie offiziell beigetreten, gehörte jedoch – besonders durch seine Freundschaft zu Dante Gabriel Rossetti – von Anfang an zum engsten Kreis. Seine beiden wichtigsten Beiträge zu der Ausstellung am Russell Place waren *An English Autumn Afternoon* [Abb. 14] und *The Last of England* [Abb. 15].

William Bell Scott (1811-1890) schreibt rückblickend in seinen Memoiren:

„Again in June 1857 Rossetti writes me, mainly on my new picture of the ‘Building of Hadrian’s Wall’ and about a small semi-private exhibition opened by the set or coterie – we may as well

---

<sup>93</sup> S. Seddon, 1858 und *The Pre-Raphaelites*, 1984, Nr. 83, S. 153.

<sup>94</sup> S. Kopie der *List of pictures on view* des Courtauld Institute of Art, London. Die originale Liste – das einzige erhaltene Exemplar – ist im Besitz von A. N. L. Munby, King’s College, Cambridge. Hinweis von Judith Bronkhurst. Russell Place ist heute ein Teil von Charlotte Street, südlich von Fitzroy Square, s. Watkinson, 1990, S. 141.

<sup>95</sup> Die übrigen 18 waren: William Joseph Bond, George Price Boyce, John Brett, James Campbell, Charles Allston Collins, William Davis, Lowes Dickinson, Michael Frederick Halliday, Arthur Hughes, John William Inchbold, Arthur James Lewis, Robert Braithwaite Martineau, Thomas Seddon, William Bell Scott, William Lindsay Windus, John Dawson Watson und Joseph Wolf.

<sup>96</sup> Am 17. Januar 1858 notierte er in sein Tagebuch: “Got up the collection of preRafaël works in Russell Place during the month of June. On this I must have wasted at least 4 weeks. All that came of it was that Ruskin’s father bought the charcoal of Beauty for 10 Guineas.”, *The Diary of Ford Madox Brown*, 1981, S. 198. ‘Beauty’ meint wahrscheinlich *Beauty Before She Became Acquainted with the Beast*, begonnen 1849, s. Newman/Watkinson, 1991, S. 107 und Bendiner, 1998, S. 44 u. 118. Zu Browns Rolle bei der Organisation der präraphaelitischen Ausstellungsprojekte s. Newman/Watkinson, 1991, S. 103-116.

call a spade a spade – in Fitzroy Place, accessible by free tickets, which exhibition was a forerunner of the Hogarth Club, constituted a year after.”<sup>97</sup>

Madox Brown, der das Unternehmen mit 42 Pfund vorfinanziert hatte, wartete noch im Januar 1858 darauf, dass Millais, Rossetti und Elizabeth Siddall ihm ihre Anteile zurückzahlten.<sup>98</sup> Ford Madox Hueffer, Browns Schwiegersohn und Biograph, zeigt sich beeindruckt von der großen Zahl der überlieferten Briefe, die Madox Brown mit potentiellen Leihgebern wegen der Ausstellung wechseln musste: „The worry and trouble of getting the exhibition ready were by no means inconsiderable; the correspondence with picture owners alone is portentous even in its remains.“<sup>99</sup> Eine große Hilfe war Brown dabei der Liverpools Tabakhändler und Sammler John Miller (1796-1876), der die Ausstellung nach Kräften unterstützte, indem dieser selbst einige Leihgaben zur Verfügung stellte und andere Besitzer präraffaelitischer Werke dazu ermunterte. Eine Besichtigung der Werke konnte nur auf Einladung eines der ausstellenden Künstler erfolgen, da die Erhebung von Eintrittsgeldern und damit die Öffnung für jedermann das Projekt in eine direkte Konkurrenz zur Royal Academy gebracht hätte, deren Statuten besagten, dass kein Werk, das vorher öffentlich ausgestellt worden sei, von der Academy zugelassen werden könne.<sup>100</sup> Holman Hunt zeigte *The Haunted Manor* [Abb. 16], ein kleinformatiges Ölgemälde, das er ein Jahr zuvor in der Liverpool Academy ausgestellt und an eine Mrs Wilson verkauft hatte. Außerdem zwei seiner ägyptischen Aquarelle mit den Titeln *Sketch from a House in New Ca[iro] looking towards Gebel Mokattam* und *The Great Sphinx*<sup>101</sup>, sowie Photographien der Druckstöcke für die Illustrationen der im gleichen Jahr publizierten Tennyson-Ausgabe des Verlegers Edward Moxon<sup>102</sup>. Damit zeigte er ein relativ breites

<sup>97</sup> Autobiographical Notes of the Life of William Bell Scott, 1892, Bd. 2, S. 38-39. Scott arbeitete von 1856-1861 im Auftrag von Lady Pauline Trevelyan an einem Wandgemäldezyklus zur Geschichte Northumberlands für deren Landsitz Wallington Hall bei Newcastle, s. dazu Garnett, 2000, S. 93-108; Dare, 1996, S. 274-279 und Usherwood, 1989, S. 39-56. Der Brief von Dante Gabriel Rossetti, auf den sich Scott hier bezieht, befindet sich heute in Princeton, s. The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, 2002, Brief 57.26.

<sup>98</sup> S. The Diary of Ford Madox Brown, 1981, S. 198: “After poor baby’s death I was very hard up, the Russell St Exhibition which I paid at first all out of my own pocket (£ 42) came back to me but slowly (and at this date (17 Jan 58) Millais, Rossetti & Miss Sid have never paid their shares) & obliged to ask Plint for money to bury him.”

<sup>99</sup> S. Hueffer, 1896, S. 142.

<sup>100</sup> S. Academy Statutes, Section VIII, Act. 3: ‘No work of art shall be admitted which has been publicly exhibited elsewhere.’

<sup>101</sup> Heute Whitworth Art Gallery, Manchester, und Harris Museum and Art Gallery, Preston, s. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nrn. D77 u. D79 sowie Bronkhurst, 1998, S. 23.

<sup>102</sup> Hunts Beitrag zu Moxons *Poems by Alfred Lord Tennyson* bestand aus sieben Illustrationen: *Recollections of the Arabian Nights* (Titel- und Schlussvignette), *The Ballad of Oriana* (Titel- und

Spektrum seiner Fähigkeiten. Nur die beiden Aquarelle konnte man erwerben, *The Haunted Manor* führte ihn als Produzenten auch kleinformatiger Ölgemälde, den so genannten *cabinet pictures* vor, und die Photographien der Druckstöcke zeigten sein Können als Illustrator.

Anscheinend hatte Ford Madox Brown ihn gebeten, auch das kleinformatige *A Street Scene in Cairo: the Lantern-maker's Courtship*<sup>103</sup> am Russell Place zu zeigen, denn in einem Brief an Brown vom 19. Mai 1857 entschuldigt sich Hunt umständlich für seine Entscheidung, dies nicht zu tun:

„Seriously, my doubt about the amount of work it may require is one reason for not taking it up to finish now for your exhibition, but I have others very much more weighty than this, firstly Ruskin in so many words says that he will abuse it severely – I have not doubt that he would be honestly obeying his feelings in doing so, his sympathy with the subject would not lead him to overlook faults in the manipulation, and I know the effect of his abuse by painful experience – it is this which has induced me to keep it out of the Academy – and it is equally a reason for keeping it away from any place where he might see it, or where others who would speak of it to him would do so because I should then lose the only way in my power of making money to finish my larger picture, when that is finished if ever it may be by work in intervals purchased by sketch money. I hope the public will have independence enough to decide either for or against it so positively that Ruskin's voice will have little influence in determining the amount of recognition my works are to receive.”<sup>104</sup>

Hunt schätzte demnach Ruskins Einfluss auf das Urteil des Publikums als so groß ein, dass er lieber davon absah, ein Bild auszustellen, über das Ruskin bereits sein Missfallen zum Ausdruck gebracht hatte. Ohne Zweifel ist dieser Brief eine Reaktion auf Ruskins Verriss seines *Scapegoat* [Abb. 8] in den *Academy Notes* 1856. Hunt hatte unmittelbar nach seiner Rückkehr aus dem Nahen Osten 1856 für die Wahl zum *Associate* der Royal Academy kandidiert, nachdem er seit 1845 jedes Jahr – mit nur zwei Unterbrechungen – dort ausgestellt hatte. Dies war wohl auch der Grund für seine anfängliche Zurückhaltung gegenüber gemeinschaftlichen privaten Ausstellungsinitiativen. Er fürchtete, solche sezessionistischen Aktivitäten würden sich negativ auf seine Wahl zum *Associate* auswirken. Dass er dennoch abgelehnt wurde, sollte seine

---

Schlussvignette), *The Lady of Shalott*, *Godiva* und *The Beggar Maid*, s. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nrn. App.B4-10. Zu den Präraffaeliten und Moxons Tennyson-Edition s. auch *Pre-Raphaelite Illustrations* from Moxon's Tennyson, 1978 und Marsh, 1989, S. 11-15.

<sup>103</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nr. 83.

weitere Karriere entscheidend prägen. In seiner 1905 erschienenen Autobiographie beschreibt er mit theatralischem Ernst, welche Bedeutung diese Entscheidung der Academy für seine damalige Situation hatte:

„A new associate of the Academy immediately received an accession of demand for his works, and had I been distinguished by the badge of Academy favour, I could have counted upon the prejudice against my work by rich collectors being turned into approval and patronage. My position now was like that of a huntsman pursued by wolves, having to throw away his belongings one by one to enable him to keep ahead of destruction.“<sup>105</sup>

Er stellte daraufhin bis 1860 – das Jahr in dem er mit seiner ersten kommerziellen Einzelausstellung einen großen Publikumserfolg erzielte – nicht mehr in der Royal Academy aus.

John Everett Millais zeigte in der Londoner Präraffaeliten-Ausstellung vier kleinformatige intime Porträts, zwei davon in Öl, von seiner Frau Effie [Abb. 17] und seinem Freund, dem Schriftsteller Wilkie Collins, sowie eine Zeichnung, die William Holman Hunt kurz vor seiner Abreise nach Ägypten zeigt<sup>106</sup>, außerdem *The Wedding Cards* und ein weiteres Werk ohne Titel im Katalog.<sup>107</sup>

Damit legte er einen deutlichen Schwerpunkt auf seine Tätigkeit als Porträtmaler und bot sich – anders als Hunt und Rossetti – bereits zu diesem frühen Zeitpunkt für Porträtaufträge an. Gleichzeitig waren in der Royal Academy seine Ausstellungsbilder *A Dream from the Past: Sir Isumbras at the Ford* [Abb. 18], *The Escape of a Heretic, 1559* [Abb. 19] und *News from Home* zu sehen.<sup>108</sup> Für das ein Jahr zuvor in der Royal Academy vorgestellte *The Blind Girl* [Abb. 12] erhielt er 1857 den mit 50 Pfund dotierten Preis der Liverpool Academy.<sup>109</sup>

<sup>104</sup> Hunt an Ford Madox Brown, 19. Mai 1857, National Art Library, London, Special Collection, F. M. B. Box 7, MSL/1995/14/43/11.

<sup>105</sup> Hunt, Bd. 2, 1905, S. 140-41.

<sup>106</sup> Heute National Portrait Gallery, London und Wightwick Manor, Wolverhampton, s. Millais. Portraits, 1999, Abb. 9 und Abb. 18. Die Zeichnung ist entweder diejenige in der National Portrait Gallery, London, oder die im Ashmolean Museum, Oxford, s. Millais. Portraits, 1999, Nr. 27.

<sup>107</sup> *The Wedding Cards* konnte bislang nicht identifiziert werden, allerdings bezeichnet Coventry Patmore es in seiner Rezension der Ausstellung als einen von zwei „female heads“, s. *Saturday Review*, 4. Juli 1857, S. 11-12. Es stammte offensichtlich aus dem Besitz von John Miller, Liverpool, und war bereits 1854 in der Liverpool Academy zu sehen gewesen, s. Bennett, 1963, S. 489.

<sup>108</sup> Heute Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight; Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico; Walters Art Gallery, Baltimore.

<sup>109</sup> Heute Birmingham Museum and Art Gallery, s. *The Pre-Raphaelites*, 1984, Abb. 69. S. Bennett, 1962 und 1963.

Rossetti, der in diesem Jahr keine andere Ausstellung beschickte, war mit insgesamt zwölf Werken in der Pre-Raphaelite Exhibition vertreten: Das schon 1853 im Auftrag von Francis MacCracken entstandene Aquarell *The First Anniversary of the Death of Beatrice* [Abb. 20] aus dem Besitz von Thomas Combe, sein drei Jahre später für Ruskins Freundin Ellen Heaton gemaltes Pendant *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice*, die Aquarelle *Mary Nazarene* und *The Blue Closet* aus dem Besitz von William Morris, die Federzeichnungen *Mary Magdalene at the Door of Simon the Pharisee* sowie *Hesterna Rosa* und ein Werk, für das im Katalog kein Titel angegeben ist.<sup>110</sup>

Darüber hinaus zeigte Rossetti ebenso wie Holman Hunt Photographien der Druckstöcke seiner Moxon-Illustrationen.<sup>111</sup> Die ungewöhnliche Idee, nicht die Holzstiche selbst, sondern Aufnahmen der Entwurfszeichnungen auf den Bildstöcken zu zeigen, bevor diese im Herstellungsprozess unwiederbringlich verloren gingen, geht eindeutig auf Rossetti zurück. Dieser hatte 1855 für William Allingham's Gedichtband *Day and Night Songs* seine erste Holzstich-Illustration *The Maids of Elfen-Mere* entworfen, war jedoch mit ihrer Umsetzung durch den Stecher Edward Dalziel so unzufrieden gewesen, dass er beinahe die Publikation untersagt hätte.<sup>112</sup> Die Brüder Dalziel verteidigten sich mit dem Hinweis auf die Unerfahrenheit des Künstlers mit Holzstich-Entwürfen und seine zu hohen Erwartungen bezüglich des Endprodukts: „Rossetti made use of wash, pencil, colored chalk, and pen and ink, producing a very nice effect, but the engraved production of this manytinted drawing, reduced to the stern realities of black and white by printer's ink, failed to satisfy him.”<sup>113</sup> Aufgrund dieser Erfahrung erkundigte sich Rossetti am 12. Januar 1857 bei Hunt, wen man mit der Photographie der Druckstöcke für die Tennyson-Illustrationen beauftragen könne, um eine Dokumentation seiner Entwürfe in einer möglichen, erneuten Auseinandersetzung mit den Brüdern Dalziel einsetzen zu können. Hunt verwies auf den Photographen des South Kensington Museum, Charles Thurston Thompson (1816-1868), der für diese

<sup>110</sup> S. Surtees, 1971, Bd. 1, Nr. 58, Nr. 81, Nr. 87, Nr. 90, Nr. 109, Nr. 57. *The First Anniversary of the Death of Beatrice* befindet sich im Ashmolean Museum, Oxford; *Mary Magdalene* im Fitzwilliam Museum, Cambridge; die restlichen in der Tate Gallery, London.

<sup>111</sup> Rossettis Holzstiche waren *The Lady of Shalott*, *King Arthur and the Weeping Queens*, *Saint Cecilia*, *Mariana in the South* und *Sir Galahad*, s. dazu Fredeman, 1996, S. 7-41.

<sup>112</sup> Rossetti an William Allingham, 17. März 1855: "That wood-block! Dalziel has made such an incredible mull of it in the cutting that it cannot possibly appear," *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, Brief 55.14; s. auch Faxon, 1991.

<sup>113</sup> Zit. n. Faxon, 1989, S. 91.

Arbeit ein Pfund verlangen würde.<sup>114</sup> Rossetti hatte Holman Hunt 1853 eine Daguerreotypie seines Gemäldes *The Girlhood of Mary Virgin* Holman Hunt zum Geschenk gemacht<sup>115</sup> und sollte auch in den kommenden Jahrzehnten zur Produktion, Dokumentation und Verbreitung seiner Kunst immer wieder auf Photographien zurückgreifen.<sup>116</sup> Nach seinen schlechten Erfahrungen mit den Dalziels verweigerte er sich dem zeitgenössischen Markt für Reproduktionsgraphik, auf dem Hunt und Millais so virtuos agierten, weil er nicht bereit war, seine Werke der interpretierenden Hand des Stechers auszuliefern.<sup>117</sup> Die Photographie hingegen erlaubte ihm ein hohes Maß an Kontrolle über den Reproduktionsprozess. 1851 war die Erfindung der Photographie auf der Londoner Weltausstellung erstmals einem größeren Publikum vorgestellt worden. Schon William Henry Fox Talbot (1800-1877), der bereits 1835 – vier Jahre vor Daguerre – erste private Erfolge mit Papierabzügen von seinen Negativen verzeichnen konnte, hatte ihr Potential zur Reproduktion von Kunst von Anfang an erkannt. Sein ab 1844 veröffentlichtes Album *The Pencil of Nature* beinhaltet unter anderem Photographien von Skulpturen, einer Buchseite und einer Zeichnung und sollte die zukunftsweisenden Möglichkeiten photographischer Publikationen verdeutlichen.<sup>118</sup>

Leider ist sehr wenig über die Präsentation der Bilder in den beiden Ausstellungsräumen in Russell Place überliefert. Aus George Price Boyces Tagebuch weiß man lediglich, dass sich Ford Madox Brown als der Organisator der Ausstellung die Freiheit nahm, Werke neu rahmen zu lassen. Der Eintrag vom 27. Juni 1857 lautet:

„I found my little ‘Sunset’ sketch in North Wales mounted in a preposterously wide gilt flat, whereas I had left it in my room mounted on white paper. A lot of the foreground is covered by the mount which completely spoils the sketch and looks ridiculously pretentious besides.“<sup>119</sup>

Einige wenige Informationen bezüglich der Hängung der Bilder gehen auch aus einem Brief Dante Gabriel Rossettis an William Bell Scott hervor:

<sup>114</sup> Zu Thompson s. Hamber, 1996.

<sup>115</sup> Eine Abbildung der Daguerreotypie zeigt Hunt, 1905, Bd. 1, S. 364.

<sup>116</sup> S. dazu vor allem Faxon, 1992, S. 219-245 und Faxon, 1994a, S. 23-27.

<sup>117</sup> S. Faxon, 1991.

<sup>118</sup> Zu Talbot s. Schaaf, 2000.

<sup>119</sup> The Diary of George Price Boyce, 1980.

„The *City Wall* hangs over Brown's Autumn Afternoon & between two female studies by Collins & Millais, and looks very well. There is no line in our show, but the line is cut, some pictures being hung half above it & some half below.“<sup>120</sup>

Die Entscheidung gegen eine Hängung 'on the line' war vielleicht ebenfalls aus Opposition gegen die Royal Academy getroffen worden, in deren jährlicher Ausstellung nur bevorzugte Werke auf Augenhöhe gehängt wurden.<sup>121</sup>

Die Ausstellung wurde in der Presse eindeutig als Präraffaeliten-Ausstellung wahrgenommen, aber man war sich bewusst, dass damit nicht mehr nur die Mitglieder der Bruderschaft gemeint waren, sondern auch ihre *followers*. Man sprach auch von „artists of the Pre-Raffaelite [sic] school“, um deutlich zu machen, dass die Bruderschaft von 1848 mittlerweile zu einer Schule oder Bewegung geworden war.<sup>122</sup> Auch die antiakademische Ausrichtung wurde wahrgenommen: „If the Academy will not do justice, they will not be shown justice, [...]“<sup>123</sup> so der Kritiker des *Athenaeum*. Die größte Schwierigkeit bei der Rezeption dieser Ausstellung war jedoch, den Präraffaelismus stilistisch auf einen Nenner zu bringen. Die enge Kollaboration der Frühphase der Brotherhood, die eine gewisse ästhetische Einheitlichkeit bedingte,<sup>124</sup> war verschiedenen Richtungen gewichen, die auf den ersten Blick wenig miteinander zu tun hatten. Coventry Patmore fand in seinem Artikel über die Ausstellung jedoch – ähnlich wie Ruskin – eine Gemeinsamkeit, nämlich das Bemühen um eine wahrhaftige Direktheit der Darstellung. Dies gälte sowohl für präraffaelitische Landschaften und *modern-life subjects* als auch für die poetischen Imaginationen Rossettis und Hunts:

„From Seddon and John Brett, whose eyes are simple photographic lenses, to Gabriel Rossetti and Holman Hunt, who see things in 'the light that never was on sea or land,' but which is, for all that, a true and genuine light, everything, as a rule, and as far as it goes, is modest, veracious, and effective.“<sup>125</sup>

<sup>120</sup> Rossetti an Bell Scott, [June 1857], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 57.26. Bei William Bell Scotts Bild handelt es sich um die Nr. 64 des Katalogs der Russell Place Ausstellung *The Burgher's Watch on the City Wall*, mit Collins Studie muss Nr. 21 *The Long Engagement* gemeint sein, und bei Millais' handelt es sich wohl um Nr. 49 *The Wedding Cards*.

<sup>121</sup> S. dazu *Art on the Line*, 2001.

<sup>122</sup> S. *Saturday Review*, 4. Juli 1857, S. 11-12 und *The Critic*, 15. Juni 1857, S. 280.

<sup>123</sup> *The Athenaeum*, 11. Juli 1857, S. 886.

<sup>124</sup> S. Prettejohn, 2000, S. 17-66.

<sup>125</sup> *Saturday Review*, 4. Juli 1857, S. 11.

Denn bei beiden Richtungen gehe es um eine nicht durch Konventionen gefilterte Art der Darstellung der äußeren Umwelt beziehungsweise dessen, was der Künstler gleichsam vor seinem inneren Auge sehe.

#### **2.4 Die Präraffaeliten auf der Manchester Art Treasures Exhibition 1857**

Nachdem er von der Royal Academy nicht zum *Associate* gewählt worden war, nutzte Holman Hunt die Gelegenheit, fünf seiner Akademie-Bilder aus vorhergegangenen Jahren 1857 bei der großen Art Treasures of the United Kingdom Ausstellung zu zeigen<sup>126</sup>, die vom 5. Mai bis zum 17. Oktober in Manchester stattfand und 1300000 Besucher anzog.<sup>127</sup> Die Ausstellung war von der Publikation von Gustav Friedrich Waagens (1794-1868) dreibändigem Werk *Treasures of Art in Great Britain* angeregt worden, in welchem der Direktor der Königlichen Gemäldegalerie in Berlin 1854-57 erstmals den Kunstbestand in britischen Privatsammlungen einem breiteren Publikum zugänglich gemacht hatte. Insgesamt wurden 16000 Exponate gezeigt und so arrangiert, dass sie die Geschichte der Kunst, chronologisch und in Schulen unterteilt, illustrierten. Mit 650 Werken der *British School* wurde eine Erfolgsgeschichte britischer Malerei entworfen, die von Holbein über Hogarth und Reynolds direkt zu den Präraffaeliten führte. Dies war allein der Tatsache zu verdanken, dass der Maler Augustus Egg (1816-1863) – ein früher Förderer von Holman Hunt – als Kurator für diese Ausstellung verantwortlich zeichnete:

„It [*The Awakening Conscience*] is now at Manchester – in the Art Treasures – Egg, by the bye, is hanging the pictures there[,] a most fortunate thing for us unincorporate men – who, with a common man would have been shelved completely.“<sup>128</sup>

<sup>126</sup> Es handelte sich um *The Awakening Conscience* (Tate Britain, London) und *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* (Birmingham Museum and Art Gallery) aus dem Besitz von Thomas Fairbairn sowie *Claudio and Isabella* (Tate Britain) und *The Hiring Shepherd* (Manchester City Art Galleries) und *Strayed Sheep* (Tate Britain). S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 54.

<sup>127</sup> S. dazu Cooper, 2001, S. 30-38; Haskell, 2000, S. 82ff. und Illies, 1998, S. 129-44.

<sup>128</sup> Brief von Holman Hunt an Edward Lear vom 16. April 1857 in der John Rylands Library, MS 1214, fol. 21. Egg hatte nicht nur Hunts Gemälde *Rienzi* an seinen Käufer Mr Gibbons vermittelt, sondern 1850 auch Hunts *Claudio and Isabella* (Tate Britain, London) selbst für 25 Pfund in Auftrag gegeben. Egg war ebenfalls verantwortlich für die erfolgreiche Vermittlung von Hunts *The Awakening Conscience* an Thomas Fairbairn, der es 1854 für 350 Guineen kaufte. Sein bekanntestes Werk ist der 1858 entstandene dreiteilige Bilderzyklus *Past and Present* in der Tate Britain, London. Egg gehört zu der älteren Generation viktorianischer Maler, die sich vom detailreichen Stil und den *modern-life subjects* der jüngeren Präraffaeliten haben anregen lassen und diese aktiv unterstützten. Nach Eggs Tod 1863 veröffentlichte Hunt in *The Reader* eine Artikelserie *Notes of the Life of Augustus L. Egg*, s. dazu Faberman, 1985.

Darüber hinaus war Hunts Auftraggeber Thomas Fairbairn<sup>129</sup> (1823-1891) Vorsitzender des Exekutivausschusses und Leihgeber der Ausstellung. Er hatte das Recht, Künstler, die er in Manchester repräsentiert sehen wollte, vorzuschlagen.<sup>130</sup> Hunts *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* und *The Awakening Conscience* stammten aus seinem Besitz. Fairbairn hatte von seinem Vater, einem Pionier der Eisenindustrie in Manchester, ein florierendes Maschinenbau-Unternehmen übernommen, welches genügend Gewinn abwarf, um ihn zu einem großzügigen Kunstmäzen zu machen. Er blieb Holman Hunt bis in die späten 1880er Jahre eng verbunden und gab ihm 1864 ein großformatiges Porträt seiner Frau und seiner Kinder, *The Children's Holiday* [Abb. 21], und 1873 sein eigenes Porträt in Auftrag.<sup>131</sup> Hunt wiederum machte sich Fairbairns Erfahrung als Geschäftsmann zunutze, als er 1873 mit dem Kunsthändler Agnew Verkauf und Ausstellung von *The Shadow of Death* aushandelte.<sup>132</sup> Auch John Everett Millais war in der Manchester Art Treasures Exhibition, allerdings nur mit *Autumn Leaves* [Abb. 10] aus dem Besitz des Liverpoolsamer Sammlers John Miller (1796-1876), prominent vertreten.<sup>133</sup> Die Manchester Art Treasures Exhibition war eine direkte Reaktion auf die Pariser Exposition Universelle des Jahres 1855, die – anders als die Londoner Weltausstellung – auch eine Bestandsaufnahme des „Fortschritts“ der Bildenden Künste geboten hatte und spielte innenpolitisch eine Rolle bei dem Versuch die ‘Arbeiterklasse zu pazifizieren’. Prinz Albert sprach bei ihrer Eröffnung von einem „banquet offered by the rich to the poor – a proof of harmony among classes.“<sup>134</sup> Friedrich Engels (1820-1895) hatte nach seinen Erfahrungen in Manchester 1845 *The Condition of the Working Class in England* publiziert und im Revolutionsjahr 1848 war es zu einer letzten großen chartistischen Versammlung auf Kennington Common in London gekommen, der Millais und Holman Hunt als Zuschauer beiwohnten.<sup>135</sup>

## 2.5 Fazit

Eine Reihe von Faktoren haben dazu geführt, dass die Präraffaeliten 1857 eine Gruppenausstellung als sinnvolles Mittel der Selbstpromotion ansahen. Vor allem zu nennen ist die Ablehnung zahlreicher präraffaelitischer Werke 1855 durch die Jury der

<sup>129</sup> Zu Fairbairn s. Bronkhurst, 1983, S. 586-97; Arscott, 1988, S. 159-89; Macleod, 1996, S. 413-14.

<sup>130</sup> S. Bronkhurst, 1983, S. 591, Fn. 29.

<sup>131</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nrn. 102 u. 123.

<sup>132</sup> S. Bronkhurst, 1983, S. 594 u. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 117.

<sup>133</sup> Heute City of Manchester Art Galleries, s. *The Pre-Raphaelites*, 1984, Abb. 74.

<sup>134</sup> Zit. n. Cooper, 2001, S. 32.

Royal Academy, die selbst einem Gemälde des 1853 zum *Associate* gewählten Millais nur einen sehr schlechten Platz zugestand. Angeregt durch den Landschaftsmaler Thomas Seddon wurden daraufhin erste Gespräche über eine gemeinschaftliche Schau geführt, die allerdings – vielleicht wegen der Abwesenheit Holman Hunts – keine Ergebnisse erzielten. Erst nach Seddons unerwartetem Tod in Ägypten ergriff Ford Madox Brown, der 1853 das letzte Mal in der Royal Academy ausgestellt hatte<sup>136</sup>, die Initiative und organisierte die Ausstellung am Fitzroy Square mit eigenen finanziellen Mitteln und unter großem zeitlichen Aufwand. Brown wurde bei seinen Ausstellungsvorbereitungen von John Miller (1796-1876), dem Präsidenten der Liverpool Academy und einem frühen Sammler der Präraffaeliten unterstützt.<sup>137</sup> Dieser ließ nicht nur zahlreiche Gemälde aus eigenem Besitz, wie beispielsweise Millais' *Wedding Cards*, sondern übernahm auch die Aufgabe, andere Sammler anzuregen, es ihm gleich zu tun.<sup>138</sup> Zur Gewinnung neuer Aufträge war es auch wichtig, Bilder auszustellen, die bereits einen Käufer gefunden hatten. Eine gute Zusammenarbeit mit den Mäzenen war nicht nur bei unabhängigen Ausstellungsprojekten von Bedeutung, sondern konnte sich – wie die Einflussnahme Thomas Fairbairns bei der Manchester Art Treasures Exhibition zeigt – auch günstig bei der Repräsentation in Ausstellungen von nationaler Bedeutung auswirken. Darüber hinaus war für den internationalen Erfolg eine gute Beziehung zu Kunstfunktionären wie Richard Redgrave ausschlaggebend, der die britische Sektion organisierte und 1855 präraffaelitische Werke zur Exposition Universelle nach Paris schickte.

### 3. Die Förderung der Präraffaeliten durch die Liverpool Academy

Die Hafenstadt Liverpool war schon im 18. Jahrhundert nicht nur eine prosperierende Handelsmetropole, sondern auch kulturell von Bedeutung. Mitte des 19. Jahrhunderts wurde ihre Kunstakademie zum Zentrum der präraffaelitischen Malerei, die zur gleichen Zeit an der Akademie in London wenig Unterstützung fand. Der Kunstkritiker und ehemalige Pre-Raphaelite Brother Frederic George Stephens, der von 1873 bis 1884 eine Serie über englische Privatsammlungen für das *Athenaeum* schrieb, konnte 1884

---

<sup>135</sup> S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 101.

<sup>136</sup> S. Graves, Bd. 1, 1970, S. 307.

<sup>137</sup> Dante Gabriel Rossetti erwähnt Miller erstmals als potentiellen Auftraggeber in einem Brief an Holman Hunt, [26. Februar 1853], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 1, 2002, Brief 53.15.

<sup>138</sup> Zu Browns und Millers Zusammenarbeit bei der Ausstellung am Fitzroy Square s. Hueffer, 1896, S. 144. [Hueffer verwechselt dabei John Miller mit Peter Miller, dessen Sohn, der die Kunstsammlung seines Vaters weiter ausbaute, s. Macleod, 1996, S. 451-52.]

feststellen: Liverpool sei „next to London, the highest place in regard to connoisseurship“.<sup>139</sup>

Bereits 1774 fand in Liverpool die erste öffentliche Kunstausstellung außerhalb Londons statt. Organisiert wurde sie durch die dortige Society of Artists, ein Zusammenschluss von Künstlern und Kunstförderern, der sich der Verbesserung sowohl des praktischen Talents als auch der ästhetischen Bildung seiner Mitglieder durch gemeinsame Zeichenkurse und den Aufbau einer Sammlung von Druckgraphik und Gipsabgüssen verschrieben hatte.<sup>140</sup> Weitere Ausstellungen fanden 1784 und 1787 statt, aber erst 1810 kam es zur Gründung der Liverpool Academy, in der bis 1814 jährlich eine Kunstausstellung stattfand, die auch von bedeutenden Londoner Künstlern wie Henry Fuseli, Benjamin West, Thomas Lawrence, William Etty, Joseph Mallord William Turner, John Constable, Benjamin Robert Haydon und Richard Parkes Bonington beschickt wurde. Die Academy verpflichtete sich, die Transportkosten für deren Gemälde zu übernehmen, sollten diese nicht verkauft werden. Hauptinitiator aller kunst- und kulturpolitischen Aktivitäten in Liverpool war der Bankier und Sammler William Roscoe (1753-1831), der sich mit seinen Lebensbeschreibungen Lorenzo de' Medicis (erschienen 1796) und Leos X. (1805) auch international einen Namen gemacht hatte, und als einer der größten Gelehrten seiner Zeit galt. Als aufgeklärter Förderer der Wissenschaften und der Künste war Lorenzo Magnifico für Roscoe ein wichtiges Vorbild, da er hoffte, der Handelsmetropole Liverpool zu einer kulturellen Blüte verhelfen zu können, die sich mit dem Florenz des 15. Jahrhunderts messen ließ.<sup>141</sup> Mit wechselndem Erfolg und in unregelmäßigen Abständen fanden nach 1814 weitere Ausstellungen statt, aber erst 1830 mit dem Umzug in ein eigenes Gebäude in Old Post Office Place und der langfristigen Finanzierung durch die neue Körperschaft der Society for the Encouragement of the Fine Arts in Liverpool – bestehend aus rund zwanzig Mitgliedern des Stadtrates und sechzig reichen Liverpools Händlern – wurden diese zu einem bedeutenden jährlichen Ereignis. Gleichzeitig wurde ein mit 50 Pfund dotierter

---

<sup>139</sup> The Private Collections of England, Nr. 78, Allerton und Croxteth Drive, Liverpool, *The Athenaeum*, 27. September 1884, S. 408. Zit. n. Macleod, 1986b, S. 598. Stephens' Projekt einer Katalogisierung englischer Privatsammlungen verstand sich als Erweiterung der von Gustav Friedrich Waagen 1854-57 publizierten *Art Treasures of England*.

<sup>140</sup> S. Morris/Roberts, 1998, S. 1ff. Diese Geschichte der Kunstausstellungen in Liverpool und Index der Künstler, die dort ausgestellt haben, basiert auf dem lückenlosen Bestand der Ausstellungskataloge von 1774-1867 und der Aufzeichnungen der Liverpool Academy und der Liverpool Society of Fine Arts, die sich in den Liverpool City Libraries und der Walker Art Gallery erhalten haben. Soweit nicht anders vermerkt, beziehe ich mich im Folgenden auf diese Darstellung der Ereignisse.

Kunstpreis ausgesetzt, der Liverpool als alternatives Ausstellungsforum für Londoner Künstler attraktiv machen sollte. Außerdem bot die Liverpooler Akademie Londoner Künstlern die Möglichkeit, ihre Werke genau dort zu zeigen, wo die neureichen Industriellen und Kaufleute Nordenglands beheimatet waren. Zwischen 1830 und 1834 gelang der Academy die Emanzipation von der Kontrolle durch die Society for the Encouragement of the Fine Arts. Von diesem Zeitpunkt an wirtschafteten die Liverpooler Künstler praktisch eigenverantwortlich, einzig von der Stadt bei der Miete der Ausstellungsräumlichkeiten unterstützt. Durch den 50-Pfund-Preis wurde die Liverpool Academy zu einer „provincial nursery of metropolitan talent,“<sup>142</sup> da sich hier besonders für junge, noch nicht etablierte Künstler die Chance bot, sich einen Namen zu machen. Der erste 50-Pfund-Preis für ein präraffaelitisches Gemälde ging 1851 an Holman Hunts *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus*.<sup>143</sup> Damit handelte die Academy entgegen der öffentlichen Meinung, die von einem ‘antipräraffaelitischen Furor’ geprägt war. So kommentierte das *Art Journal*:

„... [the Academy] has procured itself somewhat unenviable notoriety...this act of the Academy has already thrown dissension among its members...there cannot be a doubt that many of its friends will be alienated from the institution by the perpetration of such folly on the part of a few only of the Liverpool academicians.“<sup>144</sup>

Die Entscheidung über den Preis fällte der Liverpool Academy Council, dessen Zusammensetzung nahezu ausschließlich aus Liverpooler Künstlern bestand. Unter ihnen war William Lindsay Windus (1822-1907) einer der wichtigsten Anhänger des neuen Präraffaelismus, den er in Gestalt von Millais’ *Christ in the Carpenter's Shop* bereits 1850 in der Royal Academy in London gesehen hatte. Windus’ Begeisterung für den neuen Stil aus London teilten unter anderen die Liverpooler Künstler William Davis (1812-1873), Daniel Alexander Williamson (1823-1903), John Lee (aktiv 1859-1867), Alfred William Hunt (1830-1896) und James Campbell (1828-1893), die aufgrund ihrer frühen Präraffaeliten-Rezeption auch die „Liverpool Pre-Raphaelites“ genannt

---

<sup>141</sup> Zu Roscoe und Liverpool s. Riches into Art, 1993. Zu Roscoe und dem Bild der italienischen Renaissance in England s. Hale, 1996, S. 82-107.

<sup>142</sup> Morris/Roberts, 1998, S. 7.

<sup>143</sup> Aus dem Liverpool Academy Minute Book unter dem Datum des 5. November 1851 geht hervor, dass die Preisvergabe an Hunt auf Vorschlag von William Windus erfolgte, s. Bennett, 1963, S. 486.

<sup>144</sup> Zit. n. Bennett, 1963, S. 486.

werden.<sup>145</sup> Es war aber vor allem die Patronage des Liverpools Tabakhändlers und Schiffseigners John Miller (1796-1876), der in den 1850er Jahren zum Präsidenten des Rates der Liverpools Akademie gewählt wurde, die Liverpool für die Londoner Präraffaeliten zu einem lukrativen Absatzmarkt werden ließ.<sup>146</sup> Miller besaß unter anderem Millais' *The Blind Girl* [Abb. 12], *Autumn Leaves* [Abb. 10], Madox Browns *An English Fireside*, und Holman Hunts *The Eve of St Agnes* [Abb. 22], aber auch Bilder von Liverpools Künstlern wie Davis und Windus. Erste persönliche Kontakte zwischen Holman Hunt, Madox Brown, dem in diesem Jahr der 50-Pfund-Preis für sein Gemälde *Christ Washing Peter's Feet* zuerkannt worden war, und John Miller kamen 1856 zustande, als beide die Ausstellung besuchten und zum Dinner in Millers Haus gebeten wurden.<sup>147</sup> Bei Miller traf Madox Brown auf den Landschaftsmaler William Davis, dem er auf John Millers Wunsch hin eine kleine Skizze abkaufte<sup>148</sup>, und sicherlich auch auf James Campbell, William Windus und William Joseph Bond, die 1857 gemeinsam mit den Londoner Präraffaeliten in der Ausstellung am Fitzroy Square vertreten waren.<sup>149</sup>

Als der Rat der Academy 1857 unter dem Vorsitz Millers den begehrten 50-Pfund-Preis an John Everett Millais' *The Blind Girl* [Abb. 12] verlieh, war dies der Anlass für den offenen Ausbruch eines schon lange schwelenden Konflikts. Ein großer Teil der einflussreichen Liverpools Bürger und konservativeren Künstler war mit der einseitigen Bevorzugung der Präraffaeliten durch die Academy nicht länger einverstanden. Ihrer Meinung nach hätte der Preis 1857 an Abraham Solomon (1823-

<sup>145</sup> S. Milner, 1995, S. 124ff. Zu den Liverpool Pre-Raphaelites s. vor allem Marillier, 1904.

<sup>146</sup> S. auch Hunt, Bd. 1, 1905, S. 282.

<sup>147</sup> S. The Diary of Ford Madox Brown, 1981, S. 189, Eintrag vom 25. September 1856: "This Millas a [sic] jolly kind old man with streaming white hair, fine features & a beautiful keen eye like Mulready's & something like John Cross too. A rich brogue, a pipe of cavendish & smart rejoinder with a pleasant word for every man, woman, or child he meets, is characteristic of him. His house is full of Pictures even to the kitchen, many pictures he has at all his friends houses in Liverl & his house in Bute also filled with inferior ones. Many splendid Linnels, a fine Constable & good Turners, Anthony's, & works by a French man Delessard are among the most marked of his collection plus a host of good pictures by Liverpool artists – Davies, Tonge, & Windus chiefly."

<sup>148</sup> S. Diary of Ford Madox Brown, 1981, S. 189f, Eintrag vom 26. September 1856.

<sup>149</sup> James Campbell zeigte *Trudging Homewards* (vielleicht identisch mit dem 38,7 x 30,5 cm messenden *Girl with Jug of Ale and Pipes* aus dem Jahr 1856 in der Walker Art Gallery, Liverpool, s. Milner, 1995, S. 138) und *An Interval in the Performance*; William Davis zeigte *Wallasey Mill, Cheshire*, *The White Horse*, *Study of Dogs*, *A Study in Summer*, *The Shrimper* und eine weitere *Study from Nature*; William Windus war nur mit einem einzigen Gemälde vertreten: *The Interview between Middlemass and his Parents. From Scott's Surgeon's Daughter*; von W. J. Bond war *A Study in the Dingle* zu sehen. S. Kopie der *List of pictures on view* des Courtauld Institute of Art, London.

1862) und sein populäres narratives Genrebild *Waiting for the Verdict* [Abb. 23] gehen sollen.<sup>150</sup>

Der Unmut brach sich zunächst in Stellungnahmen und Leserbriefen in der örtlichen Presse Bahn. Man warf Miller, dem *The Blind Girl* [Abb. 12] gehörte, unlautere Motive bei der Preisvergabe vor: Er habe nur dessen Wiederverkaufswert steigern wollen. Dieser Vorwurf richtete sich auch generell an alle Mitglieder der Academy, die man in der Abhängigkeit von Händlern währte, deren einziges Ziel Profitmaximierung durch den Prestigegewinn des Preises sei.<sup>151</sup> Die Kontroverse zog Kreise bis nach London, wo das *Athenaeum* davon berichtete. Die Argumentation war hier antipräraffaelitisch, weil man fürchtete, dass durch die bisherige Preispolitik der Liverpooleer Academy bei nicht-präraffaelitischen Künstlern der Eindruck erweckt werden könnte, dass sie keine Chancen hätten und dass sie demnach die Liverpooleer Ausstellung nicht beschicken würden. Das wiederum hätte zur Folge, dass das Liverpooleer Publikum nur einen beschränkten Ausschnitt der aktuellen Kunstproduktion zu Gesicht bekäme. Darüber hinaus ging es um die Frage der Leitungskompetenz. Wie sollte eine Kunstakademie überhaupt geleitet werden? Ebenso wie in der Royal Academy in London und der Royal Scottish Academy in Edinburgh waren in Liverpool die Künstler die Entscheidungsträger, die sich bei der Preisvergabe absolute Autorität beimaßen und auf ihrem Recht beharrten, Kunst zu fördern, die nicht notwendigerweise einem breiten Publikumsgeschmack entsprach. Mit dieser Einstellung gerieten sie jedoch in Opposition zum Rat der Stadt Liverpool, der die jährliche Miete der Ausstellungsräume in Höhe von 250 Pfund bezahlte und sich daher berechtigt fühlte, mitzubestimmen und eine Kunstaussstellung zu fordern, mit der sich der größte Teil der Liverpooleer Bürgerschaft identifizieren konnte. Am 2. Januar 1858 publizierte William Michael Rossetti im *Spectator* einen Artikel, in dem er den Kern der Auseinandersetzung folgendermaßen umreißt:

„The question of principle involved is, whether an Academy should act according to their own judgment as artists, having brother artists to deal with, and a public taste to form or guide, or according to the preference of the public itself.“<sup>152</sup>

<sup>150</sup> S. The Poetry of Truth, 2005, S. 10. Solomons 110,3 x 124,5 cm messendes *Waiting for the Verdict* befindet sich in der Tate Britain, London. S. Lambourne, 1999, Abb. 166.

<sup>151</sup> S. Morris/Roberts, 1998, S. 10.

<sup>152</sup> *The Spectator*, 2. Januar 1858, S. 26, Wiederabdruck bei Marillier, 1904, S. 262-264.

Er argumentiert, dass die Mitglieder der Academy gar nicht anders könnten, als gemäß ihrer persönlichen Überzeugung zu handeln, genauso wie ein Arzt oder ein Richter Entscheidungen nach bestem Wissen und Gewissen zu treffen hätte. Gegen den Vorwurf der Voreingenommenheit, die sich in der Tatsache zeige, dass der Preis über Jahre hinweg an Präraffaeliten gegangen sei, führt er ins Feld, dass gerade damit der Beweis für die Prinzipientreue der Akademiemitglieder erbracht sei: „...and each successive award is a guarantee that the first was founded, not on caprice, but on deliberate conviction.“ Rossettis Argumente sind insoweit nachvollziehbar, als es sich bei der Liverpool Academy um einen privaten Zusammenschluss von Künstlern handelte; allerdings wurde dieser private Charakter eingeschränkt durch die bereits erwähnte Bereitstellung beziehungsweise Anmietung der Ausstellungsräumlichkeiten durch den Stadtrat. Rossetti räumt daher ein:

„Have the public, then, no controlling power in such matters? They have a very forcible one – the controlling power over themselves. If they thoroughly and permanently dissent from the course pursued by their artistic purveyors, they will cease to patronise them, and will reduce them to the alternative of honourable extinction or ignominious submission. Either way they will have gained the immediate visible victory, and, whether in the interests of true art or of false art, the fact must stand; but, if they are wise, they will prefer to overwhelm honest opponents rather than scare principle into time-serving.“<sup>153</sup>

Am 29. Januar 1858 zog der Stadtrat die Konsequenzen und stellte die Mietzahlungen von 250 Pfund an die Academy ein.<sup>154</sup> Am 11. Januar 1858, kurz vor der Einstellung der Mietzahlungen, hatte Alfred William Hunt (1830-1896) – Aquarellmaler und seit 1856 vollwertiges Mitglied der Akademie – im *Liverpool Albion* noch einen Brief veröffentlicht, den er von John Ruskin erhalten hatte:

„I believe the Liverpool Academy has, in its decisions of late years, given almost the first instance on record of the entirely just and beneficial working of academical system[s]. Usually such systems have degenerated into the application of formal rules, or the giving [of] partial votes, or the distribution of a partial patronage; but the Liverpool awards have indicated at once the keen perception of new forms of excellence, and the frank honesty by which alone such new forms can be confessed and accepted. I do not, however, wonder at the outcry. People who suppose the Pre-Raphaelite work to be only a condition of meritorious eccentricity, naturally

---

<sup>153</sup> Zit. n. Marillier, 1904, S. 264.

<sup>154</sup> S. Morris/Roberts, 1998, S. 11.

suppose, also, that the consistent preference of it can only be owing to clique. Most people look upon paintings as they do on plants or minerals; and think they ought to have specimens of all earths or flowers. They have no conception or belief that there is such a thing as a real right and wrong, a real bad and good, in the question. However, you need not, I think, much mind. Let the Academy be broken up on the quarrel; let the Liverpool people buy whatever rubbish they have a mind to; and when they see, which Pre-Raphaelite picture[s] gradually advance in influence and in value, you will be acknowledged to have borne witness all the more noble and useful, because it seemed to end in discomfiture; though it will not end in discomfiture. I suppose I need hardly say anything of my own estimate of the two pictures on which the arbitrament has arisen. I have surely said often enough, in good black type already, what I thought of Pre-Raphaelite works, and of other modern ones. Since Turner's death, I consider that any average work from the hand of any of the four leaders of Pre-Raphaelitism (Rossetti, Millais, Hunt, John Lewis) is, singly, worth at least three of other pictures whatever by living painters. John Ruskin<sup>155</sup>

Anscheinend hatte man sich von Seiten der Academy an Ruskin gewandt, da man sich durch seine Stellungnahme Autorität und Legitimierung zu verschaffen hoffte. Dennoch beriefen die Gegner der Academy bereits am 8. Februar 1858 eine öffentliche Versammlung ein, während der die Liverpool Society of Fine Arts gegründet wurde: eine Gesellschaft, die in direkter Konkurrenz zur Liverpool Academy ebenfalls jährliche Kunstausstellungen veranstalten sollte. Der große Unterschied zur Academy bestand jedoch darin, dass diese Society von einem Laien-Rat geleitet wurde und gegen eine jährliche Gebühr Mitglieder jeglicher Art aufnahm. Künstler konnten allerdings von dieser Gebühr befreit werden. Ältere Londoner Künstler außerhalb des präraffaelitischen Umkreises wie beispielsweise Frederick Goodall (1822-1904), William Powell Frith (1819-1909), Thomas Sidney Cooper (1803-1902), Abraham Solomon (1824-1862), John Callcott Horsley (1817-1903), Edward Matthew Ward (1816-1879), Edward Armitage (1817-1896), Edward William Cooke (1811-1880), Charles West Cope (1811-1890), Francis Danby (1793-1861) und George Arthur Fripp (1813-1896) begrüßten und unterstützten diese neue Liverpool Society of Fine Arts.<sup>156</sup> Um sich deutlich von der

<sup>155</sup> Zit. n. Marillier, 1904, S. 260-261. Zu Alfred William Hunt s. The Poetry of Truth, 2005. Für Ruskin war der Maler John Frederick Lewis (1805-1876) wegen seiner detaillierten Malweise und der brillanten Farbigkeit seiner Werke ebenfalls ein Präraffaelit. Er war kein Mitglied der ursprünglichen Bruderschaft, wurde aber zum Ehrenmitglied des präraffaelitischen Hogarth Club ernannt.

<sup>156</sup> Die erste Ausstellung der Liverpool Society zeigte neben Bildern der bereits erwähnten Londoner Künstler, die sich für ihre Gründung ausgesprochen hatten, auch solche von Clarkson Stanfield (1793-1867), Frank Stone (1800-1859), dem Porträtmaler Henry William Pickersgill (1782-1875), William Edward Frost (1810-1877), Robert Scott Lauder (1803-1869), Charles Lucy (1814-1873) sowie Skulpturen des Schotten William Calder Marshall (1813-1894) und des Iren John Henry Foley (1818-1874). Außerdem waren Werke der Tiermaler Briton Rivière (1840-1920), Henry Moore (1831-1895), Maler von Seestücken und Bruder von Albert Moore (1841-1893), sowie Alexander Munro (1825-1871)

Politik der Academy abzusetzen, gab sich die Liverpool Society populistisch. Das galt nicht nur für die Entscheidungsfindung bei der jährlichen Preisvergabe für das beste Gemälde, sondern auch für das gesellschaftliche Rahmenprogramm in Form von Vernissagen, öffentlichen Vorträgen und anderen Veranstaltungen. Diejenigen Mitglieder, die gemäß ihrer gesellschaftlichen Stellung die höchsten Gebühren bezahlten, stimmten über das beste Gemälde ab. Allerdings konnte der Rat der Society diese Entscheidung ablehnen. Die Mitglieder des Rates wiederum wurden ernannt, mussten jedoch von der jährlichen Mitgliederversammlung approbiert werden. Darüber hinaus konnten die Mitglieder an Bilderverlosungen teilnehmen, ähnlich wie sie die Art Unions veranstalteten.<sup>157</sup> Es war jedoch gerade dieser Populismus und die offensichtlich marktschreierische Art, mit der die neue Society für ihre Ausstellungen warb, die wiederum Kritiker auf den Plan rief. Die Society wurde als „picture warehouse“ und „mock-auction shop“ diffamiert, ihr hehres Ziel, Kunst populär zu machen, für gescheitert erklärt:

„Our decided opinion of the Bold-street Academy is, that while it really had a splendid chance of doing good service to art, it ended by merely degrading it. Who now cares one rush for the corporate approval of the Liverpool Society of Fine Arts? You might as well produce a certificate of merit from the Pantheon, in Oxford-street.”<sup>158</sup>

Kaum war die Vorherrschaft einer als elitär empfundenen Clique über die Liverpoolsche Kunstszene gebrochen, fragte man sich, was denn eigentlich ein Preis wert sei, der von Laien vergeben wurde.

Die wichtigsten Beiträge in der Ausstellung der Liverpool Academy waren 1858 Holman Hunts *Eve of St Agnes* [Abb. 22], *Rienzi* [Abb. 1] und *The Scapegoat* [Abb. 8] sowie Millais' *Autumn Leaves* [Abb. 10], Madox Browns *Chaucer* und *The Hayfield*, außerdem John Bretts *Stonebreaker*.<sup>159</sup> Erstmals stellte auch Dante Gabriel Rossetti

---

zu sehen, der seine Karriere als präraffaelitischer Bildhauer begonnen hatte. Von den lokalen Liverpoolschen Künstlern waren Richard Ansdell (1815-1885), Thomas Falcon Marshall (1818-1878), Henry Dawson (1811-1878), William Huggins (1820-1884) und Richard Sebastian Bond (1808-1886), die alle aus der Liverpool Academy ausgetreten waren, vertreten. Huggins, Bond, Richard Norbury (1815-1886), Richard Peter Richards (1840-1877) und der Schotte John Finnie (1829-1907), der bei William Bell Scott in Newcastle studiert hatte und an der Liverpool Art School unterrichtete, beschickten 1858 beide Liverpoolsche Ausstellungen.

<sup>157</sup> Zu Zielen und Funktionsweise der Art Unions Mitte des 19. Jahrhunderts in England, s. Forbes, 2000 und King, 1985.

<sup>158</sup> *The Porcupine*, 2. Mai 1863, S. 33, zit. n. Morris/Roberts, 1998, S. 14.

<sup>159</sup> Weiterhin waren in der Academy Frederic Leightons (1830-1896) *Count Paris* und *Fisherman and the Syren* zu sehen, ebenso weitere Gemälde von James Clarke Hook (1819-1907), John Rogers Herbert

drei Aquarelle aus: *The Wedding of St George*, *Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice* und *A Christmas Carol*.<sup>160</sup> Eine wichtige Voraussetzung für Rossettis Entscheidung, nun doch in Liverpool auszustellen, war wahrscheinlich, dass die Academy im März 1857 entschieden hatte, dass nun auch Aquarelle den 50-Pfund-Preis erhalten konnten. Allerdings ging der Preis in diesem Jahr trotzdem an ein Ölgemälde, Madox Browns *Chaucer*.<sup>161</sup> Die Wettbewerbssituation zwischen den beiden konkurrierenden Vereinigungen brachte für das kunstinteressierte Liverpools Publikum zunächst nur Vorteile: die Society und später ihr Nachfolger, die Liverpool Institution of Fine Arts, sah sich gezwungen, Agenten nach Düsseldorf, München, Paris, Antwerpen und Brüssel zu schicken, um Neues bieten zu können. Über 100 Düsseldorfer Maler – darunter Emanuel Gottlieb Leutze (1816-1868) und Oswald Achenbach (1827-1905) – stellten zwischen 1858 und 1864 in Liverpool aus und trugen gemeinsam mit ihren Kollegen aus Frankreich – James Tissot (1836-1902), Eugène Isabey (1803-1886), und dem Barbizon-Maler Diaz de la Peña (1808-1876) – und Holland – beispielsweise Willem Roelofs (1822-1897) und Johannes Bosboom (1817-1891) – einiges dazu bei, die Abgeschlossenheit der künstlerischen Situation an der Mersey aufzubrechen. Die Verkaufserfolge der Society waren beträchtlich: 4830 Pfund im Jahr 1859, 4096 Pfund 1860 und 5390 Pfund 1861; trotzdem war die Nachfrage nach Bildern in Liverpool für zwei gleichzeitige Ausstellungsunternehmungen letztlich zu gering. Dies lag sicherlich auch daran, dass immer mehr private Händler von den Unstimmigkeiten innerhalb der öffentlichen Einrichtungen profitierten und Kunst in ihren Liverpools Galerien zeigten. 1863 begann man über eine Zusammenlegung beider Institutionen zu verhandeln.<sup>162</sup> Diese Verhandlungen gestalteten sich äußerst schwierig, da man von Seiten der Society darauf bestand, einen großen Anteil von Laien in die kontrollierenden Organe der neu zu gründenden Institution einzuführen, die Academy jedoch auf einem Management durch Künstler beharrte. 1864 stellte der Sammler William Blackmore Dante Gabriel Rossettis

---

(1810-1890), Frederick Richard Lee (1798-1879); den Mitgliedern der Londoner St John's Wood Clique George Adolphus Storey (1834-1919), Henry Stacy Marks (1829-1898) und William Frederick Yeames (1835-1918); einigen Vertretern der älteren Generation wie Edwin Landseer (1803-1873), Daniel Maclise (1806-1870), William Mulready (1786-1863), John Linnell (1792-1882), David Roberts (1796-1864) und Paul Falconer Poole (1807-1879); Albert Moore (1841-1892), Frederick Richard Pickersgill (1820-1900) und von James Smetham (1821-1889), einem Freund und Schüler Rossettis.

<sup>160</sup> Damals im Besitz von Thomas Plint of Leeds, Ellen Heaton und James Leathart, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Nr. 97, Nr. 81, Nr. 98.

<sup>161</sup> Zu der Entscheidung, nun auch Aquarelle prämiieren zu wollen, s. den Brief von Miller an Ford Madox Brown vom 15. März 1857 in der National Art Library, dazu Morris/Roberts, 1998, S. 18, Fn. 72. Zu der Preisverleihung an Madox Brown 1858, s. Bennett, 1962, S. 750.

gerade fertig gestelltes Gemälde *Fazio's Mistress* [Abb. 24] in Liverpool aus.<sup>163</sup> Rossetti hatte sich wahrscheinlich damit einverstanden erklärt, um der Academy in ihrer bedrängten Situation mit einem wichtigen Ausstellungsstück erneutes Ansehen zu verschaffen. Schließlich einigte man sich und gründete 1865 das so genannte Liverpool Academy and Art Institute, mit einem Rat, der zu gleichen Teilen aus Laien und Künstlern bestand. Aber bereits nach zwei Jahren musste auch diese Institution wegen Geldmangels aufgeben. Öffentliche Kunstausstellungen sollte es in Liverpool erst wieder ab 1871 geben. Organisiert und finanziert wurde die Liverpool Autumn Exhibition durch den Stadtrat, die Räumlichkeiten befanden sich in Liverpool's neuem Museum in William Brown Street.

### 3.1 Die Bedeutung der Liverpool Academy als Absatzmarkt für präraffaelitische Kunst

Die Möglichkeiten der Liverpool Academy wussten die Präraffaeliten in den 50er Jahren für sich zu nutzen. Zwischen 1851 und 1858 erhielten William Holman Hunt und John Everett Millais den 50-Pfund-Preis je zweimal, Ford Madox Brown einmal.<sup>164</sup> Dante Gabriel Rossetti stellte zunächst nicht in Liverpool aus. In einem Brief begründet er seine Entscheidung, *The Annunciation* 1851 nicht dorthin zu schicken, folgendermaßen:

„As regards Lady Bath's idea about sending my little picture to Liverpool, I should certainly have done so (or else to Manchester or Birmingham) last year, had the thing been of a more popular character. Even were it a *little* less peculiar, I would have done so for the sake of the chance; but, as it is, I know by experience that you might as well expect a Liverpool merchant to communicate with his Chinese correspondent without the intervention of someone who knows the language as imagine that he could look at the picture in question with the remotest glimmering of its purpose. This is the reason which has prevented me from sending it anywhere; [...]"<sup>165</sup>

Seine Einschätzung, dass die Ikonographie seines Gemäldes in den protestantisch geprägten Industriestädten des Nordens nicht verstanden würde, wird Jahre später von

<sup>162</sup> Zu der Kontroverse zwischen Liverpool Academy und Liverpool Society in der zeitgenössischen Presse, s. Morris/Roberts, 1998, S. 18, Fn. 77.

<sup>163</sup> *Fazio's Mistress*, 1869 von Rossetti in *Aurelia* umbenannt, befindet sich heute in der Tate Britain, London, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Nr. 164.

<sup>164</sup> William Holman Hunt 1851 für *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* und 1853 für *Claudio and Isabella*; John Everett Millais 1852 für *A Huguenot* und 1857 für *The Blind Girl*, sowie Ford Madox Brown 1856 für *Christ Washing Peter's Feet*, s. Bennett, 1962 und Bennett, 1963.

Holman Hunt bestätigt. In seiner Autobiographie schildert er ein Gespräch über moderne Kunst mit seinem in Manchester ansässigen Mäzen Thomas Fairbairn, das anlässlich der Art Treasures Exhibition 1857 stattgefunden habe. Hunt habe darin versucht, die „präraffaelitische Schule“ gegenüber anderen Tendenzen der zeitgenössischen Malerei abzugrenzen, sei aber damit bei Fairbairn auf Ablehnung gestoßen. Dieser habe ihm geraten, den Terminus „präraffaelitisch“ zu vermeiden, da man zwar in Manchester durchaus die Werke dieser Schule zu schätzen wisse, der Begriff jedoch Vorurteile provozieren würde.<sup>166</sup> Seit dem Catholic Emancipation Act von 1829, der Wiederbelebung katholischer Tendenzen in Gottesdienst und Kirchenschmuck der anglikanischen High Church und der Wiedereinführung der römisch-katholischen Kirchenordnung durch Pius IX. 1850 waren antipapistische Emotionen unter den englischen Protestanten weit verbreitet.<sup>167</sup>

Die Liverpool Academy und besonders ihr 50-Pfund-Preis waren für das Selbstbewusstsein und den Marktwert der Präraffaeliten in den 1850er Jahren von großer Bedeutung. Holman Hunt formulierte in seinen Erinnerungen, dass der Preis, den er 1851 für *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* bekommen hatte, nicht nur für ihn, sondern für den gesamten präraffaelitischen Kreis eine willkommene Ermutigung darstellte.<sup>168</sup> Bei Millais überwog zunächst der Dünkel gegenüber den Kaufleuten aus dem Norden, denen er auch beim Kunsterwerb spekulative Absichten und Gewinnmaximierung auf seine Kosten unterstellte. Nachdem er 1852 den Preis für *A Huguenot* [Abb. 25] erhalten hatte, schrieb er an Thomas Combe in Oxford:

„It is quite a lark now to see the amiable letters I have from Liverpool and Birmingham merchants, requesting me to paint them pictures any size, subject, and amount I like, having it all to me. I am not likely to let them have anything as they would probably hawk it about until they obtained their profit.”<sup>169</sup>

---

<sup>165</sup> D. G. Rossetti an Charlotte Polidori, [August 1851?], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. I, 2002, Brief 51.20. *The Annunciation/ Ecce Ancilla Domini!* misst 72,4 x 41,9 cm und befindet sich in der Tate Britain, London, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 44.

<sup>166</sup> S. Hunt, Bd. 2, 1905, S. 162.

<sup>167</sup> Zwischen ca. 1830 und 1850 war die Anglikanische Kirche einer Periode heftiger innerer Kämpfe ausgesetzt. Das so genannte Oxford Movement war die Speerspitze der katholisch-orientierten High Church, dem die evangelische Low Church entgegenstand. Beide kämpften jedoch vereint gegen Liberale und Nonkonformisten, s. *The Nineteenth Century*, 2005, S. 205.

<sup>168</sup> S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 282.

<sup>169</sup> Zit. n. Millais, Bd. 1, 1899, S. 172. S. auch Warner, 1985, S. 72.

Obwohl Rossetti bis 1858 nicht in Liverpool ausstellte, war ihm nur allzu bewusst, wie wichtig dieses Forum im industriellen Norden war. Nachdem 1855 Thomas Seddons *The Pyramids of Giza* [Abb. 5] von der Londoner Royal Academy abgelehnt worden war, nutzte er seinen Einfluss bei John Miller und sorgte dafür, dass es noch im gleichen Jahr in Liverpool zu sehen war.<sup>170</sup> Als John Miller 1857 das ursprünglich für John Ruskin fertig gestellte Ölgemälde *St Catherine* [Abb. 26] erwarb, überlegte Rossetti, es in der Liverpool Academy zu zeigen. Er war sich allerdings seiner minderen Qualität – die Ruskin dazu veranlasst hatte, vom Kauf des Bildes zurückzutreten – durchaus bewusst und entschloss sich letztlich 1858, nur die bereits erwähnten Aquarelle zu schicken.<sup>171</sup> 1861 zeigte er das kleine Aquarelltriptychon *The Seed of David* aus dem Besitz Vernon Lushingtons. Es war als eine Art Präsentationsskizze für den Hauptaltar von Llandaff Cathedral in Cardiff entstanden, für den Rossetti 1856 den Auftrag erhalten hatte, den er jedoch erst 1864 fertig stellen konnte.<sup>172</sup>

Nordenglische Sammler kamen hauptsächlich über die Ausstellungen der Akademie erstmals mit präraffaelitischer Malerei in Berührung.<sup>173</sup> Der Liverpools Bankier George Rae (1817-1901) beispielsweise, dessen Sammlung in den 1870er Jahren 21 Werke von Rossetti umfasste, darunter *The Beloved* [Abb. 27], *Monna Vanna* [Abb. 28], *Fazio's Mistress* [Abb. 24], erinnerte sich in einem Brief an Frederic George Stephens:

„Did I ever tell you that Sir John's 'Huguenots' when exhibited at the Liverpool Academy more than 30 years ago, was the cause of my conversion to PreRaphaelitism? It revealed to me such depths of colour and intensity of motive as were revelations to me.“<sup>174</sup>

Allerdings sollte Rae erst 1860 mit George Price Boyces Aquarell *Among the Thames Willows* sein erstes Bild aus der Liverpool Academy erwerben.<sup>175</sup> Der gedruckte Katalog seiner Sammlung, der wahrscheinlich aus dem Jahr 1901 stammt, verzeichnet 40 Jahre

<sup>170</sup> S. Rossetti an William Allingham, 29. [Juli 1855] und [4. August 1855], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 55.40 und 55.42.

<sup>171</sup> S. Rossetti an John Miller, [c. 20. Juli 1857], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 57.34. *St Catherine* misst 34,3 x 24,1cm und befindet sich heute in der Tate Britain, London, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Nr. 89.

<sup>172</sup> S. Rossetti an Alexander Gilchrist, [14. September 1861], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 61.70. S. Bennett, 1963, S. 495. Zur Entstehungsgeschichte von *The Seed of David* s. Marsh, 1999. Das Aquarelltriptychon (Mitteltafel 41 x 29 cm, äußere Tafeln je 27,9 x 13,3 cm) befindet sich heute in der Tate Britain, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Nr. 105B.

<sup>173</sup> S. auch Bennett, 1963.

<sup>174</sup> Zit. n. Treuherz, 2004, S. 18.

<sup>175</sup> S. Treuherz, 2004, S. 18.

später 95 Werke hauptsächlich von Präraffaeliten und Liverpools Malern.<sup>176</sup> Francis McCracken (ca.1840-1864), Inhaber einer Baumwollspinnerei in Belfast, entnahm 1851 der Presse, dass Holman Hunts Bild *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* den Preis der Akademie gewonnen hatte und kaufte es ungesehen für 200 Pfund.<sup>177</sup> Ob der Liverpools Schiffseigner Frederick Leyland (1831-1892), der ebenfalls zu einem der wichtigsten Sammler und einem Freund Rossettis wurde, die Liverpool Academy regelmäßig besucht hat, ist nicht bekannt, allerdings verlief seine erste Begegnung mit dem Künstler über den ‘doyen of Liverpool collectors’,<sup>178</sup> John Miller.<sup>179</sup> John Millers (1796-1876) Präsidentschaft der Liverpools Akademie und sein gleichzeitiges aktives Mäzenatentum verdeutlichen, wie stark Ausstellungswesen und Patronage Mitte des 19. Jahrhunderts in England noch verbunden waren, sich sogar gegenseitig bedingten. Miller war durch seine Sammelleidenschaft ein wichtiger Käufer für die Präraffaeliten, zugleich jedoch auch Mitorganisator und Leihgeber nicht nur in Liverpool, sondern – wie bereits erwähnt – auch bei der Londoner Ausstellung am Fitzroy Square und der amerikanischen Wanderausstellung, in deren Katalogen er als Mitglied des Organisationskomitees genannt wird.

#### **4. Präraffaelitische Kunst in Nordamerika 1857/58**

##### **4.1 Die New Yorker Kunstszene Mitte des 19. Jahrhunderts**

Zwischen der Eröffnung des Erie Kanals 1825 und dem Beginn des amerikanischen Bürgerkrieges 1861 erlebte New York die erste Blüte seiner vitalen Kunstszene.<sup>180</sup> Der Kanal, der den Hudson mit dem Eriesee verbindet, machte die Stadt und ihren Hafen schlagartig zur wichtigsten amerikanischen Drehscheibe für Handelsgüter aus Übersee und ermöglichte damit ihren Aufstieg zur Metropole. Allein zwischen 1850 und 1860 stieg die Bevölkerungszahl von Manhattan von 500000 auf 800000 Menschen.<sup>181</sup> Von zentraler Bedeutung für die Entwicklung und Professionalisierung der amerikanischen Malerei in der ‘antebellum era’ war 1826 die Gründung der National Academy of

<sup>176</sup> S. Treuherz, 2004, S. 13.

<sup>177</sup> S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 282 u. 309. Zu McCracken s. auch Weinberg, 2001, und Macleod, 1996, S. 447-48.

<sup>178</sup> Treuherz, 2004, S. 17.

<sup>179</sup> “My dear Mr. Miller, When your friend Mr. Leyland brought me your letter of introduction, I gathered from what he said that he wished to possess some work of mine, ...” Rossetti an John Miller, 9. Oktober 1865, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 3, 2003, Brief 65.145. S. auch *The Rossetti-Leyland Letters*, 1978 und Macleod, 1996, S. 451-452 u. S. 442-43. Zu Leyland s. auch Duval, 1986; Tibbles, 1994; Merrill, 1998.

<sup>180</sup> S. *Art and the Empire City*, 2000.

Design, die als Institution bis heute Bestand hat.<sup>182</sup> Erklärtes Vorbild war die Royal Academy in London. Wie diese sollte die Academy zugleich Ausbildungsort und jährliches Ausstellungsforum für zeitgenössische nationale Kunst sein. Ihre Leitung lag ebenfalls ausschließlich in den Händen von Künstlern. Erster Präsident der National Academy wurde der Maler und Erfinder des Schreibtelegraphen Samuel Finley Breese Morse (1791-1872). Abgelöst wurde er von dem Stecher und Landschaftsmaler Asher Brown Durand (1796-1886), Präsident der Academy von 1845 bis 1861.<sup>183</sup> Asher B. Durand war neben Thomas Cole (1801-1848) und Frederic Edwin Church (1826-1900) einer der wichtigsten Vertreter der so genannten Hudson River School, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die nordamerikanische Landschaftsmalerei dominierte. Dabei ist es – wie der Name schon sagt – besonders die von New York aus in gut einer Tagesreise erreichbare und touristisch bereits früh erschlossene Landschaft des Hudson-Tales und der Catskill Mountains im nördlichen Teil des Staates New York, die im Zentrum dieser Malerei steht. Avery spricht gar von einer *landscape culture*, die den Kontext für diese Malerei prägte.<sup>184</sup> Das romantische Erlebnis der erhabenen Natur in der unmittelbaren Umgebung der Großstadt feierten unter anderem auch der Lyriker und Journalist William Cullen Bryant (1794-1878) und die Schriftsteller James Fenimore Cooper (1789-1851) und Washington Irving (1783-1859).<sup>185</sup> Zum amerikanischen Nationalstolz gehörte auch der Stolz der jungen Nation auf ihre als unberührt und überwältigend empfundene Natur. Dies hatte zur Folge, dass eine erste genuin amerikanische kulturelle Blüte in der Literatur und in der Kunst in direkter Auseinandersetzung mit den einheimischen Naturschönheiten entstand.

Die verblüffende ästhetische Nähe eines Gemäldes wie Asher B. Durands *In the Woods* [Abb. 29] (1855 in der National Academy ausgestellt) zu Beispielen präraffaelitischer Landschaftsmalerei liegt in dem Bestreben beider Schulen begründet, zu einer von traditionellen europäischen Landschaftskompositionen abweichenden, originellen Ausdrucksweise zu gelangen. Der Weg dorthin sollte über die akkurate Wiedergabe kleinster Details führen – eine Arbeitsweise, die der klassischen Lehre, dass man das

---

<sup>181</sup> S. Myers, 2000, S. 39.

<sup>182</sup> Zur Geschichte der National Academy of Design s. Cummings, 1865; Clark, 1954; *Paintings and Sculpture in the Collection of the National Academy of Design*, Bd. 1, 2004.

<sup>183</sup> Zu Durand vor allem Durand, 1970 (1. Aufl. 1894).

<sup>184</sup> S. Avery, 2000, S. 109.

<sup>185</sup> Eines von Bryants bekanntesten Werken ist die 1816 veröffentlichte Toten-Elegie *Thanatopsis*. Cooper schrieb die so genannten Lederstrumpf-Romane *The Pioneers* (1823), *The Last of the Mohicans* (1826), u. a. und Washington Irving hat mit Erzählungen wie *Rip van Winkle* und *Sleepy Hollow* aus *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (1819-20) die amerikanische Kurzgeschichte begründet.

Detail zugunsten des harmonischen Gesamteindrucks der Komposition überwinden müsse, bewusst zuwider lief.

#### **4.2 Die Zeitschrift *The Crayon* und die Rezeption der Präraffaeliten in Nordamerika**

Die Rezeption präraffaelitischer Kunst in Nordamerika begann nicht mit den Originalen, sondern verlief zunächst über das Medium der Kunstliteratur. Ruskins Schriften und ihre besondere Mischung aus Kunst, Moral und quasi-religiösem Naturkult wurden in der neuen Welt unmittelbar nach ihrem Erscheinen begeistert aufgenommen.<sup>186</sup> *Modern Painters* erschien bereits 1847 in New York und erfuhr zahlreiche Neuauflagen; Ruskins Schrift *Pre-Raphaelitism* erschien dort 1851, im selben Jahr wie in London. Die Kunstzeitschrift *The Crayon* befand sogar, dass Ruskin im amerikanischen sein wahres Publikum gefunden habe, da es – geprägt durch die landschaftliche Schönheit und Ausdehnung des amerikanischen Kontinents – seinen Enthusiasmus, seine Ernsthaftigkeit und die Begeisterung für die Erhabenheit der Natur nachvollziehen könne. Außerdem sei man in Sachen Kunstbetrachtung noch relativ unerfahren und damit offen für neue ästhetische Theorien.<sup>187</sup> *The Crayon*, 1855 von William James Stillman (1828-1901) und John Brown Durand (1822-1908), Sohn des Academy-Präsidenten Asher B. Durand, begründet, wurde zum wichtigsten Sprachrohr für Ruskins ästhetische Doktrinen und präraffaelitische Vorlieben.<sup>188</sup> Stillman, der bei Frederic Edwin Church (1826-1900) Malerei studiert hatte, war durch die Lektüre von *Modern Painters* zu einer Reise nach London bewogen worden<sup>189</sup>, wo er 1850 in der Galerie des Turner-Agenten und Händlers Griffiths Ruskin persönlich kennen lernte.<sup>190</sup> Die Bilder des von Ruskin gefeierten Joseph Mallord William Turner (1775-1851) im Original zu sehen, war eines seiner Hauptanliegen gewesen. In der Royal Academy sah er jedoch auch John Everett Millais' Gemälde *Christ in the Carpenter's Shop*, das ihn nachhaltig beeindruckte.<sup>191</sup> Seine eigenen Landschaftsstudien, die er nach der Rückkehr aus London in der National Academy of Design in New York zeigte, brachten ihm die

<sup>186</sup> S. dazu besonders Stein, 1967; Casteras, 1990, S. 19-30; *The New Path*, 1985.

<sup>187</sup> S. Casteras, 1990, S. 20.

<sup>188</sup> *The Crayon. A Weekly Journal, Devoted to the Graphic Arts, And the Literature Related to them*. S. auch Simon, 1990.

<sup>189</sup> "But at that juncture I came across 'Modern Painters,' and, like many others, wiser or otherwise, I received from it a stimulus to nature worship, to which I was already too much inclined, which made ineffaceable the confusion in my mind between nature and art." Stillman, 1901, Bd. 1, S. 97.

<sup>190</sup> S. Stillman, 1901, Bd. 1, S. 107.

<sup>191</sup> "...the straight thrust for the truth was evidently the shortest way to a certain excellence..." Stillman, 1901, Bd. 1, S. 116.

Wahl zum *Associate* der Academy und den Beinamen „American Pre-Raphaelite“ ein.<sup>192</sup> Neben der Malerei betrieb Stillman gezielt seine journalistische Karriere. Als Kunstredakteur sammelte er Erfahrung bei der *New Yorker Evening Post*. Die Erstausgabe von *The Crayon* erschien im Januar 1855 und Stillman war für den weitaus größten Teil ihres Inhaltes selbst verantwortlich. Rückblickend betrachtete er die beinahe gänzlich von Ruskins Gedankengut dominierte Zeitschrift als „somewhat crude and puerile“<sup>193</sup>, verwies aber gleichzeitig auf ihre zahlreiche Leserschaft, die in ästhetischen Dingen eher ungebildet war. Ruskins Ideen trugen dazu bei, dass auch in Amerika verstärkt über Kunst nachgedacht wurde, ein Erfolg, der seinen Weg über das individuelle Naturerlebnis fand, das im Erfahrungshorizont der Amerikaner wesentlich tiefer verankert war als das Kunsterlebnis. *The Crayon* bot damit eine bedeutende Weiterentwicklung der amerikanischen Kunstkritik, die sich bis dato auf biographische Daten und die Beschreibung von Kunstwerken beschränkt hatte.<sup>194</sup> Die Zeitschrift bestand nicht nur aus theoretischen Texten zur Kunst, sondern enthielt auch Gedichte, Buchbesprechungen und Ausstellungskritiken. 1859 ging Stillman erneut nach London, wo er nun auch die Präraffaeliten selbst kennen lernte<sup>195</sup> und seine Beziehung zu Ruskin intensivierte. Eine gemeinsame Reise in die Schweiz führte jedoch zum Bruch, da Ruskin den jungen amerikanischen Maler so sehr verunsicherte, dass er nicht nur die Beziehung zu ihm, sondern auch seine künstlerische Karriere beendete.<sup>196</sup>

Von April 1855 bis Januar 1857 war William Michael Rossetti als Londoner Korrespondent für *The Crayon* tätig. Seine regelmäßige Kolumne trug den Titel *Art News from London*. Auch Frederic George Stephens veröffentlichte dort von August bis Dezember 1856 eine vierteilige Serie mit dem Titel *The Two Pre-Raphaelitisms*.<sup>197</sup> Damit war das kunstinteressierte New Yorker Publikum theoretisch gut auf originale Beispiele präraffaelitischer Malerei vorbereitet.

---

<sup>192</sup> S. Stillman, 1901, Bd. 1, S. 117.

<sup>193</sup> Stillman, 1901, Bd. 1, S. 191.

<sup>194</sup> S. auch Rave Reviews, 2000.

<sup>195</sup> “I had visits from Dante Rossetti, Leighton ..., Millais, Val Prinsep, and Boyce.” Stillman, 1901, Bd. 1, S. 250. Besonders eng war Stillmans Beziehung zu William Michael Rossetti. Zu Stillman und seiner Frau, der Malerin Marie Spartali, s. auch Elliott, 2005.

<sup>196</sup> S. Stillman, 1901, Bd.1, S. 260ff. u. S. 270 “Ruskin had dragged me from my old methods, and given me none to replace them. I lost my faith in myself, and in him as a guide to art, [...]”

<sup>197</sup> S. *The Crayon*, August 1856, S. 225ff., Oktober 1856, S. 289ff., November 1856, S. 321ff., Dezember 1856, S. 355ff., Oktober 1857, S. 298ff. Mit den „zwei Präraffaelitismen“ ist die Malerei vor 1500, im 19. Jahrhundert häufig als Malerei der ‘Primitiven’ bezeichnet, und die moderne präraffaelitische Malerei gemeint.

### 4.3 Die *American Exhibition of British Art in New York, Philadelphia und Boston*

Idee und Finanzierung einer Ausstellung präraffaelitischer Kunst in New York gingen auf Augustus Ruxton zurück, einen pensionierten Offizier, den – laut William Michael Rossetti – für die Rolle eines ‘Promoters’ präraffaelitischer Kunst wenig mehr qualifizierte als Vermögen, Freizeit und Liebe zur Kunst und der Wunsch sich hervorzutun.<sup>198</sup> Die Initiative ging also diesmal nicht aus dem Kreis der Künstler selbst hervor, da ein solches Unternehmen deren finanzielle sowie organisatorische Möglichkeiten bei weitem überstiegen hätte. Ablauf, Inhalt und Rezeption der Ausstellung in Amerika sind in weiten Teilen bereits von Susan P. Casteras rekonstruiert und analysiert worden.<sup>199</sup> Ihr Interesse gilt jedoch in erster Linie der Identifizierung der wichtigsten Gemälde in der Ausstellung sowie der Rezeption dieser in der amerikanischen Presse beziehungsweise der Rezeption der Präraffaeliten und Ruskins in Amerika generell. Unberücksichtigt bleibt eine Analyse des Unternehmens unter marktstrategischen, organisatorischen und finanziellen Gesichtspunkten, die im Folgenden geleistet werden soll. Grundlage hierfür sind die Briefe, die Augustus Ruxton als Direktor des Ausstellungsunternehmens vor Ort an William Michael Rossetti geschrieben hat, der als Sekretär die Organisation in London übernahm.<sup>200</sup> Eine weitere wichtige Quelle sind die von Roger Peattie in einer Auswahl edierten Briefe William Michael Rossettis aus diesem Zeitraum.<sup>201</sup>

Die Präraffaeliten begriffen schnell, dass sich ihnen in Amerika hervorragende Möglichkeiten eröffnen könnten, ihre Kunst einem potenten Käuferkreis anzubieten. In einem Brief an William Bell Scott (1811-1890) vom 8. April 1857 schreibt William Michael Rossetti, dass sich ein Mr. Ruxton mit dem Plan, eine dauerhafte Galerie britischer Kunst in New York einzurichten, an Thomas Woolner (1825-1892) gewandt habe:

„What say you to the following project? A Mr. Ruxton (once or still in the army, and a man of society) has the idea of importing British pictures into New York, so as to found a sort of permanent gallery there – one relay coming in as the previous one sells off. A Yankee millionaire, Russell (I understand one of the first men in the States) will be down with capital, and it is said that the Upper Ten and the Lower Twenty of New York are rife for a new lounge and fine art combined. Mr. Ruxton, of whom Woolner knows something, called upon him the

<sup>198</sup> S. Rossetti, 1906, Bd. 1, S. 264.

<sup>199</sup> S. Casteras, 1990.

<sup>200</sup> Angeli-Dennis Collection, University of British Columbia Library, Box 23, Folder 15.

<sup>201</sup> S. Selected Letters of William Michael Rossetti, 1990, S. 84, Nr. 51ff.

other day to ventilate the project, and to ask whether that ass and beast, George Scharf Jun., was the right man for Secretary. Woolner of course scrunched Scharf (or thinks he did) – and said I was the man to consult. I went round therefore to Mr. Ruxton's on Sunday, and mean to give him a list of all the men I can think of to whom he ought to apply – of course the *right sort* to the exclusion of humbugs (unless a few of the potentates whose names may dazzle the Yankees). Mr. Ruxton seems leadable, and I think the project by no means unpromising. Would you like me to give your name? If matters prosper, the first lot of pictures might probably be exhibited towards October.”<sup>202</sup>

Dies widerspricht Casteras' Darstellung, Ruxton habe sich zunächst an Ruskin gewandt und dieser habe dann William Michael Rossetti für die Rolle des Sekretärs empfohlen. Es ist aber wahrscheinlich, dass Ruxton einen größeren Kreis von Personen für sein Projekt zu Rate gezogen hatte. Unübersehbar geht jedoch aus Rossettis Brief der Wille hervor, aus Ruxtons 'Galerie britischer Kunst in New York' ein rein präraffaelitisches Projekt zu machen. Woolner brachte Ruxton von der Idee ab, George Scharf Junior (1820-1895) zum Sekretär zu machen, obwohl dieser sich durch seine Erfahrung bei der Organisation der Art Treasures Exhibition in Manchester gerade einen Namen gemacht hatte und als erster Sekretär der National Portrait Gallery sowie in seiner Funktion als Kunstberater von Prinz Albert eine feste Position im künstlerischen Establishment innehatte.<sup>203</sup> Dies zeigt, dass Ruxton leicht zu beeinflussen war, denn auch ihm muss klar gewesen sein, dass die Entscheidung gegen Scharf und für Rossetti einer Absage an die akademische Kunstwelt gleichkam. William Michael Rossetti empfahl sich nicht nur als 'Sekretär' der Pre-Raphaelite Brotherhood, sondern auch durch seine Bekanntheit bei der amerikanischen Leserschaft. Ford Madox Brown sollte auf Rossettis Vorschlag hin die Bilder auswählen – seine Erfahrungen mit der Ausstellung am Fitzroy Square waren dabei von Vorteil – und sie nach Amerika begleiten, wo er die Hängung überwachen sollte. Nachdem Ruxton im Mai ein positives *feedback* aus Sondierungsgesprächen mit dem Präsidenten der National Academy of Design in New York nach London berichten konnte,<sup>204</sup> druckte das *Athenaeum* am 20. Juni 1857 in seiner *Fine Art Gossip*-Kolumne ein Rundschreiben William Michael Rossettis, welches dieser sowohl an die Maler als auch an die Presse verschickt hatte. Darin beschreibt er das Projekt eingehend und wirbt um Unterstützung. Nach einer kurzen Analyse des

<sup>202</sup> William Michael Rossetti an William Bell Scott, 8 April [1857], in: Peattie, 1990, Nr. 49.

<sup>203</sup> S. Selected Letters of William Michael Rossetti, 1990, S. 84, Fn. 16; Finke, 1998, S. 297 und Jackson, 2004.

<sup>204</sup> Ruxton an Rossetti, 20. Mai 1857, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15.

amerikanischen, d. h. des New Yorker Kunstmarktes, in der er sowohl den Hang der reichen New Yorker zur üppigen Dekoration ihrer Stadtpaläste als auch den dortigen Erfolg einer Ausstellung mit Werken der Düsseldorfer Malerschule<sup>205</sup> als viel versprechend für den Absatz britischer Produktionen hervorhebt, betont er die Seriosität des Unternehmens, indem er auf den einzurichtenden Garantiefonds von 50000 Pfund verweist, mit dem die Wanderausstellung versichert werden sollte. Transportkosten sollten ebenfalls übernommen werden. Als Gegenleistung verlangte man nur einen bescheidenen Prozentsatz auf den Erlös eines jeden aus der Ausstellung verkauften Bildes. William Michael Rossettis Begleitbrief zu diesem Rundschreiben an den Herausgeber des *Athenaeum*, William Hepworth Dixon (1821-1879), ist in der Boston Public Library erhalten. Aus ihm geht deutlich hervor, wie geschickt er es verstand, Öffentlichkeitsarbeit für die Präraffaeliten zu betreiben. Nach einer kurzen Erklärung des Vorhabens und seiner Rolle in diesem Zusammenhang schreibt er: „Of course, the more publicity we obtain, the better. If the *Athenaeum* would take any notice of the project, in whatever light it might be viewed, that would be a great obligation.“<sup>206</sup>

Das Projekt war somit öffentlich geworden und fand breite Resonanz. Allerdings machte man William Michael Rossetti darauf aufmerksam, dass der Kunsthändler Ernest Gambart (1814-1902), ein gebürtiger Belgier, der 1840 als Repräsentant des Pariser Verlagshauses für Druckgraphik, Goupil, nach London gekommen war und sich 1844 selbständig gemacht hatte, ebenfalls eine Ausstellung britischer Kunst in New York plane.<sup>207</sup> Rossetti wandte sich daraufhin persönlich an den Händler, um Genaueres über dessen Pläne zu erfahren. Gambarts erste Reaktion auf das präraffaelitische Konkurrenzprojekt war ein höflicher Rückzug. In einem Brief an William Michael Rossetti vom 5. Juli 1857 schreibt er, dass er zwar bereits einen Agenten nach New York geschickt habe, um adäquate Räumlichkeiten für seine Ausstellung britischer Kunst zu finden, dass er aber nun auf die Durchführung des Projekts verzichte, da es

---

<sup>205</sup> Rossetti bezieht sich hier auf die so genannte ‘Düsseldorf Gallery’ in einem Raum über der Church of Divine Unity, Broadway Nr. 548, New York. Begründet wurde sie 1849 von John Godfrey Boker/Johann Gottfried Böcker, einem Auswanderer aus Remscheid, der mit Hilfe der Gewinne aus seiner New Yorker Spirituosenhandlung die Sammlung Kraus kaufte, die 56 Gemälde von Künstlern der Düsseldorfer Kunstakademie und aus deren Umkreis umfasste, und sie am Broadway etablierte. Der Eintritt betrug 25 Cents und jedes verkaufte Bild wurde durch ein neues aus Düsseldorf ersetzt. Der Fortbestand der sehr erfolgreichen Galerie lässt sich in unterschiedlicher Trägerschaft bis in die 1860er Jahre in New York verfolgen, s. Stehle, 1979, S. 26-28 sowie Gerdts, 1996, S. 44-61 und Leach, 1996, S. 62-72.

<sup>206</sup> William Michael Rossetti an William Hepworth Dixon, 17. Juni [1857], in: *Selected Letters of William Michael Rossetti*, 1990, Nr. 51. S. auch Rossettis Beschreibung des Projektes in einem Brief an Charles Eliot Norton, ebenda, 1990, Nr. 53.

<sup>207</sup> S. auch Maas, 1975, S. 94-99.

ihm dabei nicht um persönlichen Profit, sondern stets nur um die Förderung der bildenden Künste ginge. Diese sähe er durch eine Ausstellung der Präraffaeliten in gleichem Maße gefördert, weshalb er von seinen Plänen Abstand nähme. Für ein Konkurrenzprojekt schätzte er den New Yorker Markt als zu eng ein.<sup>208</sup> Zwei Wochen später hatte er angeblich auf Druck von befreundeten Künstlern, die ihre Interessen auf dem amerikanischen Absatzmarkt gewahrt wissen wollten, seine Meinung geändert:

„I am so much upbraided for giving up my scheme of a New York English Exhibition by artists who seem to place their confidence in me & denounce your ability of gathering a genuine English Collection as representing the British School that I must in justice to my friends whom I seem to have deserted too easily ask you what prospects you have of success & the names of the artists who have either given you or promised you pictures, for if, as I am told on every side, you represent only a very small body of men & have no support of the academical body & the generality of artists I would be guilty of gross neglect towards my friends if by my withdrawal I lent myself to the furtherance of the interests of a cottery [sic] to the exclusion of the generality – [...]”<sup>209</sup>

Nur eine Woche später publizierte auch *The Builder* einen ähnlich lautenden Kommentar: „If well managed, we should have no doubt whatever of the success of the scheme, we would suggest the desirability of not confining it, even in appearance, to any one school or party.”<sup>210</sup> Von akademischer Seite war man demnach bestrebt zu verhindern, dass der Begriff ‘British School’ in Amerika mit ‘präraffaelitisch’ gleichgesetzt würde. Allerdings wird zu zeigen sein, dass es auch Gambart – trotz gegenteiliger Beteuerungen – in erster Linie um die Wahrung seiner persönlichen Geschäftsinteressen auf dem amerikanischen Markt ging.

Nach längeren Verhandlungen beschloss man zunächst, das Projekt gemeinsam zu organisieren. Die Folge war, dass schließlich nur noch etwa ein Sechstel der ausgestellten Bilder übrig blieben, die der präraffaelitischen Schule zuzuordnen waren,<sup>211</sup> doch diese wurden durchaus als eigenständige Gruppe von der amerikanischen Kritik wahrgenommen.<sup>212</sup> Das lag nicht nur an ihrer offensichtlichen Andersartigkeit, sondern vor allem an der gezielten publizistischen Kampagne des *Crayon*, der bereits im

<sup>208</sup> Gambart an Rossetti, 5. Juli 1857, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 21, Folder 5.

<sup>209</sup> Gambart an Rossetti, 21. Juli 1857, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 21, Folder 5.

<sup>210</sup> *The Builder*, 27. Juli 1857, S. 362. Zit. n. Casteras, 1990, S. 45.

<sup>211</sup> S. den nicht ganz vollständigen und stark beschädigten Katalog der New Yorker *American Exhibition of British Art, 1857* in der New York Public Library.

August begonnen hatte, seine Leser auf die kommende Ausstellung aufmerksam zu machen. Im September folgte eine ausführliche Vorankündigung mit einer Liste der teilnehmenden Künstler, in der die Präraffaeliten besondere Erwähnung fanden. Im Oktober berichtete man über weitere Details und im November empfahl der Herausgeber sogar, die von Stephens verfasste Serie *The Two Pre-Raphaelitisms* als eine Art *guide book* mit in die Ausstellung zu nehmen.<sup>213</sup>

Eine weitere Folge der Zusammenarbeit mit Gambart war die Einschränkung der Funktion von Ford Madox Brown, der die Bilder nun nicht nach Amerika begleiten, sondern lediglich bei der Auswahl der Gemälde helfen durfte. Diese Aufgabe wusste er allerdings dafür zu nutzen, besonders schlechte Beispiele akademischer Malerei auszusortieren.<sup>214</sup>

Der New Yorker Katalog der Ausstellung benennt als Mitglieder des *Committee* Sir Joshua Walmsley (1794-1871), Tom Taylor (1817-1880), John Miller, Ernest Gambart und Ford Madox Brown. A. A. Ruxton erscheint als *Director*, W. M. Rossetti als *Secretary* und B. Frodsham als *Secretary in America*. Frodsham fungierte als Gambarts Agent vor Ort, war allerdings in erster Linie für die Ausstellung französischer Kunst verantwortlich, die Gambart zeitgleich gemeinsam mit dem Kunst- und Verlagshaus Goupil in New York organisierte.<sup>215</sup> Goupil, Vibert & Co. – ab 1850 nur noch Goupil & Co. – waren seit 1846 in New York ansässig und gehörten in den folgenden Jahren zu den wichtigsten Agenten der Verbreitung zeitgenössischer französischer Kunst in Amerika.<sup>216</sup> Es ist anzunehmen, dass Sir Joshua Walmsley, ein Liverpooler Kaufmann und liberaler Politiker, Member of Parliament zunächst für Bolton, Lancashire, dann für Leicester,<sup>217</sup> seinen Namen für das Projekt auf Fürsprache von John Miller hergab. Der

---

<sup>212</sup> S. z. B. *New York Times*, 7. November 1857, S. 2; *New York Evening Post*, 14. November 1857, S. 2; *Knickerbocker, or New York Monthly Magazine*, 51, Januar 1858, S. 52-61.

<sup>213</sup> S. *The Crayon*, August 1857, S. 379; September 1857, S. 280; Oktober 1857, S. 314-315; November 1857, S. 343-344; Dezember 1857, S. 379.

<sup>214</sup> S. *The Diary of Ford Madox Brown*, 1981, S. 199, rückblickender Eintrag vom 17. Januar 1858: "I was to have gone over to hang the pictures, however the scoundrel Gambart put a stop to that & all I had was the trouble of going to select the daubs." In einem Brief an William Davis vom August 1857 in der Princeton University Library schreibt er: "I have been today at Gambart's examining the works as yet sent in for the American Trip (and between ourselves doing a little in the rejecting line) amongst others one 'Persian Maiden' of old Pickersgill – and another Grecian Maiden by the same..." Zit. n. Newman/Watkinson, 1991, S. 109.

<sup>215</sup> Gezeigt wurden über 200 Gemälde u. a. von Jules Breton, Thomas Couture, Jean-Léon Gérôme, Tony Robert-Fleury, Constant Troyon, Vernet und Charles-Edouard Frère. S. dazu Barratt, 2000, S. 64; McIntosh, 2000, S. 34.

<sup>216</sup> S. dazu auch Fink, 1978.

<sup>217</sup> S. Sutton, 2004.

populäre Dramatiker, Journalist und Kunstkritiker Tom Taylor, der in London lebte, gehörte zum weiteren Freundeskreis der Präraffaeliten.<sup>218</sup> Er war gerade (1857) zum Kunstkritiker der *Times* avanciert und besaß damit großen Einfluss bei der öffentlichen Meinungsbildung. Wie Millais und Holman Hunt war auch er Mitglied in dem 1850 von dem Diplomaten Sir Robert Burnet David Morier (1826-1893) gegründeten Cosmopolitan Club, dessen Mitgliedschaft sich aus Künstlern und Schriftstellern, aber auch Staatsbeamten, Politikern und Adelligen zusammensetzte.<sup>219</sup> Der Liverpooler Präraffaeliten-Förderer John Miller, der ja bereits für die Ausstellung am Fitzroy Square eine wichtige Rolle spielte, war ebenfalls beteiligt. Allein an der Zusammenstellung des Komitees lässt sich daher ablesen, dass trotz der Beteiligung Gambarts das gesamte Unternehmen fest in präraffaelitischer Hand geblieben war.

Die New Yorker Ausstellung britischer Kunst fand vom 20. Oktober bis Anfang Dezember 1857 in den neuen Räumen der National Gallery of Design statt. Ruxton hatte sich zunächst um Räumlichkeiten am prestigeträchtigeren Broadway bemüht, wo auch die vorbildhafte Düsseldorf Gallery sowie u. a. die Kunsthandlungen Goupil, Schaus und Williams, Stevens and Williams ihren Sitz hatten<sup>220</sup>, entschied sich jedoch schließlich für die kostengünstigere Anmietung der Ausstellungsräume der National Gallery an der Ecke Fourth Avenue, Tenth Street. Diese Räumlichkeiten befanden sich in den obersten beiden Stockwerken eines erst kurz vor Ausstellungsbeginn fertig gestellten Gebäudes, das aber von Anfang an nur als Übergangslösung gedacht gewesen war<sup>221</sup>, bis der von Peter B. Wight erbaute neogotische ‘Dogenpalast’ der National Academy 1863 eingeweiht werden konnte. Dieser war eines der wichtigsten Beispiele der Rezeption von Ruskins *The Stones of Venice* in der amerikanischen Architektur.<sup>222</sup> Der Broadway versprach zwar höhere Einnahmen an Eintrittsgeldern, aber da ihm die National Gallery in Gestalt ihres Präsidenten Asher Brown Durand eine günstige Miete von 125 Dollar anbot, entschied sich Ruxton für das geringere Risiko.<sup>223</sup> Asher Brown

<sup>218</sup> S. Dante Gabriel Rossettis Brief an Taylor, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, S. 215, 58.6.1. Neben zahlreichen Bühnenstücken schrieb er unter anderem eine dreibändige Biographie des Malers Benjamin Robert Haydon (1853), publizierte die *Autobiographical Recollections* von Charles R. Leslie R. A. (1860) und war ab 1874 Herausgeber des Magazins *Punch*. S. Howes, 2004.

<sup>219</sup> S. McEvansoneya, 1996, S. 28 und Dakers, 1999, S. 19. Der Cosmopolitan Club traf sich ab 1852 in George Frederick Watts’ Atelier, 30 Charles Street. Zu Morier s. Davenport-Hines, 2004.

<sup>220</sup> S. Barratt, 2000, S. 66ff.

<sup>221</sup> S. Cummings, 1865, S. 262-263.

<sup>222</sup> Er befand sich an der Ecke Fourth Avenue, Twenty-Third Street, s. Cummings, 1865, S. 333ff. S. auch Stein, 1967.

<sup>223</sup> S. Augustus Ruxton an William Michael Rossetti, 22. September [1857]: “The Academy give me their rooms at 125 Dollar a month, and therefore if my returns do not prove so great as Broadway might

Durand war der Vater des bereits erwähnten John Brown Durand, Mitherausgeber des präraffaelitenfreundlichen *Crayon*. Insgesamt wurden 356 Objekte gezeigt, davon waren 168 Ölgemälde und 188 Aquarelle. Die präraffaelitischen Hauptattraktionen der Ausstellung waren u. a. Ford Madox Browns Ölgemälde *King Lear* [Abb. 30], Holman Hunts kleinere Ölversionen von *The Light of the World* und *The Eve of St Agnes*, Robert Braithwaite Martineaus *Spelling Lesson* und Arthur Hughes' *Home from Sea – The Mother's Grave*, welches er zuvor auch in der Präraffaeliten-Ausstellung am Fitzroy Square gezeigt hatte.<sup>224</sup> Außerdem wurden John Bretts *The Glacier of Rosenloui*, John William Inchbolds heute verlorenes *Noon-day on the Lake of Thun, Switzerland* und John Ruskins Aquarell *Study of a Block of Gneiss, Valley of Chamouni, Switzerland* gezeigt.<sup>225</sup>

Dante Gabriel Rossetti zeigte keines seiner Bilder, obwohl von amerikanischer Seite explizit danach gefragt wurde.<sup>226</sup> Stattdessen war das Aquarell *Clerk Saunders* von Elizabeth Siddall in der Ausstellung zu sehen.<sup>227</sup> Auch von Millais war kein Gemälde in der Ausstellung vertreten, obwohl Ruxton in regelmäßigen Abständen darum gebeten hatte, ihm eines zu schicken. Am 29. September bittet er ausdrücklich um *The Blind Girl* [Abb. 12] und *A Dream of the Past: Sir Isumbras at the Ford* [Abb. 18],<sup>228</sup> die sich zu diesem Zeitpunkt beide in Liverpool befanden.<sup>229</sup> *The Bind Girl* [Abb. 12] war zwar

---

command, the risk is proportionately less." Angeli-Dennis Collection, UBCL, William Michael Rossetti Series, Box 23, Folder 15.

<sup>224</sup> Bei Browns *King Lear* handelt es sich um das Gemälde *King Lear and Cordelia* in der Tate Britain, London, Abb. s. Casteras, 1990, Fig. 10. Bei Holman Hunts *The Light of the World* handelt es sich um die größtenteils von Frederic George Stephens unter Hunts Anleitung fertig gestellte Ölskizze (49,8 x 26,1 cm) für das Gemälde in Keble College, Oxford. Sie befindet sich heute in den Manchester City Art Galleries, s. Treuherz, 1993, Abb. 18. Die kleinere Version von *The Eve of St Agnes* befindet sich heute in der Walker Art Gallery, Liverpool. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 90. Bei Martineaus *Spelling Lesson* handelt es sich um das heute in der Tate Britain befindliche *Kit's Writing Lesson*, welches eine Szene aus Charles Dickens' *The Old Curiosity Shop* illustriert, s. Wood, 1983, Abb. S. 71. Hughes' *Home from Sea* befindet sich heute im Ashmolean Museum in Oxford, s. Arthur Hughes, 1997, Nr. 33, Abb. 20.

<sup>225</sup> John Bretts *The Glacier of Rosenloui* befindet sich heute in der Tate Britain, London. S. Pre-Raphaelite Vision, 2004, Kat.-Nr. 86. Bei John Ruskins *Study of a Block of Gneiss* handelt es sich um *A Fragment of the Alps* im Fogg Art Museum, Harvard University. S. Casteras, 1990, Fig. 1.

<sup>226</sup> "Durand (of the Crayon) – mildly requests me to apply to your brother for a portfolio of his drawings." Ruxton an William Michael Rossetti, [10. Oktober] 1857, Angeli-Dennis Collection, UBCL, William Michael Rossetti Series, Box 23, Folder 15. Von August bis November 1857 war Rossetti gemeinsam mit Edward Burne-Jones, William Morris, Val Prinsep, Roddam Spencer Stanhope und John Hungerford Pollen damit beschäftigt, die Wände der von Benjamin Woodward neu errichteten Oxford Union Debating Hall mit Szenen aus Malorys *Morte d'Arthur* auszumalen, s. dazu Prinsep, 1904; Hunt, 1906; Christian, 1981; Mander, 1984.

<sup>227</sup> S. Marsh/Nunn, 1998, Abb. 25. Das Aquarell befindet sich heute im Fitzwilliam Museum in Cambridge. Für eine ausführliche Analyse des Werkes im Kontext von Siddalls gesamtem Oeuvre s. Reichert, 1972.

<sup>228</sup> S. Ruxton an Rossetti, 29. September 1857, Angeli-Dennis Collection, UBCL, William Michael Rossetti Series, Box 23, Folder 15.

<sup>229</sup> S. Bennett, 1962 und 1963.

im Besitz John Millers, wurde aber trotzdem nicht nach Amerika verschifft, wahrscheinlich weil dieser bereits Millais' *Autumn Leaves* [Abb. 10] für die Manchester Art Treasures Exhibition im selben Jahr zur Verfügung gestellt hatte. Auch andere Sammler scheinen sehr zurückhaltend mit Leihgaben gewesen zu sein. Am 3. September 1857 schreibt Millais an William Michael Rossetti: „I am sorry that I cannot help you...“, und dass er sehr erfreut gewesen wäre, ‘...if Mr. Windus had sent one or two to America, or Mr. Arden had lent his but they seem to be sick of exhibitions.’<sup>230</sup> *Sir Isumbras* war während seiner Ausstellung in der Royal Academy im Mai desselben Jahres heftig von Ruskin kritisiert worden und fand erst 1859 einen Käufer.<sup>231</sup> Trotzdem hielt Millais es anscheinend für sinnvoll, das Gemälde nicht in die Staaten zu schicken. Als Gambart aber 1859 eine weitere Ausstellung mit französischen und englischen Bildern nach New York schickte, waren auch zwei Millais' dabei.<sup>232</sup>

Als Gambarts Agent vor Ort kümmerte sich Frodsham nicht nur um die Ausstellung französischer Kunst, die zur gleichen Zeit stattfand, sondern auch um die finanziellen Aspekte. Aus einem der ersten Briefe, die Ruxton aus New York an Rossetti sandte, geht hervor, dass es einen Konflikt gab zwischen dem Profitstreben Gambarts und den unklaren Vorstellungen der Präraffaeliten, die die Einführung ihrer Kunst in Amerika lediglich als für beide Seiten ‘wohltuend’ betrachteten:

„Mr Frodsham is much impressed with the opportunities offered here for the introduction of good pictures – he says Gambart might make 20,000 pounds in a few years – Gambart's interests will be served in supporting our exhibition.”<sup>233</sup>

Für Gambart ging es bei der Etablierung seiner Firma in New York um eine prospektive Summe von umgerechnet rund 1130000 Pfund.<sup>234</sup> Es war in seinem Interesse, dass es

<sup>230</sup> Millais an Rossetti, 3. September 1857, Angeli-Dennis Collection, UBCL, zit. n. Casteras, 1990, S. 47.

<sup>231</sup> In Gestalt von Charles Reade (1814-1884). Er zahlte 400 oder 500 Pfund (die Angaben variieren) dafür, weniger als die Hälfte des Preises, den Millais veranschlagt hatte. S. Bennett, 1988, S. 131-137. *A Dream of the Past: Sir Isumbras at the Ford* befindet sich heute in der Lady Lever Art Gallery in Port Sunlight bei Liverpool.

<sup>232</sup> Vielleicht handelte es sich dabei um die beiden Bildnisse der Schwestern seiner Frau, Sophie und Alice Gray, die erst kürzlich wieder im Kunsthandel aufgetaucht sind. Das Bildnis der Sophie Gray stellte Gambart unter dem Titel *Meditation* ebenfalls 1859 in seiner Londoner French Gallery aus. S. Casteras, 1990, S. 86.

<sup>233</sup> Ruxton an Rossetti, 22. September 1857, Angeli-Dennis Collection, UBCL, William Michael Rossetti Series, Box 23, Folder 15. Vgl. dazu Rossettis gemeinnützige Vorstellungen in seinem Brief an Charles Eliot Norton: „Should the experiment prosper, it is hard to say where its results will stop. I would promise to be, in fact, the creation of a second public for British art, only inferior in importance to the public at home. The influence also of the exhibition upon the native art of America would probably be early and

Ruxton aufgrund seiner Beziehungen gelang, auch die französischen Gemälde vom amerikanischen Einfuhrzoll zu befreien, der immerhin 25 Prozent des Wertes eines jeden Bilderrahmens betrug.<sup>235</sup> Wie Ruxton berichtete, dankte ihm Frodsham nicht dafür, sondern versuchte auch noch, seine Position zu unterminieren. So war Frodsham auch bestrebt, verstärkt Einfluss auf die englische Ausstellung zu gewinnen, indem er vorschlug, die Einladungen zur Eröffnung in einem gemeinsamen Umschlag zu versenden und bemühte sich, Gambarts Künstler die besten Plätze 'on the line' zu sichern. Ruxton wehrte sich entschieden gegen dieses Ansinnen, da er festgestellt hatte, dass eine zu starke Assoziation mit dem Handel seinem Projekt in den Augen der New Yorker nur Schaden zufügen konnte.<sup>236</sup> Als Frodsham einsehen musste, dass seine Bemühungen, die vollständige Kontrolle über das Ausstellungsprojekt zu gewinnen, nicht zum Erfolg führten, weigerte er sich zunächst, auch in der englischen Ausstellung Betreuungsdienste zu leisten, für die er von Seiten des Komitees bezahlt wurde. Als sich schließlich die Pläne, die Ausstellung in Philadelphia und Boston fortzusetzen, konkretisierten, zog Gambart seine Bilder zurück. In einem Brief an Rossetti schrieb er, dass er dabei nur im Interesse der von ihm vertretenen Künstler handle, die ihre Bilder lieber im Londoner Weihnachtsgeschäft sähen als in Amerika, und warf Ruxton vor, dieser sei nur an den Eintrittsgeldern interessiert, um wenigstens einen kleinen Teil des von ihm investierten Vermögens zurückzuerhalten.<sup>237</sup> Ruxton lag – verständlicherweise – tatsächlich etwas daran, die Kosten der Ausstellung durch Eintrittsgelder und verkaufte Kataloge zu decken. Außerdem hoffte er auf eine Anstellung als Agent der amerikanischen Kunstakademien, für die er in Europa Gemälde der verschiedenen Schulen für jährliche Ausstellungen und die Einrichtung eines Museums sammeln würde.<sup>238</sup> Das Projekt kam nie zustande. Gambart allerdings schickte bereits im August

---

decisive; and a mutual action and reaction would be established, beneficial to both." S. Selected Letters of William Michael Rossetti, 1990, S. 86, Nr. 53.

<sup>234</sup> S. Lawrence H. Officer, "What Is Its Relative Value in UK Pounds?" Economic History Services, <http://www.eh.net/hmit/ukcompare/> (Abruf: 30.10.04).

<sup>235</sup> „I introduced him [Frodsham] to the Commissioner of Customs and through the interest of my friends the French pictures were admitted with the frames free of duty, as the English were." Ruxton an Rossetti, [20. Oktober] 1857, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15.

<sup>236</sup> „If we gained confidence in England by the addition of Gambarts and Frodshams names, we do not gain position here, for it is strange, in a city of traders, how much any enterprise gains in public estimation, if free from trade purposes." Ruxton an Rossetti, 29. September 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15.

<sup>237</sup> S. Gambart an Rossetti, 3. November 1857, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15.

<sup>238</sup> Mrs Ruxton an William Michael Rossetti, 18. Januar 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, William Michael Rossetti Series, Box 23, Folder 15.

1858 erneut einen Angestellten mit 100 Gemälden nach New York.<sup>239</sup> 1859 und 1860 folgten weitere Ausstellungen britischer und französischer Kunst und erneut nach dem Sezessionskrieg 1865-66 und 1866-67. Der Titel seiner Ausstellung des Jahres 1860, 'Annual Exhibition in New York of Works of the French School of Art', lässt darauf schließen, dass er von Anfang an geplant hatte, jährlich in Amerika präsent zu sein. Trotz des New Yorker Börsenkraches hatten sich seine Aktivitäten 1857 vor allen Dingen dadurch bezahlt gemacht, dass es ihm gelungen war, Rosa Bonheurs (1822-1899) zweieinhalb mal fünf Meter messendes Gemälde *The Horse Fair* [Abb. 31], das er in einer Einzelausstellung in der Galerie Williams, Stevens and Williams mit großem Erfolg gezeigt hatte, an den Sammler William P. Wright für 6000 Dollar zu verkaufen.<sup>240</sup>

Ein Jahr nach Beendigung der amerikanischen Wanderausstellung schreibt Ruxton an William Michael Rossetti:

„My own feeling on the subject is, that unless one were prepared to enter regularly into the picture dealing trade, it would be unpleasant to be connected with any enterprise entirely controlled by Gambart. I have seen enough of how matters are pushed and worked *in the trade*, to learn that half measures will not do – either a dealer, or – I was going to say, a gentleman.“<sup>241</sup>

Leider hatte die Ausstellung wegen des Börsenkrachs im September 1857 nicht den Erfolg, den man erhofft hatte. Am 29. September schreibt Ruxton an Rossetti:

„The wisest heads are affrighted at the state of commercial affairs in the country. Every day brings some startling crash, and literally, money is not to be had. It may appear absurd, but I could not get a sovereign changed yesterday...I saw a wretched animal yesterday, who has been obliged to vacate a palace in 5<sup>th</sup> Avenue, without so much as enough to pay for a bed elsewhere. We could not have undertaken our enterprise at a more unfortunate, I may say disastrous, time.“<sup>242</sup>

---

<sup>239</sup> Gambart an Rossetti, 17. August 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, William Michael Rossetti Series, Box 23, Folder 17.

<sup>240</sup> S. Fink, 1978, S. 88-89. Der Preis für *The Horse Fair* entspricht heute einer Summe von rund 129.000 Dollar, s. Samuel H. Williamson, „What is the Relative Value?“ Economic History Services, <http://www.eh.net/hmit/compare/> (Abruf: 10.4.04). Wright verkaufte *The Horse Fair* später an den Sammler Alexander T. Stewart. Nach Stewarts Tod wurde es 1887 von Cornelius Vanderbilt erworben und dem Metropolitan Museum of Art in New York übergeben. S. Art and the Empire City, 2000, Abb. 51.

<sup>241</sup> Ruxton an William Michael Rossetti, 15. April 1859, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15.

<sup>242</sup> S. Ruskin. Rossetti. Preraphaelitism. Papers 1854 to 1862, 1899, S. 179, Brief Nr. 93.

Trotzdem war der Eröffnungsabend ein glanzvolles Ereignis. Dicht an dicht gehängt füllten die Bilder sechs Räume in der National Gallery of Design, die – wenn man den werbenden Worten des *Crayon* glauben darf – gut beleuchtet, geräumig und elegant dekoriert waren.<sup>243</sup> Am 20. Oktober schreibt Ruxton:

„I have to announce a most successful opening of the Exhibition at the private view last night. All the leading people of the city were present – indeed the rooms were crammed, and the most cordial and kindly feeling was manifested...The Light of the World creates a great sensation; but Madox Brown's King Lear seems to be the most popular picture of the Exhibition.“<sup>244</sup>

Es wurden allein 460 Kataloge verkauft, die pro Exemplar 15 Cents kosteten. Insgesamt beliefen sich die Einnahmen in New York auf 3000 Dollar, allerdings fand keines der ausgestellten Bilder einen Käufer.<sup>245</sup>

Die nächste Station war Philadelphia, wo die Ausstellung vom 3. Februar bis zum 20. März 1858 in der Pennsylvania Academy of Fine Arts zu sehen war. Hier waren allerdings nur noch insgesamt 232 Objekte ausgestellt, davon 105 Ölgemälde und 127 Aquarelle. Gambart hatte seine Drohung wahr gemacht und seine Aquarelle zurückgezogen.<sup>246</sup> Darüber hinaus versuchte er, der Präraffaeliten-Ausstellung gezielt zu schaden:

„Mr. F. I imagine refused to let the watercolors come to Philadelphia because Mr Gambart had an Exh. of watercolour copies of the Turner pictures in Marlborough House. Mr F. has now in Philadelphia a large portion of the French collection. He came to Philadelphia before me to prevent my getting the Academy rooms, reporting that all the good pictures had been withdrawn by him from the collection. – He has however done himself here, as in N. York, more harm than good by the unfair way in which he has tried to injure the Exh.“<sup>247</sup>

<sup>243</sup> S. Ruskin. Rossetti. Preraphaelitism. Papers 1854 to 1862, 1899, S. 181; *The Crayon*, 4. Oktober 1857, S. 315.

<sup>244</sup> S. Ruskin. Rossetti. Preraphaelitism. Papers 1854 to 1862, 1899, S. 185, Brief Nr. 97.

<sup>245</sup> S. Selected Letters of William Michael Rossetti, 1990, S. 88, Fn. 4.

<sup>246</sup> „Mr Frodsham takes home all Mr Gambart's watercolours.“ Ruxton an Rossetti, 1. Januar 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15. „I have good cause of complaint against Mr Gambart for breaking the agreement by which I was empowered to exhibit the watercolour drawings in other cities than New York – I think also that by the first paragraph in our circular, I was empowered if I saw good reason to do it, to detain all the pictures for Exh in Philadelphia and Boston. For Philadelphia and Boston were as much included in our design as New York alone – and it only remained for circumstances to prove which would be the best course to take. The result fully proves that I was right in taking the Exh. to Philadelphia.“ Ruxton an Rossetti, 22. Februar 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15. „Gambart ceased to be a member of the Committee before the close of the New York Exh.“, Ruxton an Rossetti, 20. November 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15.

<sup>247</sup> Ruxton an Rossetti, 30. Januar 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15.

Ruxton blieb jedoch optimistisch und tatsächlich beliefen sich die Verkäufe in Philadelphia auf 56 Bilder.<sup>248</sup> James Stillman beschrieb das Käuferverhalten der Amerikaner in einem Brief an William Michael Rossetti vom 15. November 1857 folgendermaßen:

„One thing might as well be said to the artists contributors. Our picture-buyers rarely buy from the exhibitions, – they prefer pictures that have not been exhibited: and the true policy for them is to send out such pictures as will provoke commissions.“<sup>249</sup>

Dennoch konnte Ruxton aus Philadelphia berichten, dass sich der prominente New Yorker Sammler John Wolfe nun doch entschlossen hatte, die heute in Manchester befindliche, kleinere Version von Hunts *The Light of the World* für 300 Pfund zu erwerben. Gemeinsam mit Frederic Leightons *The Reconciliation of the Montagues and the Capulets* und Charles Lucys *The Parting of Lord and Lady William Russell, 1683*, für die je 400 Pfund gegeben wurden, war dies wohl der größte Verkaufserfolg der Unternehmung.<sup>250</sup>

Die Ausstellung wurde in Philadelphia von der Presse enthusiastisch gefeiert, besonders die Beiträge der Präraffaeliten wurden auch hier zumeist lobend erwähnt.<sup>251</sup> Trotzdem entsprachen die Besucherzahlen nicht den Erwartungen. Bereits nach 14 Tagen beschloss das Ausstellungskomitee der Pennsylvania Academy, zwei Räume nur noch bei Tageslicht zu öffnen, um Gas zu sparen.<sup>252</sup>

In Boston gastierte die Ausstellung vom 5. April bis zum 19. Juni 1858. Gegenüber Philadelphia blieb die Anzahl der Ölgemälde mit 104 annähernd gleich, allerdings hatte sich die Zahl der Aquarelle mit 214 nahezu verdoppelt. Zusätzlich zeigte der präraffaelitische Bildhauer Thomas Woolner drei Bronze-Medaillons mit Porträts von Alfred Tennyson (1809-1892), Robert Browning (1812-1889) und Thomas Carlyle (1795-1881), die vorher nicht zu sehen gewesen waren. Wahrscheinlich handelte es sich bei der Tennyson-Medaille um dasjenige Werk, welches Woolner 1856 fertig gestellt

<sup>248</sup> Ruxton an Rossetti, 22. März 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15.

<sup>249</sup> S. Ruskin. Rossetti. Preraphaelitism. Papers 1854 to 1862, 1899, S. 187, Brief Nr. 99.

<sup>250</sup> S. Ruxton an Rossetti, 11. Februar 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15. Leightons 1853-55 entstandenes Gemälde befindet sich heute im Agnes Scott College in Decatur, Georgia. S. Frederic, Lord Leighton, 1996, Fig. 45.

<sup>251</sup> S. Casteras, 1990, S. 31-43.

<sup>252</sup> S. Casteras, 1990, S. 51.

hatte und das als Vorlage für den Stich diente, der die bereits erwähnte, 1857 erschienene Tennyson-Edition von Moxon als Frontispiz schmückte.<sup>253</sup>

#### 4.4 Fazit

William Michael Rossetti hat das präraffaelitische Ausstellungsprojekt in Nordamerika im Nachhinein als Misserfolg gewertet: „Ruxton was a loser by his spirited speculation – Gambart, I dare say, not a gainer.“<sup>254</sup> Und erklärend fügt er hinzu:

„The exhibition arrived in New York just in the thick of one of the most calamitous money-crashes which marked the nineteenth-century...people had very few dollars to spend, and not much heart for thronging to places of amusement...Besides, the British artists had not after all come forward with adequate zeal. It was the year of the great Art-Treasures Exhibition in Manchester, and several men had really nothing to contribute; there was no important oil picture by Turner, no Millais, no Rossetti, – and the American devotees of Ruskin and sympathizers with Preraphaelism had been specially looking out for all these.“<sup>255</sup>

Die erste Weltwirtschaftskrise des Jahres 1857, die viele amerikanische Banken zahlungsunfähig machte, ließ die Menschen weder in Scharen in die Ausstellung strömen, noch ihr Geld in Kunstwerke investieren. Ruxton hatte jedoch nur die Möglichkeit, die enormen Kosten an Verpackung, Transport, Versicherung, Personal, Miete, die eine solche Ausstellung mit sich bringt, über Eintrittsgelder und Katalogverkäufe zu decken. Denn eine Selbstbeteiligung der Künstler entstand nur, wenn sie ein Werk verkauften. Da auch dies trotz Ruxtons Bemühungen<sup>256</sup> nicht häufig und nicht bei allen der Fall war, konnte man auch aus ihrer Sicht keinesfalls von einem kommerziellen Erfolg sprechen. Die in den Briefen immer wieder deutlich aufscheinende Konkurrenzsituation zu dem professionellen Kunsthändler Gambart ist daher aufschlussreich. Sein hartnäckiges Profitstreben setzte sich letztlich durch. Er ging zwar auch das größere Risiko ein, da er die Gemälde, die er zum Kauf anbot, zuvor selbst erworben hatte. Andererseits verhielt er sich eben dadurch professioneller. Durch drei zeitgleiche Ausstellungen 1857 in New York und die Zusammenarbeit mit dort

<sup>253</sup> S. Catalogue of the American Exhibition of British Art, at the Athenaeum Gallery, Boston, [Kopie im Besitz von Judith Bronkhurst], Nr. 169-171; The Pre-Raphaelites, 1984, Nr. 76 und 77. Zu Woolner als Bildhauer s. Pre-Raphaelite Sculpture, 1991.

<sup>254</sup> Zit. n. Casteras, 1990, S. 49.

<sup>255</sup> Zit. n. Casteras, 1990, S. 48.

<sup>256</sup> „I have lots of nibbles but its hard work to hook the fish. On an average I have given two to three hours bargaining to each picture.“ Ruxton an Rossetti, 11. Februar 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15.

bereits ansässigen Galerien gelang es ihm, gleichzeitig sein Risiko zu minimieren und seinen Namen auf dem New Yorker Kunstmarkt zu etablieren. Im Gegensatz dazu versuchten Ruxton und Rossetti Assoziationen mit dem Handel zu vermeiden, bildeten ein Komitee, dessen Vertreter auf der ersten Seite der Ausstellungskataloge genannt wurden, und gaben sich so den Anschein, als sei ihre Ausstellung eher ein gemeinnütziges Projekt zur Förderung des künstlerischen Austausches zwischen Amerika und Großbritannien. Auf dieser Ebene kann man auch durchaus von einem Erfolg sprechen. Die präraffaelitische Malerei hat der amerikanischen sicherlich entscheidende Impulse gegeben.<sup>257</sup> Für die Künstler, die durch ihre Kunst Geld verdienen wollten, war es jedoch allemal sicherer, in Zukunft auf Gambart zu setzen.

## **5. Der Hogarth Club (1858-1861) als präraffaelitische Alternative zur Royal Academy**

### **5.1 Einleitung**

„An idea has been sticking in the mud of my brain about a first rate Exh. in London, in which the New School should take the rank to which it is entitled. Suppose a sum of money – 50,000 pounds would be required but 50 men guaranteeing 1000 each, would make that up – were raised to provide salaries and to meet expenses, would artists, Hunt, Millais, Rossetti, Brown and such men, accept incomes according with their present gains secured for five years to come, for the honest labor of their brains and hands? The five years worth of pictures would be ample security for all the 50,000 consumed during that time. With such material as would be thus secured almost anything might be done in the Exhibiting way. In fact with the help of some of the best pictures already painted, a gallery might be formed, which might itself be made to pay off the mortgages on itself. It need not be exclusively P.R.B. until P.R.Bism makes it all its own. – The idea sounds big – I won't say monstrous, but I am sure it is sound, and might be made great, instead of big, as it is, in its present shape. The idea transplanted into your more fertile brain may grow into something.“<sup>258</sup>

Leider ist diese ungewöhnliche Idee, die Ruxton Rossetti in einem seiner letzten Briefe nach Beendigung des amerikanischen Ausstellungsunternehmens unterbreitete, nie umgesetzt worden. Sie zeigt aber, wie intensiv man nach Wegen gesucht hat, um erstens den Präraffaeliten als 'New School' zu größerer Bedeutung zu verhelfen, und zweitens eine unabhängige Ausstellungsform zu finden, die zugleich finanzierbar war, den

---

<sup>257</sup> Zu den so genannten 'American Pre-Raphaelites', s. Casteras, 1990, S. 148-191 und The New Path, 1985 und The Last Ruskinians, 2007.

Künstlern ein Auskommen sicherte und sich vielleicht sogar in eine permanente Institution innerhalb der Londoner Kunstwelt umwandeln ließ. Im Hinblick auf spezifisch englische Sozialisationsformen lag es jedoch näher, dieses Ziel durch die Gründung eines Clubs zu erreichen. Emma Chambers hat bereits darauf hingewiesen, dass sich Mitte des 19. Jahrhunderts Publikationen zur Geschichte der Londoner Clubs häuften.<sup>259</sup> Besonders interessant waren dabei natürlich solche legendären Vereinigungen wie der Calves-Head, der Kit-Cat und der Beefsteak Club/Sublime Society of Steaks sowie die Society of Dilettanti, zu deren Mitgliedern auch Joshua Reynolds und William Hogarth gehörten. Im 18. Jahrhundert verstand man unter der Bezeichnung ‘club’ in erster Linie eine Gesellschaft von Männern, die mit dem Zweck zusammentrat, gemeinsam zu essen und zu trinken. Man traf sich zumeist in öffentlichen Pubs – die Society of Dilettanti beispielsweise im King’s Arms in Westminster – und war politisch und religiös eher unorthodox beziehungsweise antiautoritär eingestellt. Die heutige Vorstellung von einem englischen Club als einem konservativen und elitären Bollwerk gegen jegliche Art gesellschaftlicher Veränderungen ist eine Entwicklung des 19. Jahrhunderts.<sup>260</sup> Sie findet gebaute Realität in Form der Clubhäuser entlang Pall Mall, St James’s Street und St James’s Square – ein Londoner Viertel, das nicht umsonst als ‘Clubland’ bezeichnet wird. Am Waterloo Place Ecke Pall Mall liegen sich die Hauptquartiere des United Service Club (1828) und des Athenaeum (1824) gegenüber. Der United Service Club war als Club für Offiziere, die in den Napoleonischen Kriegen gekämpft hatten, das Athenaeum als ‘club for literary and scientific men and followers of the fine arts’ gegründet worden. Viktorianische Clubs trugen entscheidend dazu bei, soziale Distinktionen aber auch sozial determinierte Verbindungen von Beruf und Freizeit zu verstärken und damit die Ausformung gesellschaftlicher Schichten zu verfestigen. Der gesellige Aspekt des Clublebens verband sich dabei auf angenehme Weise mit der Möglichkeit, berufliche und geschäftliche Kontakte zu knüpfen.<sup>261</sup> In diesem Zusammenhang muss man auch die Gründung des Hogarth Club sehen.

---

<sup>258</sup> Ruxton an William Michael Rossetti, 19. August 1858, Angeli-Dennis Collection, UBCL, Box 23, Folder 15.

<sup>259</sup> S. Chambers, 1999, S. 43. Sie verweist unter anderem auf Peter Cunningham: *Handbook for London Past and Present*. 2 Bde. London 1849; Walter Thornbury: *Haunted London*. London 1865; John Timbs: *Club Life of London with Anecdotes of the Clubs, Coffee Houses and Taverns of the Metropolis during the 17th, 18th and 19th Centuries*. 2 Bde. London 1866. Für unseren Zeitraum noch relevanter ist *The London Clubs, their Anecdotes and History, Private Rules and Regulations*. London 1853.

<sup>260</sup> S. West, 1992, S. 76-79.

<sup>261</sup> S. Chambers, 1999, S. 43-44.

## 5.2 Die Mitglieder des Hogarth Club

Die Gründung des Hogarth Club stellt den Höhepunkt der präraffaelitischen Bemühungen dar, sich ein von der Royal Academy unabhängiges Ausstellungsforum zu schaffen.<sup>262</sup> William Bell Scott schrieb 1892 in seinen Erinnerungen:

„This club *ought* to have been still in existence, and under able management it should have by this time taken a place only second to the Royal Academy in professional importance, but its existence was short.“<sup>263</sup>

Der Hogarth Club war einerseits ‘exhibiting society’, andererseits war er als geselliger Mittelpunkt für diejenigen konzipiert, die sich mit der präraffaelitischen Sache identifizierten. Die Mitglieder des Clubs waren jedoch nicht nur Londoner Künstler, sondern auch Architekten, Schriftsteller, Sammler und andere Kunstfreunde. Als eine Art Vorstand „to enquire into the business details connected with the instituting of the club“ wurden Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones (1833-1898), William Michael Rossetti, John Roddam Spencer Stanhope (1829-1908) und Frederic George Stephens gewählt.<sup>264</sup> Gründungsmitglieder waren darüber hinaus George Price Boyce (1826-1897), William Shakespeare Burton (1824-1916), Arthur Hughes (1832-1915), Charlton G. Lane (ca. 1840-ca.1892), William Morris (1834-1896), Henry Wallis (1830-1916) und der präraffaelitische Bildhauer Thomas Woolner (1825-1892).

---

<sup>262</sup> Bislang hat sich nur Deborah Cherry in einem kurzen Aufsatz im Burlington Magazine mit dem Hogarth Club beschäftigt und die grundlegenden Quellen zusammengetragen, s. Cherry, 1980, S. 237-244. Soweit nicht anders vermerkt, beziehe ich mich im Folgenden auf ihre Forschungsergebnisse.

<sup>263</sup> Autobiographical Notes, 1892, Bd. 2, S. 47.

<sup>264</sup> Einladung zum Beitritt in der Princeton University Library, datiert April 1858, Ort: 93, Lupus Street: „Dear [...] I have had the pleasure of receiving your name for membership in a Club to be called the Hogarth Club. At a meeting of the projectors held on the 10th inst the accompanying resolutions were adopted. May I beg to be informed at your earliest convenience whether you decide to join the Club upon this understanding as to terms of subscription. It is calculated, that, with the numbers of members who have already joined, the proposed (resident artistic,) subscription of £ 4. would be necessary; in case however of our obtaining a few other members expected the subscription of £ 3.10. would possibly suffice [...] faithfully your’s [...] Hon. Sec.“

Resolutions passed at a meeting of the projectors of the Hogarth Club. April 10, 1858:

1st That, as far as the persons present are concerned, it is resolved to go to the extent of an annual subscription of £ 3.10., or if needful, £ 4. for artistic resident members, and £ 2.10. for non-artistic and non-resident artistic members.

2nd That, on this basis, supposing it meet the consent of about 30 members of the two classes together, the Hogarth Club be established.

3d The members present appoint, as a Committee to enquire into the business details connected with the instituting of the Club, – F. M. Brown; E. B. Jones; W. M. Rossetti and J. R. S. Stanhope Esqurs together with F. G. Stephens ex officio.

(Signed) George P. Boyce, Ford Madox Brown, W. S. Burton, A. Hughes, Edward Jones, Charlton G. Lane, William Morris, W. M. Rossetti, J. R. Spencer Stanhope, Henry Wallis, Thomas Woolner, Frederic G. Stephens, Hon. Sec. Zit. nach Cherry, 1980.

Dante Gabriel Rossetti befand sich zum Zeitpunkt des Gründungstreffens am 10. April 1858 noch mit Elizabeth Siddall in Matlock, Derbyshire.<sup>265</sup> Er war allerdings von Anfang an in alle Planungen einbezogen und trat nach seiner Rückkehr dem Club bei.

Aus einem Brief von Madox Brown an William Davis vom Mai 1858 in der Princeton University Library geht hervor, dass Millais die Einladung, dem Club beizutreten, abgelehnt hatte. Holman Hunt trat nach anfänglichem Zögern im Laufe des Jahres dann doch bei.<sup>266</sup> Hinzu kamen noch der Landschaftsmaler John Brett (1831-1902), Robert Braithwaite Martineau (1826-1869), der dem Club als Schatzmeister diente, und der Illustrator Thomas Morten (1836-1866), der allerdings bereits nach kurzer Zeit – auf Drängen von Dante Gabriel Rossetti – wieder aus der Mitgliedschaft entlassen wurde.<sup>267</sup> Eine weitere Gruppe von Mitgliedern waren die neogotischen Architekten George Edmund Street (1824-1881), in dessen Oxforder Büro William Morris 1856 acht Monate lang als Lehrling angestellt gewesen war,<sup>268</sup> und George Frederic Bodley (1827-1907).

Auch die Liverpoolscher Maler James Campbell, William Davis, Alfred William Hunt und William Lindsay Windus waren begeistert von der Möglichkeit, einen Ausstellungs- und Verkaufsraum in London zu haben. Außerdem sind zu nennen Val Prinsep (1838-1904), William Bell Scott (1811-1890), der präraffaelitische Bildhauer John Lucas Tupper (ca. 1823-1879), John Ruskin (1819-1890), der Dichter Algernon Charles Swinburne (1837-1901) und Swinburnes Freund, der Autor, Politiker und Gastgeber Richard Monckton Milnes, first Baron Houghton (1809-1885)<sup>269</sup>, David Cox (1783-1859), John William Inchbold (1830-1888), Frederic Leighton (1830-1896), der Liverpoolscher Landschaftsmaler John Wright Oakes (1820-1887) und John Hungerford Pollen (1820-1902).

Bereits Anfang des Jahres 1859 wurde auf Grund finanzieller Schwierigkeiten deutlich, dass man, um den Club am Leben erhalten zu können, seine Mitgliederzahl auf

<sup>265</sup> S. Rossetti an Madox Brown, Montag [5. April 1858], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, 2002, Bd. 2, Brief 58.2.

<sup>266</sup> Dies entnimmt Cherry (S. 238, Fn. 12) zwei Briefen von Holman Hunt an Madox Brown vom 24. Februar 1858 und 9. April 1858 in der Henry E. Huntington Library, San Marino, Kalifornien.

<sup>267</sup> S. Dante Gabriel Rossetti an Ford Madox Brown, Xmas Day [1858], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 58.28. Mortens Hauptwerk sind seine Illustrationen der 1865 erschienenen Ausgabe von Jonathan Swifts *Gulliver's Travels*. Diese sind jedoch nahezu ein Plagiat der Swift-Illustrationen von John Gordon Thompson, s. Life, 1972-73, S. 383. Vielleicht war Mortens allzu freier Umgang mit künstlerischen Vorbildern ein Grund, ihn aus dem Club zu drängen. Zu Morten s. auch Goldman, 2004a; Goldman, 2004b; Life, 1972-73.

<sup>268</sup> Streets Hauptwerk sind die *Law Courts am Strand in London* (1874-1882).

<sup>269</sup> S. auch Davenport-Hines, 2004 und Pope-Hennessy, 1949-51.

mindestens 80 und den Jahresbeitrag auf fünf Guineen für Künstler und drei Guineen für Nicht-Künstler erhöhen musste.<sup>270</sup>

Im März 1860 hatte der Hogarth Club 80 Mitglieder<sup>271</sup>, nachdem noch die folgenden hinzugekommen waren: der Neogotiker William Burges (1827-1881), der irische Maler und spätere Direktor der National Gallery Sir Frederic William Burton (1816-1900)<sup>272</sup>, E. H. Martineau<sup>273</sup> und Henry Clarence Whaite (1828-1912).

Fördermitglieder – also diejenigen, von denen man erwartete, dass sie die Ausstellungen des Clubs besuchten, um Kunst zu kaufen oder in Auftrag zu geben – waren im März 1860 Messrs. Astley, J. Brown, der Liverpools Sammler John Miller und Thomas Edward Plint (1823-1861), Sammler und Börsenmakler aus Leeds, sowie der liberale Politiker Henry Austin Bruce, first Baron Aberdare (1815-1895)<sup>274</sup>, der Rechtsanwalt Peter Austin Daniel, John Dixon, der Ingenieur und Förderer William Holman Hunts Thomas Fairbairn, Herbert William Fisher, zu diesem Zeitpunkt Lehrer des Prinzen von Wales, der Rechtsanwalt und Sammler Stewart Hodgson, Richard Bird Holmes, Captain Henry Jervis White Jervis MP, der *Times*-Journalist Alexander Andrew Knox (1818-1891), die Zwillingbrüder Godfrey (1832-1907) und Vernon Lushington (1832-1912)<sup>275</sup>, der Herausgeber und Universitätsprofessor David Mather Masson (1822-

---

<sup>270</sup> Neu gewählte Künstler-Mitglieder waren J. M. Carrick, John Richard Clayton (1827-1913), der Historien- und Genremaler Eyre Crowe (1824-1910), der gerade aus Rom zurückgekehrte Aquarellmaler Alfred Downing Fripp (1822-1895), Michael Frederick Halliday (1822-1869), ein enger Freund von Millais und Holman Hunt, der Landschaftsmaler, Zeichner und Erfinder der 'nonsense verses' Edward Lear (1812-1888), George Frederic Watts (1817-1904) und die neogotischen Architekten Philip Webb (1831-1915) und Benjamin Woodward (1815-1861), dessen Oxford Union Debating Hall eine Gruppe von Malern unter Anleitung von Dante Gabriel Rossetti 1857 mit Wandmalerei ausgeschmückt hatte. Zu Ehrenmitgliedern wurden die Maler David Cox (1783-1859), Francis Danby (1793-1861), Eugène Delacroix (1798-1863), William Dyce (1806-1864), William Henry Hunt (1790-1864), John Frederick Lewis (1805-1876), William Mulready (1786-1863) und der Historiker Thomas Carlyle (1795-1881), der Dichter Robert Browning (1812-1889), der amerikanische Philosoph und Dichter Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Alfred Tennyson (1809-1892), seit 1850 Poet Laureate, und der Romancier und Herausgeber des *Cornhill Magazine* William Makepeace Thackeray (1811-1863) ernannt.

<sup>271</sup> Cherry verweist hier auf eine gedruckte Liste mit allen Mitgliedern im Besitz von Rupert Maas, Maas Gallery, London.

<sup>272</sup> Der Ire Burton kam 1858 nach London, nachdem er von 1851-1856 als Kurator der königlichen Sammlung in München im Dienst von Maximilian II. von Bayern gestanden hatte. Sein bekanntestes Werk ist das 1864 entstandene *The Meeting on the Turret Stairs* in der National Gallery of Ireland, Dublin. 1874 gab er die Malerei auf und wurde Direktor der National Gallery in London. Unter seiner Leitung erwarb die National Gallery unter anderem Leonardos *Virgin of the Rocks*, Piero della Francescas *Nativity*, Holbeins *Ambassadors* und Vermeers *Young Woman Standing at a Virginal*, s. Caffrey, 2004.

<sup>273</sup> Vielleicht die Malerin Edith Martineau (1824-1909), s. Wood, Bd. 1, 1995, S. 344.

<sup>274</sup> Henry Austin Bruce war von 1868-1873 Innenminister unter Gladstone, s. Cragoe, 2004.

<sup>275</sup> Vernon Lushington studierte ab 1852 Jura am Trinity College in Cambridge und unterrichtete am Londoner Working Men's College, dessen Begründer F. D. Maurice ein Freund seines Vaters war. In dem von Edward Burne-Jones und William Morris 1856 gegründeten *Oxford and Cambridge Magazine*

1907), Richard Mills, The Reverend M. Mitchell, der dem Club die Bücher führte, Messrs. Norman, Messrs. Novelli, Cornell Price, Captain Augustus A. Ruxton und Anselm Turner.

Im Juli 1858 hatte man für den Club Räumlichkeiten in 178 Piccadilly gefunden und forderte in einem Rundschreiben die Mitglieder auf, „to send [...] such Works of Art as you may desire to place in the Club Rooms for private view.“<sup>276</sup> Man hatte sich darauf geeinigt, die Ausstellungsräume privat zu halten und die Möglichkeit zu bieten, das ganze Jahr über neue Werke dort ausstellen zu können. Darüber hinaus sollten allerdings auch konzertierte Ausstellungen stattfinden. In dem Rundschreiben hieß es:

„Tickets will be sent to all Members, by which alone their friends will be admitted to inspect the Works of Art, and the use of these Tickets is conditional that no publication, notice nor criticism of any kind whatever, be made on the works placed in the Club Rooms.“

Trotz dieses Verbots berichteten *Building News* und *Art Journal* von der Gründung des Clubs.<sup>277</sup> Diese Exklusivität erhöhte einerseits das Prestige, war andererseits aber auch nötig, da man den ausstellenden Künstlern die Möglichkeit erhalten wollte, ihre Werke später noch in der Royal Academy zu zeigen.

### 5.3 Die Ausstellungen im Hogarth Club

Die erste Ausstellung des Clubs fand von Anfang Januar bis Ende Februar 1859 statt.<sup>278</sup> Insgesamt wurden zwischen 80 und 90 Werke gezeigt, wobei einige Zeichnungen ungerahmt auf Tischen in der Mitte der Räume präsentiert wurden. Dante Gabriel Rossetti zeigte insgesamt vier Aquarelle, nur zwei davon sind zweifelsfrei zu identifizieren: *Mary in the House of St John* und *Borgia*.<sup>279</sup>

---

publizierte er Texte über Rossetti, Madox Brown und Thomas Carlyle. Er arrangierte die erste Begegnung zwischen Dante Gabriel Rossetti und Edward Burne-Jones, s. Vogeler, 2004.

<sup>276</sup> Rundschreiben vom 8. Juli 1858 in der Princeton University Library, s. Cherry, 1980, S. 238.

<sup>277</sup> S. *Building News*, 12. November 1858, S. 1122 u. *The Art Journal*, 1. Dezember 1858, S. 374.

<sup>278</sup> Für die Ausstellungen im Hogarth Club wurden keine Kataloge gedruckt, daher sind die beteiligten Künstler und ihre eingesandten Werke nur unvollständig und an Hand von anderen Quellen zu identifizieren.

<sup>279</sup> „I have sent 4 watercolours.“ Dante Gabriel Rossetti an William Bell Scott, 9. Januar 1859, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 59.2 und „Rossetti has a beautiful solemn purple drawing of Mary in the house of John. [...] R. also sent my little ‘Caper nimbly’ drawing, but has changed the subject into a ‘Borgia,’ and made the old grey-haired man into a Pope.“ *The Diaries of George Price Boyce*, 1980, S. 26. *Mary in the House of St John* befindet sich heute im Delaware Art Museum, Wilmington, Delaware; *Borgia* im Tullie House Museum and Art Gallery, Carlisle.

William Holman Hunt scheint den Club nie wirklich ernsthaft unterstützt zu haben. In einem Brief an William Davis schreibt Madox Brown: „Hunt has not behaved well to the Club having only sent a scrubby pen & ink drawing one of his worst productions.“<sup>280</sup> Madox Brown selbst hatte zehn Werke in der Ausstellung. Edward Burne-Jones zeigte zum ersten Mal insgesamt neun seiner kleinteiligen Tuschezeichnungen und Entwürfe für Glasfenster. Darüber hinaus war eine Arbeit von John Wright Oakes zu sehen, vier Zeichnungen von David Cox und acht Landschaftsskizzen von John William Inchbold. Bodley und Street sandten fünf Architekturzeichnungen.<sup>281</sup> Sowohl Rossetti als auch Madox Brown schämten sich sehr für die mindere Qualität der drei Beiträge William Shakespeare Burtons, die wohl auch noch besonders auffielen, da sie die größten Werke in der Ausstellung waren.<sup>282</sup> Überdies hatte Rossetti Photographien rahmen lassen, die William Bell Scott ihm aus Newcastle geschickt hatte. Sie zeigten seinen für Wallington Hall, den Wohnsitz der Trevelyans, entstandenen Gemäldezyklus mit Szenen aus der Geschichte Northumberlands.<sup>283</sup> Da wohl nur wenige Londoner den weiten Weg nach Newcastle machen würden, um Scotts Gemälde vor Ort zu besichtigen, boten ihm das neue Medium und der informellere Ausstellungsort die Möglichkeit, diese Arbeit potentiellen Auftraggebern vorzuführen.

Eine weitere Ausstellung fand im Sommer 1859 statt. William Holman Hunt zeigte hier *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* aus dem Besitz von Thomas Fairbairn. Ferner war Henry Wallis' *The Stonebreaker* zu sehen sowie andere nicht zu identifizierende Landschaften von Inchbold und Werke von Madox Brown, Davis und Rossetti.<sup>284</sup>

---

<sup>280</sup> Vielleicht das Porträt des Porters im Hogarth Club. S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nr. D181 u. Bd. 1, 2006, S. 54.

<sup>281</sup> Brown an Davis, 4. [Januar 1859], Princeton University Library, zit. n. Cherry, 1980, S. 238. Für potentielle weitere Ausstellungsbeiträge siehe Cherry, 1980, S. 238-9.

<sup>282</sup> „The first things that catch the eye now, [...], are 3 staring shop Puseyisms by Burton; the largest figure pieces in the place.“ Dante Gabriel Rossetti an Ford Madox Brown, Xmas Day [1858], The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, 2002, Brief 58.28.

<sup>283</sup> „I would not write to you till I really had your photographs framed. They are before me now, looking magnificent in a broad oak flat under the glass (the only right thing for photographs, and it clears up the white so) and all the inscriptions correct [...] Your series goes tonight with me to the Hogarth.“ Rossetti an William Bell Scott, [Februar 1859], The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, 2002, Brief 59.10.

<sup>284</sup> S. Thomas Woolner an Miss Waugh, 19. Juni 1859, Bodleian Library, Oxford, MS Don. D. 134, fol. 204, zit. n. Cherry, 1980, S. 241. Hunts *Valentine Rescuing Sylvia from Proteus* und Wallis' *Stonebreaker* befinden sich heute in Birmingham Museum and Art Gallery.

Auch der junge Maler Valentine Prinsep (1838-1904) feierte mit dem Gemälde *The Queen was in the Parlour Eating Bread and Honey* sein Debut im Hogarth Club.<sup>285</sup> Als Sohn von Henry Thoby und Sara Prinsep, deren Little Holland House in Kensington ein Mittelpunkt des literarischen und künstlerischen Londoner Lebens war, hatte er von klein auf beste Kontakte zu anderen älteren Malern. Permanenter Hausgast war der Maler George Frederick Watts, für den Sara Prinsep einen Salon organisierte, den unter anderen Tennyson, Browning, Holman Hunt, Millais, die Rossettis, Burne-Jones und Frederic Leighton frequentierten. Ein weiterer Treffpunkt für die Künstler des 'Holland Park Circle' waren ab 1859 die Exerzierübungen des Künstler-Freiwilligenkorps (38th Middlesex (Artists') Rifle Volunteer Corps). Der Krieg zwischen Frankreich und Österreich löste in England alte Ängste vor einer Invasion – diesmal durch Napoleon III. – aus und führte zwischen 1859 und 1860 zu Gründung zahlreicher Freiwilligenkorps. Leighton, Watts und Prinsep nahmen die regelmäßigen Manöver und Schießwettbewerbe sehr ernst, ebenso wie Millais, der ein leidenschaftlicher Jäger war. Holman Hunt und Rossetti waren ebenfalls Mitglieder, scheinen aber weniger begeistert bei der Sache gewesen zu sein.<sup>286</sup>

Noch im Sommer 1859 zog der Hogarth Club von Piccadilly Nr. 178 nach Waterloo Place Nr. 6, wo man – der prestigeträchtigen Örtlichkeit angemessen – eine höhere Miete zu zahlen hatte<sup>287</sup>, dafür aber einen großen Raum und einen kleineren für Aquarelle zur Verfügung hatte. Vom 1. Februar bis zum 31. Mai 1860 fand hier eine weitere Ausstellung statt, in der „two outline designs“ und „small painted heads“ von Frederic Leighton zu sehen waren. Dabei handelte es sich bei einer der Zeichnungen mit ziemlicher Sicherheit um *Study of a Lemon Tree*.<sup>288</sup> Leightons Position in der Londoner Kunstwelt blieb lange Zeit ambivalent. Er hatte mit dem Gemälde *Cimabue's Madonna* [Abb. 7] 1855 zunächst ein triumphales Debut in der Royal Academy gefeiert, seine Bilder wurden aber in den folgenden Jahren – bis zu seiner Wahl zum *Associate* 1864 –

<sup>285</sup> S. Dakers, 1999, S. 46-7. Das Bild befindet sich heute in den City Art Galleries, Manchester. S. Treuherz, 1993, Abb. 61.

<sup>286</sup> S. Dakers, 1999, S. 65ff.

<sup>287</sup> „I understand, from certain members who have been looking up fresh rooms for the Hogarth Club, that they will not improbably take some they have seen in Waterloo Place, and which appear to be more commodious, though also dearer, than those in Piccadilly.“ Dante Gabriel Rossetti an Charlotte Lydia Polidori, [February 1859], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 59.12.

<sup>288</sup> Holman Hunt an Thomas Combe, 12. Februar 1860, Bodleian Library, Oxford, MS Eng. Lett. C. 296, fol. 71. S. auch Cherry, 1980, S. 241. Die Zeichnung befindet sich heute in Privatbesitz, Abbildung s.

immer wieder schlecht gehängt und von konservativen Akademikern kritisiert.<sup>289</sup> Er schloss sich daher auch den Außenseitern im Hogarth Club an, mit dessen Mitgliedern er darüber hinaus im Salon der Prinseps in Little Holland House freundschaftlich verkehrte. Laut Holman Hunts Erinnerungen sah er sich erst gezwungen auszutreten, als bei einem Club-Treffen deutlich antiakademische Tendenzen geäußert wurden.<sup>290</sup> Weiterhin waren 1860 im Hogarth Club ein Werk von Henry Wallis, eine Zeichnung von John Ruskin, eine Landschaft des Liverpools Malers William Davis sowie einige Aquarelle von George Price Boyce zu sehen.<sup>291</sup>

Zwei Ausstellungsstücke gehörten zur Inneneinrichtung von Red House in Bexleyheath, Kent, mit dessen Planung William Morris Philip Webb – beide Mitglieder des Hogarth Club – 1858 beauftragt hatte.<sup>292</sup> Red House sollte Morris und seiner Frau Jane Burden als Wohnsitz dienen und war von Anfang an als künstlerisches Gemeinschaftsprojekt gedacht. Morris hatte bereits für die gemeinsam mit Burne-Jones bewohnten Wohn- und Atelierräume am Red Lion Square in London eigene, mittelalterlich anmutende Möbel entworfen und bauen lassen, und nun sollte eine Sitzbank mit hoher Rückenlehne in den *drawing room* im ersten Stock von Red House integriert und ihre Lehne mit drei von Rossetti bemalten Paneelen dekoriert werden. Die äußere rechte Tafel, die *Hortus Eden* zeigt, war 1860 im Hogarth Club zu sehen.<sup>293</sup> Ebenfalls für Red House bestimmt war der von Philip Webb entworfene Kleiderschrank, der von Burne-Jones mit Szenen aus Chaucers *The Prioress's Tale* bemalt worden war<sup>294</sup>. Die Zusammenarbeit bei Bau, Innendekoration und Möblierung von Red House sollte schließlich zur Etablierung der Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. 1861 führen<sup>295</sup>, deren weitere Partner, Dante Gabriel Rossetti, Ford Madox Brown, Philip Webb und Edward Burne-Jones, alle

---

Frederic, Lord Leighton, 1996, Kat.-Nr. 3. Bei den Ölgemälden könnte es sich um Ölskizzen für *La Nanna, Stella* oder *Tolla* handeln.

<sup>289</sup> S. Frederic, Lord Leighton, 1996, S. 14f.

<sup>290</sup> S. Hunt, Bd. 2, 1905, S. 146.

<sup>291</sup> S. Cherry, 1980, S. 241-2.

<sup>292</sup> Zu Red House und William Morris s. Marsh, 2006.

<sup>293</sup> In einem Brief an Davis vom 24. März 1860 gab James Smetham an, dass die rechte Tafel von *The Salutation* im Hogarth Club zu sehen sei. S. Cherry, 1980, S. 242. S. auch William Morris 1834-1896, 1996, S. 137 u. G.13-14. 1863 wurden die drei Tafeln der Sitzbank entnommen, und Rossetti ließ die beiden äußeren *The Salutation of Beatrice* und *Hortus Eden* gemeinsam rahmen. Sie befinden sich heute in der National Gallery in Ottawa. Die Mitteltafel *Dantis Amor* befindet sich in der Tate Britain, London.

<sup>294</sup> „As to the Hogarth...Did you not enjoy those noble cartoons for glass, & the painted cabinet from Chaucer recently added, by Edward Burne Jones?“ Dante Gabriel Rossetti an James Smetham, [23. März 1860], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 60.6. *The Prioress's Tale Wardrobe* befindet sich heute im Ashmolean Museum in Oxford. Der Schrank war wohl ein Hochzeitsgeschenk für Jane Morris für ihr Schlafzimmer in Red House, s. William Morris 1834-1896, 1996, S. 156, fig. 70.

<sup>295</sup> S. William Morris 1834-1896, 1996, S. 138.

Mitglieder des Hogarth Club waren. Laut Frederic George Stephens zeigte Rossetti darüber hinaus das Aquarell *Lucrezia Borgia*, dessen überarbeitete und mit einem Rahmen versehene Version er 1868 an Frederic Leyland verkaufte.<sup>296</sup> Das bei weitem am meisten beachtete Ausstellungsstück in der Frühjahrsausstellung des Hogarth Club 1860 war jedoch Rossettis kleine Tafel mit dem Titel *Bocca Baciata* [Abb. 32]. Der Aquarellmaler George Price Boyce – Mitglied des Hogarth Club und enger Freund Rossettis – hielt am 23. Juli 1859 in seinem Tagebuch fest, dass Rossetti ihn überredet habe, für 40 Pfund ein Porträt von Fanny Cornforth bei ihm in Auftrag zu geben und 20 Pfund als eine Art Vorschuss sofort zu zahlen: „He pleaded being very hard up, or I should hardly have let him have so much tin on account.“<sup>297</sup> Boyce besaß Privatvermögen und konnte daher in Notsituationen als Auftraggeber für seine Künstlerfreunde fungieren. Am 10. Oktober schreibt Rossetti an Boyce:

„The picture is finished & awaits you at my rooms where I will probably keep it till your advent. I would be thankful if you would avoid particularizing with regard to the *Portrait* when showing it to friends – also with regard to the price, as you will see that it is a picture which I could not do again for a stranger on the same terms. I do not say this at all sulkily, as I am really glad to have done my best – and my best it is in its small way – for so old a friend as yourself.“<sup>298</sup>

Der Auftrag des Freundes hatte Rossetti den Freiraum gegeben, sich mit seiner Malerei neu zu orientieren, beziehungsweise herauszufinden, welche Richtung sein Werk im Medium der Ölmalerei nehmen sollte. Holman Hunts Reaktion auf die Ausstellung des Bildes im Hogarth Club zeigt, dass die Bedeutung dieser neuen Richtung Rossettis von den Zeitgenossen unmittelbar wahrgenommen wurde. In einem Brief an Thomas Combe, einem frühen Oxforder Sammler der Präraffaeliten und engem Freund Hunts, schreibt er:

„I enclose you two tickets for the Hogarth Club which I only received last night. ...Rossetti's head I shall be curious to hear your and Mrs. Combe's opinion about. Most people admire it very much and speak to me of it as a triumph of our school. I have strong prejudices and may be influenced by them in this respect so don't let my opinion prevent you from looking at it attentively to judge it justly. After which caution I will not scruple to say that it impresses me as

<sup>296</sup> S. Cherry, 1980, S. 242. Zu *Lucrezia Borgia*, heute in der Tate Britain, London, s. Surtees, 1971, Bd. 1, Nr. 124.

<sup>297</sup> The Diaries of George Price Boyce, 1980, S. 27.

<sup>298</sup> Rossetti an George Price Boyce, [10. Oktober 1859], The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, 2002, Brief 59.37.

very remarkable in power of execution – but still more remarkable for gross sensuality of a revolting kind, peculiar to foreign prints, that would scarcely pass our English Custom house from France even after the establishment of the most liberal conditions of Free Trade. I would not speak so unreservedly of it were it not that I see Rossetti is advocating as a principle mere gratification of the eye and if any passion at all – the animal passion to be the aim of Art – for my part I disavow any sort of sympathy with such notion if Art could not do better service than dress up the worst vices in the garb only deserved by innocence and virtue.”<sup>299</sup>

Dieser Brief macht unmissverständlich deutlich, dass die bis dato mühsam aufrecht erhaltene präraffaelitische Gruppenidentität nicht länger funktionierte.<sup>300</sup> Zumindest dann nicht, wenn ein bestimmtes Werk zu einem „triumph of our school“ deklariert und damit der Begriff ‘präraffaelitisch’ in einer bestimmten Weise festgeschrieben zu werden schien. Dagegen wehrte sich Holman Hunt entschieden. Rossettis neue Malweise und Bildfindung sei auf die reine Befriedigung der Sinnes- und Sehlust des Betrachters ausgerichtet und stand daher Hunts eigenem Projekt, die Botschaft der Bibel in Form eines typologischen Realismus für seine Zeitgenossen erfahrbar zu machen, entgegen. Hunt war zu dem Zeitpunkt, als er den Brief an Combe schrieb, dabei, das erste der großformatigen Ausstellungsbilder fertig zu stellen, die seine weitere Karriere prägen sollten. *The Finding of the Saviour in the Temple* [Abb. 33] wurde jedoch nicht im Hogarth Club ausgestellt, sondern der Kunsthändler Gambart zeigte es ab dem 17. April 1860 in der so genannten German Gallery, New Bond Street Nr. 168, gegen einen Eintrittspreis von einem Schilling. Gambart kaufte das Bild für 5500 Pfund und bescherte Hunt damit den ersten großen kommerziellen Erfolg seiner Karriere.<sup>301</sup> Diese Entscheidung für eine Einzelausstellung in Zusammenarbeit mit ‘dem Handel’ war eine deutliche Abkehr sowohl von der Royal Academy als auch von den nur halb-öffentlichen Gemeinschaftsunternehmungen der Präraffaeliten. Die Beziehung zur Academy nahm Hunt im gleichen Jahr wieder auf, als er dort das Porträt des kanadischen ‘Propheten’ Henry Wentworth Monk zeigte, den er im Heiligen Land kennen gelernt hatte.<sup>302</sup> Gerüchte, Holman Hunt plane sein ‘Temple picture’ nicht in der

<sup>299</sup> Holman Hunt an Thomas Combe, 12. Februar 1860, Bodleian Library, Oxford, MS. Eng. lett. c. 296, fol. 71-2.

<sup>300</sup> S. auch Staley, 2004b, S. 9.

<sup>301</sup> Im Preis inbegriffen waren Vervielfältigungs- und Ausstellungsrecht. S. The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 85. Zu Hunts Verhandlungen mit Gambart über Ausstellung und Kauf von *The Finding of the Saviour in the Temple*, s. Maas, 1975, S. 114ff; Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 86; Drechsler, 1996, S. 151f.

<sup>302</sup> Henry Wentworth Monk (1827-1896) behauptete, eine göttliche Erleuchtung erlebt zu haben, verfasste daraufhin seine Schrift *A Simple Interpretation of the Revelation* und führte eine Kampagne zur

Royal Academy, sondern in einer Einzelausstellung zu präsentieren, kursierten bereits im Frühjahr 1859:

„Hunt’s Dispute with the Doctors is unready, from some passing illness of the painter: I think he intends to rebel openly and show it by itself. This was the original P. R. B. scheme – a room with flowers, music, etc.”

schrieb William Allingham in einem Brief an Robert und Elizabeth Barrett Browning.<sup>303</sup> Mit dem Hinweis auf „the original P. R. B. scheme“ macht Allingham deutlich, dass es sich bei Hunts Alleingang lediglich um eine Weiterentwicklung der sezessionistischen Aktivitäten der Präraffaeliten handelte. Ein wichtiger Grund dafür war die Tatsache, dass er nahezu sechs Jahre in die Fertigstellung dieses äußerst detailreichen und aufwendigen Bildes investiert hatte und nur ein Händler, der zusätzlich an Eintrittsgeldern und Reproduktionen verdienen konnte, in der Lage war, ihm einen angemessenen Preis für diese Arbeit zu zahlen.

Unter den Mitgliedern des Hogarth Club gab es Überlegungen, in den Clubräumen ein festliches Dinner für Holman Hunt zu geben, mit dem man die Fertigstellung von *The Finding* [Abb. 33] feiern wollte, und Hunts Gemälde so wie Seddons *Jerusalem* [Abb. 4] mit Hilfe eines Spendenfonds zu erwerben. Diese Pläne scheiterten unter anderem am Widerstand Browns und Rossettis, die nicht bereit waren, dem ehemaligen Bruder und Konkurrenten Zugeständnisse zu machen.<sup>304</sup> Die Konkurrenzsituation wurde zusätzlich verschärft, da auch Rossetti bereits seine Fühler in Richtung Gambart ausgestreckt hatte. Am 9. Dezember 1858 hatte er seinem Bruder geschrieben: „I wanted to ask you if you could conveniently bring Gambart to see my things soon – i.e. without too much obviousness.“<sup>305</sup> Gambart scheint allerdings an Rossettis Aquarellen nicht weiter interessiert gewesen zu sein, zumindest kam es erst im Zusammenhang mit *Bocca Baciata* [Abb. 32] zu Verhandlungen zwischen den beiden.<sup>306</sup> Mitte September 1860 ließ Rossetti sich die kleine Tafel von Boyce aus, um sie gemeinsam mit einem

---

Etablierung eines jüdischen Staates in Palästina. Das Porträt befindet sich heute in der National Gallery in Ottawa. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 92.

<sup>303</sup> S. Letters from William Allingham to Robert and Elizabeth Barrett Browning, [1914], S. 7.

<sup>304</sup> „I got one of the circulars from my brother, & quite agree with you about it – but having much to think of have taken no notice, nor perhaps should in any case. Of course one gives Hunt all credit for what he has done, but this is certainly not the right way to show it on various accounts.“ Rossetti an Ford Madox Brown, [11. Mai 1860], The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, 2002, Brief 60.10.

<sup>305</sup> Dante Gabriel an William Michael Rossetti, [9. Dezember 1858], The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, 2002, Brief 58.25.

<sup>306</sup> Zum Verhältnis zwischen Rossetti und Gambart s. auch Maas, 1975, S. 145-153.

Porträtkopf „in the style of Bocca somewhat, but with honeysuckles instead of ‘merrygoes’“<sup>307</sup> den Händlern Old White (David Thomas White, Maddox Street Nr. 28) und Gambart zu präsentieren. William Michael Rossetti hat diesen zweiten Kopf im Stil von *Bocca Baciata* als *Burd Alane* [Abb. 34] identifiziert, das in der Tat in Kompositionsweise und Kopfhaltung sowie dem Geißblatt im Hintergrund der Beschreibung entspricht.<sup>308</sup> Old White bat sich Bedenkzeit aus, aber Gambart bot 50 Guineen für *Burd Alane*, machte allerdings deutlich, dass er für *Bocca Baciata* einen viel höheren Preis zu zahlen bereit wäre. Darüber hinaus signalisierte er Bereitschaft, auch zukünftig ähnliche Produkte Rossettis abzunehmen, ein Durchbruch auf dem ‘freien Markt’.<sup>309</sup> Einige Jahre später fasste Rossetti seine ambivalente Meinung über Gambart und den Kunsthandel in einem Brief an James Smetham, der ihn bezüglich der Absatzmöglichkeiten für seine eigenen Werke um Rat gefragt hatte, zusammen:

„As to the dealers, I never went near them myself, but at last one or two have come to me, and one – Gambart – seems disposed to take anything of a small kind I will let him have & has thus benefited me immensely, having doubled my prices in the market in a very short time, so that I now get for small works I suppose as high a price (considering the time they take me & the steadiness with which I can dispose of them) as anyone. I have also got a ready market for larger things at proportionate prices *from private persons*, but the dealers are not so fond of these as of small ones. I mention all this to show that I consider it the best thing possible for an artist to get into the dealing world, and indeed do not believe anything of a decisive kind can be done without it, though were the matter to begin again I should be just as loth as ever to make any advance. However Gambart would not I believe be likely to buy unless on strength of reputation.“<sup>310</sup>

Auffällig ist, dass Rossetti zweimal betont, dass er selbst nicht auf Gambart zugegangen, sondern dass dieser zu ihm gekommen sei. Dies entspricht nicht ganz den Tatsachen, denn er selbst hatte ja seinen Bruder bereits 1858 gebeten, Gambart auf seine Werke aufmerksam zu machen. Demnach hatte er nach wie vor das Bedürfnis, eine – wenn auch vorgeschobene – Distanz zum ‘Handel’ zu bewahren.

<sup>307</sup> Rossetti an George Price Boyce, [11. September 1860], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 60.30. „Merrygoes“ bedeutet hier ‘marigolds’, zu deutsch ‘Ringelblumen’.

<sup>308</sup> S. *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 60.30, Fußnote 2. S. Surtees, Bd. 1, 1971, Nr. 144, die einen Brief von Fairfax Murray abdruckt, in dem er William Michael Rossettis Zuschreibung anzweifelt.

<sup>309</sup> S. Rossetti an Ford Madox Brown, [17. September 1860], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 60.34 und Rossetti an Ford Madox Brown, [20. September 1860], *The Correspondence*, Bd. 2, 2002, Brief 60.37.

<sup>310</sup> Dante Gabriel Rossetti an James Smetham, 13. November 1864, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 3, 2003, Brief 64.157. Zu Smetham s. auch Casteras, 1995.

Millais hatte bereits seit 1856 eine gute Geschäftsbeziehung zu Gambart und konnte 1860 sein mit großem Erfolg in der Royal Academy gezeigtes Gemälde *The Black Brunswicker* [Abb. 35] für 1000 Guineen an ihn verkaufen. Es war als Pendant zu seinem 1852 ausgestellten *A Huguenot* [Abb. 25] konzipiert, eine Idee, die sich besonders vorteilhaft auf den Markt für Reproduktionsgraphik nach seinen Werken auswirken sollte, da der von Henry Graves 1864 publizierte Mezzotinto sich im Format ganz nach dem Stich, der 1856 von *A Huguenot* veröffentlicht worden war, richtete.<sup>311</sup> Gambart bot auch Millais an, seine Bilder – wie Hunts *The Finding of the Saviour in the Temple* [Abb. 33] – von nun an nur noch in Einzelausstellungen in seiner Galerie zu zeigen und war bereit, ihm dafür den doppelten Preis zu zahlen.<sup>312</sup> Dies scheint jedoch Millais' Auffassung von *fairness* widersprochen zu haben. Er war davon überzeugt, dass man sich dem Wettbewerb an den Wänden der Royal Academy stellen müsse:

„The fact is, the Royal Academy is the only place for a man to find his real level. All the defects come out so clearly that no private puffing is worth a farthing. You cannot thrust pictures down people's throats.“<sup>313</sup>

Unter „puffing“ verstand man eine marktschreierische Anpreisung von Produkten, die ein Kunsthändler wie Gambart einsetzen musste, um das Publikum auf seine Galerie und die dort zu sehenden Werke aufmerksam zu machen. In der Royal Academy fand man bis in die 1880er Jahre keine Preise im Katalog, sondern man musste diese bei ihrem Sekretär erfragen. Durch dieses indirekte Verkaufssystem wurde der Warencharakter der Gemälde verschleiert, um Marktferne zu suggerieren und dem Künstler einen professionellen Status in Abgrenzung zum Handwerker und zum Geschäftsmann zu garantieren.<sup>314</sup>

#### 5.4 Der Hogarth Club scheitert

Im Frühjahr 1859 wurde ein *hanging committee* instituiert, das verhindern sollte, dass Werke minderer Qualität ausgestellt würden. Dies führte dann dazu, dass man Madox Browns Möbelentwürfe für die Sommerausstellung 1859 als nicht angemessen zurückwies, obwohl es Browns Enthusiasmus und Talent als Organisator waren, denen

<sup>311</sup> *The Black Brunswicker* befindet sich heute in der Lady Lever Art Gallery in Port Sunlight. S. dazu The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 108 und Warner, 1985, S. 126. *A Huguenot* befindet sich in der Makins Collection, Washington, D. C. S. dazu The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 41 und Warner, 1985, S. 71ff.

<sup>312</sup> S. Maas, 1975, S. 90; Warner, 1985, S. 127.

<sup>313</sup> Zit. n. Warner, 1985, S. 127.

<sup>314</sup> S. Gillett, 1990, S. 53ff.

man die Gründung des Hogarth Club, ebenso wie die Präraffaeliten-Ausstellung am Fitzroy Square, überhaupt zu verdanken hatte. Es ist daher verständlich, dass er sofort alle seine Werke aus dem Club abzog und von seiner Mitgliedschaft zurücktrat.<sup>315</sup> Er konnte zwar dazu gebracht werden zurückzukehren, schreibt aber im November 1859 an William Davis: „I gave myself a heap of trouble about it at first, but really now I cannot take any further trouble in the matter nor shall I send except just to save appearances. I am not going to send just what they please.“<sup>316</sup>

Ein weiteres Problem waren die unterschiedlichen Ansichten darüber, welche weiteren Künstler in den Club aufgenommen werden sollten. Entsprechend englischer Club-Tradition verfuhr man bei der Wahl neuer Mitglieder nach dem so genannten ‘blackballing’-System: ein Kandidat wurde von einem Clubmitglied vorgeschlagen, und die Abstimmung erfolgte dann anonym mit Hilfe weißer und schwarzer Bälle. Ein einziger schwarzer Ball genügte, um dem Kandidaten den Beitritt zum Club zu verwehren. Anscheinend war Dante Gabriel Rossetti, der schon den Ausschluss von Morten durchgesetzt hatte, besonders kritisch, was die Wahl neuer Künstler-Mitglieder anging. Am 4. April 1859 schreibt er an seinen Bruder:

„I certainly did not blackball H. L. & should not his brother if proposed by you, though in this 2nd case I should abstain from voting as I really do not think him a very desirable member. In each case after these ballots I have the same thing told me, viz: that the exclusions are owing to me – and have serious thoughts of resigning in consequence, as it is very annoying & very absurd. The ballot in this way becomes a mere farce. Those I voted against I really objected to, & it is childish in such a case to say anything more about the matter. I should like you to show this note to anyone who has expressed to you the opinion you mention.“<sup>317</sup>

Uneinigkeit herrschte wohl auch über die sozialen Aspekte des Clubs. Während Burne-Jones und Spencer Stanhope fanden „it would be nice to have a club where we could chatter“, trat Ruskin aus dem Club aus, als dort ein Billard-Tisch installiert wurde.<sup>318</sup>

<sup>315</sup> S. Hueffer, 1896, S. 161-162 und Cherry, 1980, S. 241. S. auch Hunt, Bd. 2, 1905, S. 143-144. In einem Brief vom 7. Juni 1859 überlegt Rossetti es ihm gleich zu tun und ebenfalls seine Mitgliedschaft zu kündigen „as in my case it is a mere luxury which I cannot afford.“, s. The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, 2002, Bd. 2, Brief 59.21.

<sup>316</sup> Brown an Davis, 19. November [1859], Princeton University Library, zit. nach Cherry, 1980, S. 241.

<sup>317</sup> Dante Gabriel an William Michael Rossetti, [4. April 1859], s. The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, 2002, Bd. 2, Brief 59.18. Die Identität von H. L. und seinem Bruder konnte bislang nicht geklärt werden.

<sup>318</sup> So zumindest ist wohl Boyce Eintrag in sein Tagebuch vom 5. April 1859 zu verstehen, in dem es heißt: „Voted that in reply to Ruskin’s letter of resignation in which he talks about ‘boys playing at

Hunts Zeichnung des befrackten und mit Flasche und Flaschenöffner ausgestatteten Portiers des Hogarth Club lässt allerdings darauf schließen, dass die wöchentlichen Treffen Freitags abends einen durchaus konvivialen Charakter hatten.<sup>319</sup> Einmal monatlich traf man sich zur Vollversammlung, und während der Ausstellungen war der Club auch tagsüber geöffnet. Allerdings hatte sich der Mäzen Thomas Plint aus religiösen Gründen gegen eine Öffnung am Sonntag ausgesprochen.<sup>320</sup>

Ausschlaggebend für die Auflösung des Clubs war schließlich die Einsicht, dass sich das Unternehmen bei rückläufiger Mitgliederzahl nicht tragen konnte. Um dem entgegen zu wirken, machten Stanhope und Madox Brown am 5. April 1861 den Vorschlag, im nächsten Jahr Eintrittsgelder für die Ausstellung zu verlangen.<sup>321</sup> Sie konnten sich damit jedoch nicht durchsetzen, weil dies den Status des Clubs grundlegend verändert hätte. Seine Konstitution als *semi-private society* hatte nämlich den Vorteil, dass alle dort bereits gezeigten Werke auch noch in anderen Londoner Ausstellungen präsentiert werden konnten. Nachdem im Verlauf des Jahres noch Robert Braithwaite Martineaus *The Last Day in the Old Home* im Hogarth Club zu sehen war, bevor es mit großem Erfolg 1862 auf der Londoner International Exhibition gezeigt wurde, beschloss man am 20. September 1861, den Club aufzulösen.<sup>322</sup>

## 5.5 Fazit

Die Gründe für das Scheitern des Hogarth Club waren vielfältig. Die größten Auswirkungen hatte aber, dass es den drei Protagonisten Rossetti, Millais und Hunt 1860 gelungen war, ihre Werke über den wichtigsten Londoner Kunsthändler, Gambart, abzusetzen. Damit hatten sie sich auf dem Markt erfolgreich etabliert und die 'genossenschaftlichen' Hilfestellungen des Clubs weniger nötig. Für Rossetti bot sich außerdem die Möglichkeit in der 1861 gegründeten Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. mitzuarbeiten, die durch ihre kleinere Mitgliederzahl handlungsfähiger war und über deren Sinn und Zweck Einigkeit herrschte. Bereits im Oktober 1858 beschrieb William Allingham in einem Brief an Robert und Elizabeth Barrett Browning den wenig hoffnungsvollen Zustand des Hogarth Club:

---

billiards' that his resignation should be accepted with a regret on the part of the Club that he should have couched his letter in terms offensive to the same.", *The Diaries of George Price Boyce*, 1980, S. 32-33.

<sup>319</sup> Abbildung s. Rose, 1981, S. 62. Die Zeichnung befindet sich in Birmingham City Museum and Art Gallery.

<sup>320</sup> S. Cherry, 1980, S. 243.

<sup>321</sup> *The Diaries of George Price Boyce*, 1980, S. 32.

<sup>322</sup> *The Last Day in the Old Home* befindet sich heute in der Tate Britain. S. Gurland, 2004 und Ruskin, Rossetti. *Preraphaelitism. Papers from 1854 to 1862, 1899*, S. 284.

„The Hogarth Club may perhaps come to something. The materials are good: it wants a Napoleon. It seems not small enough to be friendly nor large enough to [be] important. There’s an exhibition-room to which nobody sends anything and a Friday-night meeting to which nobody cares to come. Funerals are performed in the shop through which you pass, and there’s a man in the passage who has seen better days, and whom you may send out for beer.“<sup>323</sup>

Damit hatte er als Außenstehender die problematische Situation des Clubs bereits früh erfasst. Es gab keine Persönlichkeit, die integrativ auf seine heterogene Zusammensetzung aus Malern, Architekten, Amateuren und Sammlern hätte wirken können. Für freundschaftlichen Umgang war die Gruppe mit 80 Mitgliedern zu groß. Allerdings ist Allinghams Einschätzung, dass der Club nicht groß genug sei, um wirklich wichtig zu sein, schwer nachzuvollziehen, wenn man bedenkt, dass sich die Royal Academy aus nur 40 *Royal Academicians* und 20 *Associates* zusammensetzte.<sup>324</sup> Es war also wohl weniger die mangelnde Anzahl an Mitgliedern als der Mangel an Initiative, um sich effektiv und öffentlich gegen die Academy zu stellen. Ford Madox Browns Vorschlag, Eintrittsgelder zu verlangen, um den Club finanziell besser zu stellen, hätte bedeutet, dass sich seine Mitglieder endgültig gegen die Royal Academy entscheiden müssten. Der Vorschlag wurde abgelehnt, weil sich die meisten beide Optionen offen halten wollten.

## 5.6 Der Club und die antiakademische Tradition Hogarths

Auch William Bell Scott hatte es als nachteilig erkannt, dass die meisten Maler ihre besten Arbeiten für die Academy reservierten. Noch im März 1861 schrieb er aus Newcastle an William Michael Rossetti:

„Here is a speculation I have thought of writing to you regarding for a few days back. Think of it well. The British Institution was established in 1805 by ‘voluntary subscription,’ and their present premises bought (the Shakespear [sic] Gallery) for £ 4500, at a ground-rent of £ 120 per annum, and a lease of sixty-two years. At that time it was thought artists could not manage their own affairs, and with reason, seeing they had absolutely no practice, and little chance of support. The life governors and directors have of late years been very indifferent to the affairs of the Exhibition, and the lease expires in six years. Something must succeed – a renewal of the lease and a reconstitution of the body, or a resignation into new hands under new conditions. Now

---

<sup>323</sup> Letters from William Allingham to Robert und Elizabeth Barrett Browning, [1914], S. 6.

suppose the Hogarth as a body were to negotiate for the management, and to constitute themselves an exhibiting body under certain responsibilities satisfactory to the present proprietary, it appears to me reasonably likely we might get a transfer of the Institution, and become a power. Ruskin would have great influence, Hunt too: Gabriel and half-a-dozen or so are good names, and if we all put out our whole force and were not squeezed dry by reserving for the Academy, we would really do some considerable and permanent good. Think over all this, and have a consultation...”<sup>325</sup>

Die British Institution for Promoting the Fine Arts in the United Kingdom, die Scott erwähnt, war 1805 zur Förderung einer britischen Malerschule gegründet worden.<sup>326</sup> Ihre Verwaltung oblag zunächst Intellektuellen und *connoisseurs* wie George Beaumont (1753-1827) und Richard Payne Knight (1751-1824), war jedoch nach 1832 entschieden aristokratisch geprägt. Die jährliche Frühjahrsausstellung zeigte zeitgenössische britische Kunst, eine weitere jährliche Ausstellung im Sommer war alter Kunst, den ‘old masters’, gewidmet. Schon bald hatte das Prestige der Sommerausstellung das derjenigen im Frühjahr weit überholt und Besucherzahlen fielen seit den 1840er Jahren rapide ab und erreichten selten mehr als 10000, während die Academy-Ausstellung jährlich Besucherzahlen im sechsstelligen Bereich vorzuweisen hatte. Auch die Besprechungen der Ausstellung verschwanden zunehmend aus der Presse. Die Hegemonie der Royal Academy blieb ungebrochen und die British Institution musste sich mit der ‘zweiten Garde’ der zeitgenössischen Maler zufrieden geben, gewann aber kunsthistorische Bedeutung bei der Wiederentdeckung bis dahin verkannter Künstler und Stile. Die erste Ausstellung mit Werken der so genannten ‘Primitiven’, zum Teil aus der Sammlung Prinz Alberts, fand 1841 in der British Institution statt. Van Eycks *Arnolfini Portrait* aus einer englischen Privatsammlung wurde im folgenden Jahr von der 1824 gegründeten National Gallery angekauft. Bell Scotts Idee, den 1867 auslaufenden Mietvertrag der British Institution für das Gebäude an Pall Mall von dem Hogarth Club übernehmen zu lassen, scheiterte<sup>327</sup>, zeigt aber, dass eine präraffaelitische Gruppenidentität vorhanden war, aus der eine mit der Royal Academy konkurrierende

---

<sup>324</sup> S. Stevens. 1999, S. 28.

<sup>325</sup> Scott an William Michael Rossetti, 2. März 1861, zit. n. Ruskin. Rossetti. Preraphaelitism. Papers 1854 to 1862, 1899, S. 260-262.

<sup>326</sup> Zur Entwicklung der British Institution nach 1830 s. Tromans, 2000, S. 45-55.

<sup>327</sup> Die Royal Academy übernahm sozusagen die erfolgreichen Sommerausstellungen der British Institution, indem sie ab 1870 in Burlington House zusätzlich zu den Ausstellungen zeitgenössischer Kunst alte Meister und Retrospektiven gerade verstorbener Künstler zeigte, s. Tromans, 2000, S. 53.

Institution hätte entstehen können. William Holman Hunt kommentierte die Zusammensetzung des Clubs in seinen 1905 publizierten Erinnerungen folgendermaßen:

„The idea was to have a meeting-place for artists and amateurs in sympathy with us, and to use the walls for exhibiting our sketches and pictures to members and friendly visitors. It was further claimed by its founders that the Club would promote harmony among the younger members of the profession at large; but the most that I expected of it was that it would show the degree of combination that was possible among the non-members of the Academy, and this, when established, it did very negatively.“<sup>328</sup>

Obwohl, oder gerade weil das Verständnis von dem, was präraffaelitisch war, immer weiter gefasst wurde, konnte es nicht gelingen, die verschiedenen Interessen und Strömungen zu bündeln. Der Hogarth Club wurde von der zeitgenössischen Presse eindeutig als präraffaelitisches Unternehmen wahrgenommen. Die *Building News* betitelte ihre Notiz zur Gründung des Clubs mit „Latest Intelligence of the Pre-Raphaelites“ und das *Art Journal* bezeichnete die Frühjahrsausstellung 1860 als „an exhibition of Pre-Raffaelite pictures“ [sic].<sup>329</sup> Darüber hinaus war man sich des sezessionistischen Charakters dieser Vereinigung durchaus bewusst:

„...[the members of the Hogarth Club] oppose their Foundling Hospital at Trafalgarsquare, defy the successors of Sir Joshua Reynolds, and pocket the result of their eccentric crochets for the fostering care the Academicians bestowed upon a style of painting they ought in the first place to have despised.“<sup>330</sup>

Das „Foundling Hospital“, auf das hier angespielt wird, war eine 1739 gegründete karitative Einrichtung für die Findelkinder Londons, zu deren Gründungsdirektoren William Hogarth (1697-1764) gehörte. Er entwarf nicht nur das Wappen dieser von dem pensionierten Schiffskapitän Thomas Coram ins Leben gerufenen Institution<sup>331</sup>, sondern hatte auch die Idee, seine Künstlerkollegen aufzufordern, Historiengemälde für den Sitzungssaal der Direktoren anzufertigen, die gegen eine Spende für das Hospital besichtigt werden konnten. Zu diesem Zeitpunkt war das Foundling Hospital der einzige Ort in London, an dem man das ganze Jahr hindurch öffentlich Kunstwerke betrachten

<sup>328</sup> Hunt, Bd. 2, 1905, S. 143.

<sup>329</sup> S. *Building News*, 12. November 1858, S. 1122 und *The Art Journal*, 1. Mai 1860, S. 159.

<sup>330</sup> S. *Building News*, 12. November 1858, S. 1122.

<sup>331</sup> S. Hogarths Porträt von *Captain Thomas Coram* (1740) im Foundling House Museum, London.

konnte.<sup>332</sup> Seine Popularität machte deutlich, dass es durchaus eine Nachfrage nach regelmäßigen Kunstausstellungen gab und führte erneut zu Überlegungen bezüglich der Gründung einer Kunstakademie.<sup>333</sup> Es bestand jedoch eine tiefgehende Uneinigkeit unter den Londoner Künstlern darüber, wie eine solche Akademie aussehen sollte. Hogarth und Joshua Reynolds wurden bald zu Antipoden, weil der eine die Ambitionen des anderen bezüglich einer Akademie nach französischem Vorbild nicht teilte. Hogarth, der sich seine herausragende Stellung in der Londoner Kunstwelt hart erarbeitet hatte und dessen St Martin's Lane Academy sich nach demokratischen Prinzipien selbst verwaltete, war gegen eine strikte Orientierung an der römischen oder florentinischen Manier in der Malerei und gegen eine hierarchisch strukturierte, staatliche Akademie. In der St Martin's Lane Academy zeichneten die Künstler nach dem lebenden Modell und in seiner *Analysis of Beauty* (1753) empfahl er, die eigenen Vorstellungen beim Studium der Natur zu vervollkommen. Nur so werde man nicht allein zum Kenner der verschiedenen Schulen und Meister, sondern zum Maler.<sup>334</sup> Hogarths John Bull-Attitüde<sup>335</sup> gegenüber jedem Versuch einer Oktroyierung kontinentaler Bildtraditionen und Gattungshierarchien sowie kennerschaftlichem Dünkel wird besonders in der wahrscheinlich mit seiner Unterstützung organisierten Sign Painter's Exhibition (1762) deutlich, die als Parodie der 1761 von der Society of Arts veranstalteten Ausstellung – einem Vorläufer der späteren Ausstellungen der Royal Academy – verstanden werden sollte.<sup>336</sup> Die Society of Arts verlangte Eintrittsgeld, um die 'niederen Klassen' fernzuhalten und zeigte anspruchsvolle Historienmalerei, während Hogarth Laden- und Kneipenschilder ausstellte und ihre Erzeuger in einem Katalog als 'Künstler' präsentierte. Damit sollte der Dünkel der Befürworter einer elitären Historienmalerei entlarvt und zugleich auf eine andere Traditionslinie populärer britischer Kunst verwiesen werden. Demnach gab es in England bereits seit dem 18. Jahrhundert eine antiakademische Tradition, in der auch die Präraffaeliten gesehen werden wollten. Holman Hunt schreibt in seinen Erinnerungen über den Hogarth Club:

---

<sup>332</sup> S. Craske, 2000, S. 58ff.

<sup>333</sup> S. Paulson, Bd. 3, 1993, S. 303 und Hargraves, 2006, S. 11ff.

<sup>334</sup> S. Hogarth, 1995, S. 36-37. „Hogarth's *Analysis* was nothing less than a very public veto of a continental-style academy.“ Hargraves, 2006, S. 13.

<sup>335</sup> Am 7. Juni 1737 wandte sich Hogarth mit einem Leserbrief, der mit 'Britophil' gezeichnet war, an die *St James Evening Post*, um Kunsthändler und 'men of taste' anzuklagen, die er für den Import von zu vielen ausländischen Gemälden verantwortlich machte. Diese Bevorzugung von ausländischer Ware zerstöre den Markt für einheimische Künstler, s. Craske, 2000, S. 25.

<sup>336</sup> S. Paulson, Bd. 3, 1993, S. 353. Paulson sieht Hogarth als den Organisator, Hargraves (S. 40, 2006) nennt Bonnell Thornton und George Colman und sieht Hogarth nur in unterstützender Funktion.

„We fixed upon this name to do homage to the stalwart founder of Modern English art.“<sup>337</sup> Hogarth ist in ihren Augen der eigentliche Begründer der englischen Malerei, nicht der Akademiegründer (1768) Reynolds. Diese Überzeugung war zu Beginn des 19. Jahrhunderts keinesfalls selbstverständlich. Hogarth war in erster Linie als Autor satirischer Druckgraphik berühmt, weniger als Maler. Seine Szenen aus dem Leben der Unterschichten – zum Beispiel seine erste Stichfolge *A Harlot's Progress* (1732), die in sechs Szenen die Geschichte eines jungen Mädchens vom Lande erzählt, das in London den Versuchungen der Großstadt zum Opfer fällt – wurden als vulgär empfunden, galten als *low art* im Vergleich zur *high art* der Akademie. Zu verändern begann sich diese Einstellung erst 1811 mit Charles Lambs (1775-1834) Aufsatz *On the Genius and Character of Hogarth*, den er in der radikalen Zeitschrift *The Reflector* publizierte.<sup>338</sup> In der Folgezeit wurde Hogarth von liberalen Publizisten wie William Hazlitt (1778-1830) und Allan Cunningham (1784-1842) mehr und mehr zum Volkshelden und zu einer Gegenfigur Reynolds' stilisiert.<sup>339</sup> Damit wurde den Präraffaeliten, deren Antihaltung bereits in ihrem despektierlichen Spitznamen 'Sir Sloshua' für Reynolds zum Ausdruck kam, eine ideale Identifikationsfigur geboten.<sup>340</sup> Bereits Frederick Antal hat darauf hingewiesen, dass der Präraffaelismus in den 1850er Jahren eine „begrenzte 'Hogarth-Erneuerung'“ hervorgebracht habe.<sup>341</sup> Deutlich wird dies in Gemälden wie Hunts *The Awakening Conscience*, Rossettis *Found* [Abb. 36] und Millais' Zeichnungen *Retribution* und *The Blind Man*, die eine viktorianisch-sentimentale Variante von Hogarths *modern moral subjects* darstellen.<sup>342</sup> Auch Martineaus *The Last Day in the Old Home* und vor allem Ford Madox Browns *Work* oder *The Stages of Cruelty* zeigen eine intensive Auseinandersetzung mit Hogarthschen Vorbildern.<sup>343</sup> Während Rossetti

<sup>337</sup> Hunt, Bd. 2, 1905, S. 142-143. Bereits mit siebzehn Jahren hatte Hunt in einem Selbstporträt versucht, die Ähnlichkeit seiner Züge mit denen Hogarths in dessen berühmtem Selbstporträt mit Mops in der National Gallery zu betonen. S. Bronkhurst, 2006, Bd. 1, Kat.-Nr. 27.

<sup>338</sup> S. Postle, 1995, S. 130.

<sup>339</sup> S. Postle, 1995, S. 131ff.

<sup>340</sup> S. beispielsweise John Lucas Tappers Gedicht 'Dedicated to the P.R.B. on the Death of *The Germ*, otherwise known as *Art and Poetry*', in *The P.R.B. Journal*, 1975, S. 127.

<sup>341</sup> Antal, 1966, S. 330ff.

<sup>342</sup> William Holman Hunt, *The Awakening Conscience*, 1853-4, Öl auf Leinwand, 76,2 x 55,9 cm, Tate Britain, London, s. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 82; Dante Gabriel Rossetti, *Found*, 1854-81, Öl auf Leinwand, 91,4 x 80 cm, Delaware Art Museum, Wilmington, s. Surtees. Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 64; John Everett Millais, *Retribution*, 1854, Tusche auf Papier, 20,1 x 25,6 cm, The British Museum, s. Prettejohn, 2000, Abb. 172; Millais, *The Blind Man*, 1853, Tusche auf Papier, 20,3 x 28 cm, Yale Center for British Art, New Haven, s. Prettejohn, 2000, Abb. 173.

<sup>343</sup> Ford Madox Brown, *Work*, 1852-65, Öl auf Leinwand, 137 x 197,3 cm, Manchester City Art Galleries, s. Prettejohn, 2000, Abb. 184; Ford Madox Brown, *The Stages of Cruelty*, 1856-7, 1890, Öl auf Leinwand, 73,3 x 59,9 cm, Manchester City Art Galleries, s. The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 80.

an *Found* [Abb. 36] arbeitete, das ebenfalls das Schicksal einer Prostituierten in London darstellt, schrieb er an William Allingham:

„My time has lately been engrossed by the background of my modern subject, which I have been painting out of doors at Chiswick – cold work these last days, but much finer weather hitherto than I dare to hope for again in all probability. It will be a disappointment to me if I am baulked, after all, & cannot get done before the unmanageable weather. I paint daily within earshot almost of Hogarth’s grave – a good omen for one’s modern picture!“<sup>344</sup>

Elizabeth Prettejohn hat darauf hingewiesen, dass der Realismus der Präraffaeliten, ihr Bekenntnis zu *modern-life subjects* und ihre beständige Suche nach alternativen Ausstellungsformen viele Parallelen zu dem aufweist, was als französische Avantgarde bezeichnet wird.<sup>345</sup> William Michael Rossetti, der 1855 die Pariser Weltausstellung und Courbets Pavillon du Réalisme besucht hat, erkannte den Realismus als zeitgenössisches europäisches Phänomen, betonte jedoch seine nationalen Eigentümlichkeiten.<sup>346</sup> Wie gezeigt werden konnte, sahen sich die Präraffaeliten selbst auch im Hinblick auf ihre antiakademischen Ausstellungsinitiativen in einer spezifisch englischen Tradition, die im 18. Jahrhundert begonnen hatte.<sup>347</sup>

## 6. Überleitung

Im zweiten Teil dieser Arbeit sollen die Entwicklungen der 1850er und 1860er Jahre im Hinblick auf die einzelnen Künstler näher beleuchtet werden. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den individuellen Karrierestrategien von Holman Hunt, Millais und Rossetti beziehungsweise auf einzelnen Werkgruppen, an denen sich exemplarisch die Wechselwirkungen zwischen marktstrategischen und ästhetischen Entscheidungen aufzeigen lassen.<sup>348</sup> Als Prämisse kann die Feststellung dienen, dass mit der Auflösung des künstlerischen Projekts der Präraffaelitischen Bruderschaft, deren antiakademisches Ziel in der Propagierung eines neuen gemeinschaftlichen Stils lag, nun jeder der drei

<sup>344</sup> Rossetti an William Allingham, 15. Oktober [1854], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 1, 2002, Brief 54.67.

<sup>345</sup> S. Prettejohn, 2000, S. 117 und passim.

<sup>346</sup> S. *The Spectator*, 13. Oktober 1855, S. 1062-3 und Rossetti, 1867, S. 98-99.

<sup>347</sup> Barlow macht eine sich wandelnde Auffassung von Akademismus und Avantgarde – von der Baudelaires zu der Greenbergs – dafür verantwortlich, dass Hogarths Position in diesem Zusammenhang noch nicht diskutiert worden ist (2000, S. 15-32).

<sup>348</sup> Wolfgang Kemp hat in diesem Fall von den Wechselwirkungen zwischen Kunstproduktion und Präsentation, beziehungsweise den äußeren Zugangsbedingungen und den inneren Rezeptionsvorgaben des Kunstwerks im Bezug auf den Betrachter gesprochen, die für die Malerei des 19. Jahrhunderts konstitutiv sind, s. Kemp, 1983, S. 33 und 113.

Künstler vor der Herausforderung stand, eine Malerei zu erfinden, die seine persönliche Handschrift – einen so genannten *signature style* – tragen sollte.<sup>349</sup> Dabei mussten Entscheidungen über die individuelle malerische Faktur, die Wahl neuer Sujets und die Ausstellungskontexte in Abhängigkeit voneinander getroffen werden. Darüber hinaus musste der individuelle Stil nicht nur den eigenen künstlerischen Ansprüchen und denen der Kunstkritiker genügen, sondern sich zugleich auf einem Kunstmarkt behaupten, auf dem die ehemaligen ‘Brüder’ nun als Konkurrenten agierten.

## **II. Dante Gabriel Rossetti – Malerei als Religion**

Alicia Craig Faxon hat bereits darauf hingewiesen, dass die – bisweilen von Rossetti selbst wie auch von seiner nächsten Umgebung – genährte Legende vom Künstler, der seine Werke nie öffentlich ausstellte, differenzierter betrachtet werden muss.<sup>350</sup> William Michael Rossetti schreibt zwar in der Einleitung zu seiner Monographie *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer*: „Rossetti exhibited his first oil-picture, *The Girlhood of Mary Virgin*, in 1849; he soon afterwards resolved to withhold his works from exhibition altogether.“<sup>351</sup> Er muss jedoch im Zusammenhang mit Rossettis Ausstellung von *Fazio's Mistress* [Abb. 24] in der Liverpool Academy 1864 qualifizierend hinzufügen: „...and I recall the slight detail chiefly as indicating that every now and then, notwithstanding his general and even rigid abstinence from exhibition-rooms, something or other painted by my brother came before the public eye.“<sup>352</sup> Bezugnehmend auf das Projekt einer von Rossetti selbst kuratierten Ausstellung seines Gesamtwerks, das allerdings nie zur Ausführung kam, erklärt William Michael Rossetti einige Jahre später:

„Nor should it be forgotten that in all his later years he had a serious though fitful intention of collecting together on exhibition such specimens of painting and designing as he considered to come nearest to doing justice to his powers. He was a man who thought a great deal about

<sup>349</sup> Vgl. dazu die Ausführungen von John House zur stilistischen Entwicklung Monets nach der so genannten ‘Krise des Impressionismus’ in den 1880er Jahren, s. House, 2004, S. 184.

<sup>350</sup> S. Faxon, 1994b, S. 19-20. Für den Zeitraum zwischen 1849 und 1881 zählt sie mindestens 18 dokumentierte Ausstellungen, an denen Rossetti teilgenommen hat.

<sup>351</sup> Rossetti, 1889, S. 4.

<sup>352</sup> Rossetti, 1889, S. 49. William Michael Rossetti nahm an, dass es sich bei dem in Liverpool gezeigten Gemälde um *Helen of Troy* handelte. Tatsächlich handelte es sich aber um das erwähnte *Fazio's Mistress* aus dem Besitz von William Blackmore, s. Surtees, Bd.1, 1971, Kat.-Nr. 164.

‘policy’ in all such contingencies; and very generally his views of policy were sound, as the event proved. In such relation he did not regard anything as trivial, or deserving to be left to chance.”<sup>353</sup>

Diese Äußerungen legen nahe, dass Rossetti im Bezug auf die Ausstellung seiner Werke strategisch zu handeln verstand und sich der Bedeutung einer solchen Strategie für Erfolg oder Misserfolg bei der Vermittlung seiner Kunst durchaus bewusst war. Darüber hinaus machen sie aber auch deutlich, dass er bereit war, im Einzelfall die Strategie zu ändern, oder ihr eine neue Richtung zu geben. Seine eigenen Aussagen bestätigen diesen Eindruck. In einem Brief an William Bell Scott, in dem er diesem mitteilen muss, dass die Jury der Royal Academy sein eingesandtes Werk abgelehnt hat, stellt er fest:

„I now see clearly, however, that it is the intention of the R. A. to keep down everything at all chargeable with new principles of Art, except indeed the works of Hunt & Millais, about which they can now no longer help themselves. For my own part, I know that whenever, or if ever, I exhibit again, I shall be very careful how I submit anything to their mercies.”<sup>354</sup>

Wenn William Michael Rossetti ihn also an anderer Stelle als „a non-exhibiting artist“ bezeichnet, so ist dies in erster Linie im Bezug auf seine Haltung gegenüber den alljährlichen Ausstellungen der Royal Academy zu verstehen. Wie bereits beschrieben, hatte Dante Gabriel Rossetti aus diesem Grund auch besonderes Interesse an den präraffaelitischen Gruppenausstellungsaktivitäten der 1850er Jahre, die es ihm ermöglichten, seine Kunst in einem Kontext zu zeigen, den er – gemeinsam mit Gleichgesinnten – selbst kontrollieren konnte. Als er 1862 die Gemälde *Fair Rosamund* und *Hanging the Mistletoe/The Farmer’s Daughter* in der Royal Scottish Academy in Edinburgh ausstellte und feststellen musste, dass seine Werke im Katalog unter Architekturzeichnungen und Skulptur geführt wurden, schien dies erneut die Richtigkeit seiner Entscheidung, nur dort auszustellen, wo er die Kontrolle über alle Ausstellungsbedingungen besaß, zu bestätigen:

„The result is that after a great deal of solicitation to send on the part of the R. S. Acad., I judge by the Catalogue that the pictures have been hung among architectural drawings & sculpture, how

---

<sup>353</sup> Rossetti, Bd. 1, 1895, S. 352.

<sup>354</sup> D. G. Rossetti an W. B. Scott, 7. Mai [1853], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 1, 2002, Brief 53.29.

high I know not. It is just a good lesson not to deviate from a set plan such as mine of not exhibiting, except with proper forethought and opportunity.”<sup>355</sup>

Diese ersten Belege weisen darauf hin, dass Rossetti bezüglich der Entscheidungen, wann und wie er seine Gemälde ausstellte, bewusst und planvoll vorging. Er war von Anfang an gegen die Royal Academy Sommerausstellung, wo er die Hängung seiner Bilder nicht beeinflussen konnte, und beteiligte sich stattdessen an alternativen Ausstellungsforen, an deren Gestaltung er aktiv mitarbeitete. Nach 1860 stellte er immer weniger öffentlich aus, da es ihm gelungen war, einen größeren Sammlerkreis um sich zu scharen, der ihn in seinem Atelier besuchte:

„[...] my brother, as a non-exhibiting artist, had necessarily to rely upon a small and close circle of purchasers; and that these purchasers were in general more anxious to secure such specimens of his art as consisted of ideal female half-figures or heads than to commission work of any other class.”<sup>356</sup>

Darüber hinaus lud Rossetti regelmäßig seinen ehemaligen präraffaelitischen Bruder Frederic George Stephens in sein Atelier ein, damit dieser anschließend in seiner Funktion als Kunstkritiker der Zeitschrift *Athenaeum* seine neuesten Gemälde beschreiben konnte. Auf diese Weise erreichte er alle diejenigen potentiellen Käufer und Auftraggeber, die noch nicht in sein persönliches Vermarktungssystem eingebunden waren, und schaffte es so, den Kreis seiner Förderer ständig zu erweitern. So schrieb Stephens beispielsweise in einer Besprechung von Rossettis Gemälden *The Blue Bower*, *Venus Verticordia* und *The Beloved* [Abb. 27] am 21. Oktober 1865 „Mr. Rossetti exhibits his pictures in his studio and on the walls of his employers – nowhere else.“<sup>357</sup> und machte damit gewissermaßen aus der Not eine Tugend: Rossettis Weigerung regelmäßig in den großen Londoner Kunstinstitutionen auszustellen, wurde zum Zeichen der Exklusivität seiner Malerei.

In diesem Teil der Arbeit soll der These nachgegangen werden, dass Rossettis Erfindung seiner „ideal female half-figures or heads“ um 1860 mit der Feststellung einherging,

<sup>355</sup> D. G. Rossetti an W. B. Scott, [2. April 1862], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 62.24. *Fair Rosamund* befindet sich heute in Cardiff, National Museums and Galleries of Wales, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 128. *Hanging the Mistletoe* befindet sich in der Makins Collection, Washington, D. C. Bei Surtees ist nur eine mit *The Farmer's Daughter* betitelte Vorstudie zu diesem Bild verzeichnet, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 158.

<sup>356</sup> Rossetti, 1889, S. 70.

<sup>357</sup> *The Athenaeum*, 21. Oktober 1865, S. 545, zit. n. Olmsted, Bd. 3, 1985, S. 205.

dass die Royal Academy nicht das geeignete Ausstellungsforum für ihn war. Diese Erkenntnis stand am Ende einer Reihe unvollendeter *subject pictures*, die für einen größeren Ausstellungskontext gedacht gewesen waren. Aus dem Scheitern dieser Gemälde entwickelte er durch den Rückgriff auf das Ikonen- oder Andachtsbildformat, eine spezifische Bildformel, die für einen privaten Ausstellungskontext in seinem eigenen Atelier in besonderem Maße geeignet war.

## 1. Voraussetzungen

Rossettis neuer Stil – den das Gemälde *Bocca Baciata* (1860) begründete – wurde schon von den Zeitgenossen als entscheidende Zäsur in seinem Gesamtwerk angesehen.<sup>358</sup> In der neueren Forschung gibt es dafür unterschiedliche Erklärungsansätze. Jan Marsh betont in ihrer Biographie des Künstlers die persönliche Seite, wenn sie davon ausgeht, dass Rossettis neuartige Bildfindung mit seinem sexuellen Erwachen einherging.<sup>359</sup> Alicia Craig Faxon und Dianne Sachko Macleod stellen die Rezeption der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts in den Vordergrund, die sie auf den Einfluss Ruskins und eine allgemeine Tendenz des Kunstgeschmacks in London Ende der 1850er Jahre zurückführen<sup>360</sup>. An anderer Stelle argumentiert Macleod, dass Rossettis *Bocca Baciata* als ‘visueller Text’ in einer Reihe steht mit anderen Publikationen, wie beispielsweise John Stuart Mills *On Liberty* und Charles Darwins *On the Origin of Species by means of Natural Selection, or, the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* des Jahres 1859, die von einem epistemologischen Bruch mit dem überkommenen viktorianischen Wertesystem zeugen.<sup>361</sup> Bullen beleuchtet den gesellschaftlichen Kontext und die zunehmende Infragestellung orthodoxer Moralvorstellungen Mitte des 19. Jahrhunderts in England, die zu einer Vielzahl von Darstellungen sexuell offensiver Frauen führte und zu einem gesteigerten Interesse an der Figur der Prostituierten und der ‘gefallenen Frau’.<sup>362</sup> Grieve stellt den

---

<sup>358</sup> „When one comes to the date of *Bocca Baciata*, one may fairly say that Rossetti was in his prime, and had well emerged from the tentative or experimental stage, being then in his thirty-second year.” Rossetti, 1889, S. 37.

<sup>359</sup> S. Marsh, 1999, S. 212. Das würde jedoch bedeuten, dass Rossettis Beziehung zu Elizabeth Siddall, die er bereits 1850 kennen gelernt hatte und 1860 heiratete, keusch geblieben wäre.

<sup>360</sup> S. Macleod, 1981, S. 104-206 und dieselbe, 1985, S. 36-39; Faxon, 1994b, S. 147ff.

<sup>361</sup> S. Macleod, 1996, S. 267-271.

<sup>362</sup> 1857 wurde das Scheidungsgesetz reformiert. Es wurde ein eigenes Gericht für Scheidungen und Ehesachen (Court of Divorce and Matrimonial Causes) eingerichtet, vor dem auch Frauen gegen gewalttätige Ehemänner Anklage erheben konnten. Im selben Jahr wurde ein Gesetz zur strengeren Verfolgung von Verlegern und Vertreibern pornographischen Materials erlassen und ein Bericht zu den

Zusammenhang zum eher literarischen Diskurs des *art for art's sake* her, der die Kunst von jeglicher moralisierender Botschaft befreit sehen wollte und die Verehrung der Schönheit um ihrer selbst willen propagierte.<sup>363</sup> Zuletzt hat Elizabeth Prettejohn Rossettis „new style“ einer rezeptionsästhetischen Analyse unterzogen, in der sie die Wirkmächtigkeit von Rossettis Frauenbildnissen herausarbeitet.<sup>364</sup> An anderer Stelle hat sie – in Anlehnung an einen zeitgenössischen Kommentar – darauf hingewiesen, dass Rossettis „heads“ die Andachtsbildfunktion byzantinischer Ikonen in einer mehr oder weniger säkularisierten Gesellschaft übernommen haben.<sup>365</sup> Auch Jerome McGann hat in seiner strukturalistischen Analyse von Rossettis dichterischem und malerischem Gesamtwerk unter anderem herausgearbeitet, dass Rossettis Gemälde eine ikonische Qualität haben.<sup>366</sup>

Aufbauend auf Prettejohns Beobachtungen soll im Folgenden gezeigt werden, wie Rossetti sein ikonisches Bildkonzept in Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Ausstellungs- und Marktbedingungen, unter Berücksichtigung der Konkurrenz seiner präraffaelitischen Künstlerbrüder sowie seiner literarischen Neigungen und künstlerischen Fähigkeiten entwickelte. Des Weiteren hat sich die Forschung bislang nicht mit der Frage beschäftigt, ob die Andachtsbildqualität von Rossettis Gemälden auf eine direkte Rezeption byzantinischer Ikonen zurückzuführen ist. Der Versuch, Antworten auf diese Frage zu finden, ist Bestandteil des zweiten Teils des folgenden Kapitels. Der Korpus der zu untersuchenden Bilder beschränkt sich dabei auf Rossettis nicht zweckgebundene Ölmalerei der ersten Hälfte der 1860er Jahre, die in zeitlich enger Folge nach *Bocca Baciata* entstanden ist. Die zahlreichen Aquarelle, die Wandmalereien in der Oxford Union Debating Hall, seine Zeichnungen und Illustrationen, die Entwürfe für Glasfenster sowie die angewandte Malerei auf Möbeln beziehungsweise das Altarbild für Llandaff Cathedral in Cardiff sind nicht Gegenstand der Untersuchung. Sie werden nur da hinzugezogen, wo sie als Quellen für die Genese

---

Auswirkungen der Prostitution auf die Gesellschaft veröffentlicht, s. Bullen, 1998, S. 49ff. und *The Nineteenth Century*, 2005, S. 181. Zum *Obscene Publications Act* s. auch Nead, 2000, S. 189ff.

<sup>363</sup> Algernon Charles Swinburne hatte die Schriften Théophile Gautiers und Charles Baudelaires rezipiert und den Begriff 'art for art's sake' 1867 in seinem Essay über William Blake in England eingeführt, s. Prettejohn, 1999b, S. 3. Rossetti lernte Swinburne bereits 1857 in Oxford kennen, von 1862 bis 1864 lebten sie gemeinsam in Tudor House, Chelsea, s. Grieve, 1999, S. 17-35. S. dazu auch *The Blue Bower*, 2000, S. 27.

<sup>364</sup> S. Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 52ff.

<sup>365</sup> S. Prettejohn, 1997, S. 74.

<sup>366</sup> „Rossetti founded his work on the model of devotional images and their elemental laws of form: laws that draw out their distinctions as forms of desire and, reciprocally, laws for executing desire as the elementary form of knowledge.“ McGann, 2000, S. 141 und passim.

von *Bocca Baciata* dienen können.<sup>367</sup> Das gilt auch für Rossettis literarisches Werk, in dem er immer wieder auf seine Malerei Bezug nimmt. Viele Gedichte sind speziell für bestimmte Gemälde entstanden und umgekehrt, andere können, gemeinsam mit seinen Kurzgeschichten, als Manifeste seiner Kunstauffassung gelesen werden.<sup>368</sup>

## **2. *The Girlhood of Mary Virgin* (1849) und *The Annunciation* (1850)**

Schon mit der wahrscheinlich von Ford Madox Brown beeinflussten Entscheidung, sein Ölgemälde *The Girlhood of Mary Virgin* [Abb. 3] nicht in der Royal Academy, sondern in der Free Exhibition zu zeigen, hatte Rossetti 1849 eine bewusste Entscheidung zu Gunsten alternativer Ausstellungsforen getroffen.<sup>369</sup> Mit der Ausstellung von *The Annunciation/Ecce Ancilla Domini!* [Abb. 37] in der Portland Gallery, in der die nun National Institution genannte Free Exhibition permanente Räumlichkeiten gefunden hatte, setzte er diese Politik im darauf folgenden Jahr fort.<sup>370</sup> Die Free Exhibition zeichnete sich dadurch aus, dass es keine Jury gab, die die eingesandten Werke beurteilte, sondern jeder Künstler den Platz, den sein Bild an der Schauwand einnehmen sollte, käuflich erwerben konnte.<sup>371</sup>

Rossettis Wahl marianischer Themen für sein Debüt in der Free Exhibition hatte mehrere Gründe. Zunächst war es die Rezeption der italienischen, flämischen und deutschen Malerei vor 1500, der so genannten 'Primitives' oder 'Early Christians', die die Präraffaeliten mit religiösen Themen konfrontierte. Régine Laurent hat kürzlich ein „inventory of the Pre-Raphaelite mental museum, October 1849“ angefertigt, mit dem sie versucht hat, endgültig zu klären, welche Künstler und Kunstwerke 'vor Raffael' die Präraffaeliten zu diesem Zeitpunkt tatsächlich gekannt haben.<sup>372</sup> Zumindest für Rossetti und Holman Hunt, die von Ende September bis Ende Oktober 1849 gemeinsam nach Paris und durch Belgien gereist sind, ist es ihr mit Hilfe von zeitgenössischen Inventaren gelungen, ein umfangreiches, kunsthistorisches Bildarchiv zusammenzustellen. In

<sup>367</sup> Zu Rossettis frühen Aquarellen s. vor allem den Aufsatz von Roger Fry anlässlich des Ankaufs eines Konvoluts aus der Sammlung von George Rae 1916 durch die National Gallery, s. Fry, 1916, S. 100-109. Zu seinen Illustrationen und Entwürfen für Bucheinbände s. besonders Fredeman, 1996, S. 7-41. Zu Rossettis Buntglasfenstern für Morris, Marshall, Faulkner & Co., s. Sewter, Bd. 1, 1975, S. 66-68.

<sup>368</sup> S. *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, 2 Bde, 1906; *Dante Gabriel Rossetti. Collected Writings*, 1999; *Dante Gabriel Rossetti. Collected Poetry and Prose*, 2003.

<sup>369</sup> S. Cruise, 2004, S. 11.

<sup>370</sup> S. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 44. Eine ausführliche Analyse der Entstehungsbedingungen und Ikonographie beider Werke bietet Grieve, 1973.

<sup>371</sup> Da die Plätze an der Wand bereits Monate im Voraus gebucht werden mussten, folgert Cruise, dass Rossettis Entscheidung nicht spontan gefällt worden sein kann, s. Cruise, 2004, S. 8

<sup>372</sup> S. Laurent, 2005, S. 19-43.

London waren es hauptsächlich die Sammlungen des Department of Prints and Drawings des British Museum, die National Gallery, die Sammlung der Royal Academy und Hampton Court, die von den Präraffaeliten frequentiert wurden. In Paris verbrachten Rossetti und Holman Hunt mehrere Tage im Louvre, in Brüssel und Antwerpen besuchten sie die Königlichen Museen, in Brügge die Akademie und das Johannes-Hospital und in St. Bavo sahen sie den Genter Altar.<sup>373</sup>

Nicht zu unterschätzen ist auch der Einfluss seiner tief religiösen Mutter Frances Rossetti (1800-1886) und seiner beiden Schwestern, der Dichterin Christina Rossetti (1830-1894) und Maria Francesca Rossetti (1827-1876), die alle drei engagierte Vertreterinnen des so genannten Anglo-Katholizismus waren.<sup>374</sup> Die Rossettis besuchten Christ Church, Albany Street, bis der Pfründeninhaber, Reverend W. Dodsworth, 1850 zum Katholizismus übertrat; anschließend war St Andrew's, Wells Street, ihre bevorzugte Kirche.<sup>375</sup> Der Gottesdienst in diesen Kirchen stand unter dem Einfluss des Oxford Movement. Charakteristisch waren ein an das katholische Vorbild angelehnter, größerer Ritualismus und eine Betonung der formalen und ästhetischen Elemente der Feierlichkeiten, wie zum Beispiel die Ornamentierung von Antependien und Messgewändern. In Rossettis Bild *The Girlhood of Mary Virgin* [Abb. 3] ist die jugendliche Maria, für die seine Schwester Christina Modell saß, damit beschäftigt, ein Altartuch mit einer Lilie zu besticken.<sup>376</sup> Auch in seiner Lyrik aus dieser Zeit wird deutlich, dass Rossetti sein religiöses Umfeld stark rezipiert hat. 1847 schrieb er einen Lobgesang an die Jungfrau mit dem Titel *Mater Pulchrae Delectionis*, der allerdings erst 1870 unter dem Titel *Ave* publiziert wurde. Es gehörte wohl zu einer ganzen Folge von Gedichten, die Rossetti unter dem Titel *Songs of the Art Catholic* an William Bell Scott schickte.<sup>377</sup> Mit dieser Bezeichnung macht er deutlich, dass es eher die Formen der Gottes- beziehungsweise Marienverehrung als ihre Glaubensinhalte waren, die ihn interessierten. Rossetti sah sich sein Leben lang nicht in der Lage, wirklich gläubig zu

<sup>373</sup> S. dazu auch Rossettis *Sonnets for Pictures* in der vierten und letzten Ausgabe von *The Germ*.

<sup>374</sup> Zur Verarbeitung der von Edward Pusey (1800-1882) begründeten, ritualistischen Gottesdienste in Christ Church, Albany Street, London, in Christina Rossettis Dichtung, s. Mason, 2004, S. 115-130. Zu Marias und Christinas publizistischen Interventionen innerhalb kirchenpolitischer Debatten, s. Arsenau, 2004, S. 97-114.

<sup>375</sup> S. Grieve, 1973, S. 10.

<sup>376</sup> S. Grieve, 1973, S. 10. Rossettis Mutter Frances war das Modell für die Hl. Anna.

<sup>377</sup> S. Grieve, 1973, S. 10 und D. G. Rossetti an W. B. Scott, 25. November 1847, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 1, 2002, Brief 47.4n1.

sein, war aber auch kein überzeugter Atheist.<sup>378</sup> Ein paar Jahre später schrieb er an Frederic George Stephens über *The Girlhood* „That picture of mine was a symbol of female excellence. The Virgin being taken as its highest type.“<sup>379</sup> Damit dokumentieren bereits Rossettis frühe Arbeiten ein Interesse an religiösen Bildthemen und besonders an den Formen des Marienkultes.

## 2.1 Begonnene, aber nicht ausgeführte *subject pictures*

### 2.1.1 *Hist! Said Kate the Queen*

Das ursprünglich circa 2,25 x 1,20 m messende, nicht fertig gestellte Gemälde *Hist! Said Kate the Queen* ist lediglich in Form von zwei Fragmenten und als wesentlich kleinere Ölskizze in Eton College überliefert [Abb. 38].<sup>380</sup> Die Ölskizze zeigt einen großen Saal, in dem einer Königin, begleitet von ihren Hofdamen, die Haare gebürstet werden. Eine ältere Dame sitzt vor der Königin und liest ihr vor. Sie wird jedoch von ihrer Herrin durch eine Handbewegung unterbrochen, weil diese einem Pagen lauscht, der auf dem Balkon vor dem Saal singt. Die Szene illustriert einen Vers aus Robert Brownings dramatischem Gedicht *Pippa Passes* (1841).<sup>381</sup>

Die Idee zu diesem ambitionierten Projekt geht wahrscheinlich schon auf das Jahr 1849 zurück. Im Mai schreibt Rossetti an seine Tante Charlotte Polidori:

„As my picture this year [1849, *The Girlhood of Mary Virgin*] has created some interest, it is desirable that I should come before the public next year as prominently as possible, so as to succeed in establishing at once some degree of reputation. I am therefore about to commence immediately another work, hoping thus to get two done before the next exhibition – one of some size, and another smaller.“<sup>382</sup>

<sup>378</sup> „I had better tell you frankly at once that I have no such faith as you have. Its default in me does not arise from want of natural impulse to believe, nor of reflection whether what I should alone call belief in a full sense is possible to me. Thus I know that while discussion on such points with a believer is painful to me, it affords me no counterbalancing profit; and I abstain from it absolutely.“ D. G. Rossetti an James Smetham, 10. Dezember 1865, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 3, 2003, Brief 65.176.

<sup>379</sup> Zit. n. Grieve, 1973, S. 8.

<sup>380</sup> Die Ölskizze misst 32,5 x 60 cm und lässt sich auf den Zeitraum 1850-51 datieren, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 49. Die beiden bekannten Fragmente des großen Bildes sind *The Two Mothers*, Öl auf Leinwand, 30,5 x 25,8 cm, Sudley Art Gallery, Liverpool, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 53 und *Artists of the Pre-Raphaelite Circle*, 1988, Kat.-Nr. 295 und *Fiammetta*, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 192, Abb. 282.

<sup>381</sup> „‘Hist!’ – said Kate the Queen; But ‘Oh!’ – cried the maiden, binding her tresses, ‘‘Tis only a page that carols unseen, Crumbling your hounds their messes!’“, s. *The Poetical Works of Robert Browning*, Bd. 3, 1988, S. 59.

<sup>382</sup> D. G. Rossetti an Charlotte Polidori, [Mai 1849?], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 1, 2002, Brief 49.2.

Und wenig später in einem zweiten Brief zu *Hist! Said Kate the Queen*:

„I am now beginning a large picture containing about thirty figures, and concerning the love of a page for a queen, as treated of in one of Browning’s songs – a subject which I have pitched upon principally for its presumptive saleableness. I find unluckily that the class of pictures which has my natural preference is not for the market.“<sup>383</sup>

Trotz der Feststellung, dass seine persönlichen Vorlieben für eine bestimmte Art von Bildern nicht marktfähig seien, entschloss sich Rossetti – wie oben beschrieben – *The Annunciation* und nicht das aufwendigere *Hist! Said Kate the Queen* für die Ausstellung 1850 fertig zu stellen. *Hist! Said Kate the Queen* gab er wahrscheinlich im Februar 1851 auf „...on account of its being too large to get done for the Academy.“<sup>384</sup> Diese Briefstellen belegen, dass Rossetti zu Beginn seiner Karriere durchaus mit dem Gedanken spielte, in der Royal Academy auszustellen und dies als notwendig ansah, um seinen Ruf zu etablieren. Außerdem hatte er negative Erfahrungen mit der Marktfähigkeit (saleableness) seiner marianischen Sujets gemacht, die in England gerne als ‘papistisch’ diffamiert wurden.<sup>385</sup> Die Ambition, mit einem großen Ausstellungsbild alle Blicke in der dicht an dicht gehängten Royal Academy Sommerausstellung auf sich zu ziehen, scheiterte jedoch an seinen anders gelagerten künstlerischen Interessen und Fähigkeiten.

### 2.1.2 *Found* (1854-1881)

Einen weiteren erfolglosen Versuch, sich mit einem innovativen Bildthema künstlerisch zu etablieren, stellt Rossettis 1854 begonnenes aber unvollendet gebliebenes Gemälde *Found* dar [Abb. 36].<sup>386</sup> Es zeigt eine zeitgenössische Londoner Straßenszene im Morgengrauen. Ein junger Viehtreiber, der ein weißes Kälbchen auf einem Leiterwagen

<sup>383</sup> D. G. Rossetti an Charlotte Polidori, [Mai 1849?], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 1, 2002, Brief 49.3.

<sup>384</sup> D. G. Rossetti an Charlotte Polidori, [Februar 1851], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 1, 2002, Brief 51.5.

<sup>385</sup> Laut Oxford English Dictionary Online kann der Begriff ‘saleableness’ erstmals 1727 nachgewiesen werden, dann erneut 1754, 1807 und 1894 im Bezug auf die Eignung von Büchern, sich gut zu verkaufen.

<sup>386</sup> Zu *Found* s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 64. Das Gemälde befindet sich im Delaware Art Museum, Wilmington. Es existieren zwei ausgeführte Vorzeichnungen für die Komposition des Bildes, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 64A und 64B; Grieve (1976, S. 2-20) diskutiert die Entwicklungsgeschichte des Bildes, Rossettis Quellen und versucht eine Einordnung in den sozialhistorischen Kontext; Nochlin (1978) diskutiert *Found* im Zusammenhang mit anderen viktorianischen Darstellungen von Prostituierten; Bryant (1982) stellt sich die Frage, was Rossetti und Madox Brown daran hinderte *Found* und *Take your Son, Sir!* fertig zu stellen; Nead (1984) verortet *Found* in der Geschichte der viktorianischen Sexualität und ihren Geschlechterdefinitionen; Werner (2005, S. 187-211) analysiert die christliche Ikonographie des Gemäldes.

mit sich führt, ist zu einer am Straßenrand kauernenden Frau geeilt, um ihr aufzuhelfen. Die junge Frau ist durch ihre Kleidung als Prostituierte gekennzeichnet, der Landarbeiter erkennt in ihr jedoch seine ehemalige Verlobte.<sup>387</sup>

Das Hauptthema von *Found* ist somit das Schicksal von Prostituierten in London. Darüber hinaus werden weitere aktuelle, hauptsächlich sanitäre Probleme der Großstadt Mitte des 19. Jahrhunderts angesprochen.<sup>388</sup> Der Viehmarkt, zu dem das Kälbchen getrieben werden soll, befand sich bis 1855 noch mitten in der Stadt, in Smithfield. Er war ständig überfüllt, und die angrenzenden Schlachthäuser trugen zu den katastrophalen hygienischen Verhältnissen in dieser beengten Raumsituation bei. Zahlreiche Pressekampagnen und parlamentarische Ausschüsse führten schließlich dazu, dass der Markt für Lebendvieh in die Vorstadt, nach Islington, verlegt wurde. Die Friedhofsmauer, an der die junge Frau zusammensinkt, soll die Problematik der innerstädtischen Friedhöfe thematisieren, die als eine der Ursachen für die Londoner Choleraepidemien (1849, 1853/4) identifiziert worden waren, da sie das Wasser kontaminierten. Prostitution und ihre sozialen Ursachen waren ein viel diskutiertes Thema im London der 1850er Jahre.<sup>389</sup> Henry Mayhew veröffentlichte im vierten Band von *London Labour and the London Poor* (1862) seine Artikel zu Geschichte und Aktualität der Prostitution in London, die er mit den authentischen Lebensgeschichten vieler Frauen dokumentierte. Das Schicksal dieser Frauen folgte einem einheitlichen Muster. Die meisten waren vom Land in die Stadt gekommen, hatten sich dort eine Zeit lang mit Näharbeiten über Wasser halten können, mussten aber bald nach anderen Möglichkeiten suchen, um genügend Geld zu verdienen. Die Herstellung billiger Konfektionsware wurde so schlecht bezahlt und war derart anstrengend, dass viele den Anforderungen nicht lange gewachsen waren. Die 'gefallene Frau' – ob als Professionelle oder als Ehebrecherin, wie in Augustus Eggs Zyklus *Past and Present* (1858) – beschäftigte die Viktorianer immer wieder. Sie war das Gegenbild zum Ideal der bürgerlichen Hausfrau und Mutter.<sup>390</sup> Auch Holman Hunt zeigte 1854 mit *The Awakening Conscience* eine Variation des Sujets in der Royal Academy. Es war als Pendant zu dem ebenfalls ausgestellten *The Light of the World* [Abb. 39] gedacht und schildert den Moment des 'erwachenden Gewissens' einer ausgehaltenen Geliebten.

---

<sup>387</sup> S. Rossettis eigene Beschreibung des Gemäldes in einem Brief an Holman Hunt, 30. Januar 1855, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 55.6.

<sup>388</sup> S. dazu Grieve, 1976, S. 13-15.

<sup>389</sup> S. dazu Nead, 1988 und Bullen, 1998.

<sup>390</sup> S. Nead, 1984, S. 27.

Rossetti war tief beunruhigt von dem Gedanken, dass man ihm nun vorhalten konnte, er habe das *modern-life subject* seines Bildes sozusagen von Hunt 'abgekupfert'. Um ihn zu beruhigen, schreibt John Ruskin am 15. Juni 1854:

„....I know that, so far from being envious of them, you are thoroughly happy in their success; but yet you feel that there is as much in you as in them, and you have a kind of gnawing pain at not standing side by side with them. You feel as if it were not worth while now to bring out your modern subjects, as Hunt has done his first. Now, as to the original suggestion of the power which there is in modern life if honestly treated, I firmly believe that, to whomsoever it may belong in priority of time, it belongs to all three of you rightly in right of possession. I think that you, Hunt, and Millais, would, every one of you, have made the discovery, without assistance or suggestion from the other. One might make it quicker or slower than another, and I suppose that, actually, you were the first who did it. But it would have been impossible for men of such eyes and hearts as Millais and Hunt to walk the streets of London, or watch the things that pass each day, and not to discover also what there was in them to be shown and painted....“<sup>391</sup>

Rossettis Angst vor dem Plagiat in jeder Hinsicht war so groß, dass er damit ein weiteres Projekt zum Erliegen brachte, das er selbst initiiert hatte. Am 24. Februar 1854 schlug er William Bell Scott in einem Brief vor, einen *sketching club* zu gründen, der *The Folio* heißen sollte.<sup>392</sup> Bei dieser Art von Clubs war es üblich, dass eine Mappe (portfolio) unter den Künstlern zirkulierte, in die jeder eine Zeichnung einfügen sollte, die dann von den anderen kommentiert werden konnte. Nachdem dieses Unternehmen in die Tat umgesetzt worden war und die Mappe Rossetti im August 1854 erreichte, hatten bereits Millais, Stephens, Barbara Leigh Smith (später Bodichon) (1827-1891) und Anna Mary Howitt (1824-1884) Zeichnungen eingefügt. In einem Brief an William Allingham schreibt Rossetti, dass er überlegt habe, einen Entwurf für *Found* beizulegen. Diese Idee habe jedoch in ihm die Vorstellung ausgelöst, dass Millais dann Gelegenheit haben könnte, ihm die Bildidee zu stehlen. Der Brief enthält drei dramatische Szenen, in denen Rossetti Millais, Halliday, Charles Collins und Stephens auftreten lässt, die sich über seinen Entwurf zu *Found* unterhalten. Während dieses Dialoges gelingt es Millais, durch rhetorische Winkelzüge die anderen davon zu überzeugen, dass sie bereits eine Zeichnung von ihm mit derselben Szene gesehen hätten. Nachdem Millais in dem fiktiven Dialog erklärt, dass er den Entwurf als Gemälde ausführen werde, empfinden

<sup>391</sup> S. Ruskin. Rossetti. Preraphaelitism, 1899, S. 11-12.

<sup>392</sup> D. G. Rossetti an William Bell Scott, 24. Februar 1854, The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 1, 2002, Brief 54.15.

die anderen zwar Mitleid für Rossetti, gehen aber davon aus, dass dieser es ja sowieso nie fertig bringen würde, das Bild zu vollenden. In der letzten Szene wird imaginiert, wie William Hepworth Dixon, der Herausgeber des *Athenaeum*, im Mai 1855 eine Ausstellungskritik schreibt, in der von der „perfekten Originalität“ von Millais' *Found* die Rede ist.<sup>393</sup> Rossetti hat der Mappe nie eine Zeichnung hinzugefügt und diese auch nicht mehr weitergereicht, womit das Projekt *sketching club* zum Erliegen kam.<sup>394</sup> Die Angst, dass man ihn wiederum des Plagiats beschuldigen könne, beschäftigt Rossetti noch im Januar 1855, als er an Holman Hunt im Nahen Osten schreibt:

„I can tell you, on my own side, of only one picture fairly begun – indeed I may say, all things considered, rather advanced; but it is only a small one. The subject had been sometime designed before you left England, & will be thought, by anyone who sees it when (& if) finished, to follow in the wake of your ‘Awakened Conscience’; but not by yourself, as you know I had long had in view subjects taking the same direction as my present one. [Es folgt eine ausführliche Beschreibung von *Found*.] ... Since Christmas I have been prevented from working on this picture by illness first, and since by having other things necessary to be done, but I hope soon to be on it again, though, even were it ready in time, I should have small thoughts, as yet, of sending it to any exhibition unless compelled.“<sup>395</sup>

Rossetti stellte *Found* nie fertig.<sup>396</sup> Noch ein Jahr vor seinem Tod arbeitete er daran und schrieb sogar noch ein Sonett für das Gemälde. Die Gründe für dieses Scheitern sind sicherlich vielfältig. Bryant hat bereits darauf hingewiesen, dass Rossetti offensichtliche Probleme mit der komplexen perspektivischen Komposition des Bildes hatte. Er führt die Vernachlässigung der Leinwand jedoch in erster Linie darauf zurück, dass Rossetti nicht willens gewesen sei, eine den viktorianischen Moralvorstellungen entsprechende Verurteilung der jungen Prostituierten im Bild auszudrücken.<sup>397</sup> Die oben zitierten Briefstellen legen jedoch nahe, dass Rossetti nicht als bloßer Nacheiferer der *modern-life subjects* von Hunt und Millais gelten wollte. Er war immer noch auf der Suche nach einem nur ihm gehörenden Sujet und seiner eigenen Bildsprache.

<sup>393</sup> S. D. G. Rossetti an William Allingham, [c. 1.] August 1854, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 1, 2002, Brief 54.57.

<sup>394</sup> S. *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 1, 2002, Brief 54.15n1.

<sup>395</sup> D. G. Rossetti an William Holman Hunt, 30. Januar 1855, *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 55.6.

<sup>396</sup> Rossetti hatte zunächst 1853 Francis McCracken als Auftraggeber für *Found* gewinnen können, gab es jedoch zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt auf. 1859 fungierte James Leathart als Auftraggeber, es wurde jedoch erneut nicht fertig gestellt. 1869 schließlich erwarb William Graham das unvollendete Gemälde, das nach Rossettis Tod in seinen Besitz überging, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 64.

<sup>397</sup> S. Bryant, 1982, S. 59 u. 62.

## 2.2 Der Maler und das Porträt der Geliebten

### 2.2.1 *St Catherine* (1857)

Einer der wenigen vollendeten Versuche, ein Ölgemälde fertig zu stellen – Rossetti malte in den 1850er Jahren hauptsächlich Aquarelle –, war das in Ruskins Auftrag entstandene Bild *St Catherine* [Abb. 26].<sup>398</sup> Es zeigt eine begüterte Dame, die als Hl. Katharina von einem Maler in dessen Atelier porträtiert wird. In einem Brief führt Rossetti aus, dass man sich die Dame zugleich als Stifterin des Bildes vorzustellen hat.<sup>399</sup> Ruskin hat das Bild – wohl nicht ganz zu Unrecht – als „absurdity“ bezeichnet und ist von seinem Kauf zurückgetreten.<sup>400</sup> Die Farbbehandlung wirkt ungeübt und die perspektivische Darstellung des Raumes nicht überzeugend. Im Zusammenhang mit Rossettis Entwicklung einer eigenen Bildformel ist jedoch die selbstreflexive Darstellung eines Malers, der das Porträt einer Frau in Gestalt einer Heiligen anfertigt, von Bedeutung. Zwei Federzeichnungen in Birmingham [Abb. 40 u. 41], wahrscheinlich beide in die Mitte der 1850er Jahre zu datieren, zeigen vergleichbare Situationen.<sup>401</sup> Dargestellt sind Fra Angelico bei der Anfertigung einer kleinen Madonnen tafel und Giorgione, wie er das Porträt einer jungen Frau malt. Das erste Ölgemälde, das Rossetti fast zehn Jahre nach *The Annunciation* und *The Girlhood* fertig stellte, ist nicht für eine Ausstellung gedacht gewesen, sondern entstand in der Freiheit, die ihm der Auftrag eines wohlwollenden Mäzens gewährte. Auch im Medium der Zeichnung war Rossetti frei, seine persönlichen Vorlieben zu verfolgen. Die in allen drei Werken dargestellten historischen Malerfiguren können als Projektionen seiner selbst auf der Suche nach einer eigenen künstlerischen Identität gedeutet werden. Für die weitere Entwicklung seiner Malerei ist die wohl gleichzeitig zu datierende Darstellung Fra Angelicos als Madonnenmaler und Giorgiones als Porträtist venezianischer Schönheit charakteristisch. Diese künstlerischen Imaginationen der ersten Hälfte der 1860er Jahre zeigen deutlich sein Interesse an den formalen Gestaltungsmerkmalen des Andachtsbildes und an der venezianischen Malerei. Darüber hinaus entwickelte er in dieser Werkgruppe sein Interesse an christlicher Ikonographie weiter und verband es mit einem weiteren wichtigen Thema seiner Arbeiten: dem Porträt einer schönen Frau im historischen Kostüm. Welche Bedeutung dabei die Beziehung zwischen Maler und Modell hat,

<sup>398</sup> S. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 89.

<sup>399</sup> S. D. G. Rossetti an John Miller, [c. 20. Juli 1857], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 57.34.

<sup>400</sup> S. *The Works of John Ruskin*, Bd. 36, 1909, S. 272.

<sup>401</sup> S. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 694 und 695. Zu den Zeichnungen s. auch Dietrich, 2000, S. 61-69.

machen zwei frühe Kurzgeschichten Rossettis deutlich, die im folgenden Kapitel etwas ausführlicher analysiert werden sollen.

### **2.2.2 *Hand and Soul* und *St Agnes of Intercession* (1850)**

Projektionen seiner selbst in fingierte kunsthistorische Zusammenhänge stellen auch Rossettis Kurzgeschichten *Hand and Soul* und *St Agnes of Intercession* aus dem Jahr 1850 dar. *Hand and Soul* erschien in der ersten Ausgabe von *The Germ* im Januar 1850, *St Agnes of Intercession* war für die fünfte Ausgabe der Zeitschrift bestimmt. Da diese jedoch nie erschienen ist, blieb auch die Geschichte unvollendet.<sup>402</sup> Beide Erzählungen können als eine Art künstlerisches Manifest in literarischer Form gedeutet werden.<sup>403</sup> Dabei werden autobiographische Elemente und Erfahrungen in einer für Rossetti typischen Weise fiktionalisiert und überhöht, so dass die Hauptfigur von *Hand and Soul* als Rossettis Alter Ego angesehen werden kann.<sup>404</sup> Welche Bedeutung Rossetti diesem frühen Ausdruck seiner künstlerischen Überzeugungen zumaß, zeigt auch seine erneute Veröffentlichung 1869 in der *Fortnightly Review*.<sup>405</sup> *Hand and Soul* ist die Geschichte des jungen Chiaro dell'Erma, der im frühen 13. Jahrhundert in Pisa seine Laufbahn als Maler beginnt. Dort besucht er zunächst die Werkstatt des Giunta Pisano, in die er aber nicht eintritt, weil er glaubt, mit seiner Kunst bereits weiter zu sein als dieser. Diese Annahme bestärkt ihn in seiner jugendlichen Arroganz und Faulheit, so dass er erst anfängt, richtig zu arbeiten, als ihm gegenüber der Name eines Rivalen gelobt wird. Rossetti beschreibt daraufhin Chiaros Suche nach der für ihn am besten geeigneten malerischen Ausdrucksform. Zunächst malt er Madonnentafeln und Heiligenbildnisse, um Gott mit seinen Bildern zu dienen, ihn zu preisen und um berühmt zu werden. Sein Atelier, das so nahe an einer Kirche gelegen ist, dass er beim Malen die Messe hören kann, beschreibt Rossetti folgendermaßen:

---

<sup>402</sup> William Michael Rossetti veröffentlichte sie erstmals 1886 in *The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti*, s. McGann, 2003, S. 410.

<sup>403</sup> Über *Hand and Soul* schrieb William Michael Rossetti bereits im Vorwort zu der von ihm herausgegebenen Faksimile-Ausgabe von *The Germ*: „Though the form of this tale is that of romantic metaphor, its substance is a very serious manifesto of art-dogma,“ s. *The Germ*, 1992, S. 18. S. dazu auch McGann, 2000, S. 16. S. dazu auch den Eintrag zu *Hand and Soul*, o. A., in: <http://www.rossettiarchive.org/docs/46p-1849.sa76.raw.html> (Abruf: 18.09.07).

<sup>404</sup> Eine ausführliche literaturwissenschaftliche Analyse von *Hand and Soul* bietet Pfordresher, 1982, S. 103-132.

<sup>405</sup> S. McGann, 2003, S. 409. Die Geschichte hatte zunächst mit den ebenfalls 1870 publizierten *Poems* erscheinen sollen, schien aber als Prosaerzählung nicht recht zu passen und wurde deshalb von Rossetti in Form von gebundenen Pamphleten, die dasselbe Druckbild wie die *Poems* zeigen, an Freunde verteilt, s. dazu Lasner, 2007.

„Beside the matters of his art and a very few books, almost the only object to be noticed in Chiaro's room was a small consecrated image of St. Mary Virgin wrought out of silver, before which stood always, in summer-time, a glass containing a lily and a rose.“<sup>406</sup>

Trotz dieser scheinbaren Frömmigkeit muss der junge Maler bald feststellen, „that much of that reverence which he had mistaken for faith had been no more than the worship of beauty“. Beschämt von dieser Erkenntnis beschließt er, von nun an nur noch moralische Tugendbeispiele in Form von didaktisch angelegten Allegorien und Historien zu malen, die den Betrachter beeindrucken und erziehen sollten, erzielt damit allerdings nicht den gewünschten Effekt:

„So the people ceased to throng about his pictures as heretofore; and, when they were carried through town and town to their destination, they were no longer delayed by the crowds eager to gaze and admire: and no prayers or offerings were brought to them on their path, as to his Madonnas, and his Saints, and his Holy Children.“<sup>407</sup>

Tatsächlich bricht eines Tages sogar ein Kampf zwischen zwei miteinander verfeindeten Pisaner Familien direkt unter einer von ihm gemalten Friedensallegorie aus, und Chiaro muss einsehen, dass auch diese Art der Malerei nicht das richtige Ausdrucksmittel für ihn darstellt. Er stürzt in eine tiefe Schaffenskrise. Als seine Verzweiflung am größten ist, hat er die Vision einer schönen Frau, die ihm sagt, dass sie die Personifikation seiner eigenen Seele sei, und dass er sie porträtieren solle, um darin seine Berufung als Maler zu finden:

„Chiaro, servant of God, take now thine Art unto thee, and paint me thus, as I am, to know me: weak, as I am, and in the weeds of this time; only with eyes which seek out labour, and with a faith, not learned, yet jealous of prayer. Do this; so shall thy soul stand before thee always, and perplex thee no more.“<sup>408</sup>

Sie widerlegt seine Zweifel an der Gottgefälligkeit seiner Kunst, indem sie ihn davon überzeugt, dass seine Hingabe an die Schönheit und die gewissenhafte Arbeit an seiner Malerei Spiritualität genug und dass romantische Liebe und Gottesverehrung nicht von

---

<sup>406</sup> Rossetti, 1992, S. 25.

<sup>407</sup> Rossetti, 1992, S. 26-27.

<sup>408</sup> Rossetti, 1992, S. 31.

einander zu trennen seien.<sup>409</sup> Chiaro tut wie ihm geheißen und findet in der Vollendung dieser Aufgabe seinen Frieden.

Es gilt festzuhalten, dass der Maler in dieser Geschichte seine Karriere mit Madonnen Tafeln und Heiligenbildnissen beginnt, allerdings bald feststellen muss, dass er das nicht länger mit seinem Gewissen vereinbaren kann, da er nicht wirklich gläubig ist. Daraufhin malt er Historienbilder mit didaktisch-moralischem Anspruch, die jedoch keinen Effekt auf den Betrachter haben. Die Andachtsbilder hatten zumindest Bewunderung und Verehrung ausgelöst. Seine kreative Suche ist erst beendet, als er seiner eigenen Seele Ausdruck verleiht, indem er sie in Gestalt einer schönen Frau malt. Die von Rossetti geschilderte mystische Erscheinung speist sich aus mehreren literarischen Quellen. Sie ähnelt nicht nur Beschreibungen von Marienerscheinungen, sondern geht auch zurück auf Dantes wiederkehrende Traumvisionen in seiner *Vita Nuova*, die Dante Gabriel Rossetti bereits 1848 ins Englische übertragen hatte.<sup>410</sup> Die *Vita Nuova* ist die autofiktionale Geschichte von Dantes idealischer Liebe zu der schönen Beatrice, die er „la gloriosa donna della mia mente“ nennt. Rossetti hat die *Vita Nuova* vielfach illustriert und sich Zeit seines Lebens mit Dante identifiziert. Sein Vater war Professor für Italienisch am Londoner King’s College und ein ausgewiesener Dante-Forscher.<sup>411</sup> Rossetti muss daher gut mit der neoplatonischen Deutung der Beatrice als Leitfigur auf dem Weg zur Erkenntnis des Schönen und Guten vertraut gewesen sein, eine Erkenntnis, die nur dem Liebenden durch die Kraft des dynamischen Eros ermöglicht wird. Die geliebte Frau als Verkörperung der Seele des Künstlers wird zum zentralen Motiv Rossettis.<sup>412</sup> Damit nimmt die Entwicklungsgeschichte des Chiaro dell’Erma Rossettis eigene künstlerische Selbstfindung vorweg.

Die zweite, nur wenig später entstandene Geschichte trägt den Titel *St Agnes of Intercession*.<sup>413</sup> William Michael Rossetti vermerkte in seinem Tagebuch, dass Rossetti

<sup>409</sup> S. auch Werner, 2005, S. 168.

<sup>410</sup> S. The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 1, 2002, Brief 48.12. Für den Pasticcio-Stil von *Hand and Soul*, die Verschmelzung von reportagehaften und fiktionalen Elementen, ist wohl eher die Rezeption von Edgar Allen Poes Kurzgeschichten verantwortlich. Weitere literarische Vorbilder sind in Brownings *Pippa Passes* und *Sordello* zu suchen, sowie in Charles Wells’ *Stories after Nature* (1822) und Vasaris *Viten*, s. o. A., in: <http://www.rossettiarchive.org/docs/46p-1849.sa76.raw.html> (Abruf: 18.09.07).

<sup>411</sup> Gabriele Rossettis Dante-Interpretationen waren allerdings sehr umstritten, s. Tinkler-Villani, 2004, S. 131-144. Rossettis Taufname lautete Gabriel Charles Dante Rossetti, allerdings signierte er bereits *The Girlhood of Mary Virgin* mit Dante Gabriel Rossetti. Sein Rufname blieb Gabriel.

<sup>412</sup> S. dazu zuletzt Maxwell, 2004, S. 223-236.

<sup>413</sup> S. dazu zuletzt Werner, 2005, S. 165-174 und o. A., in: <http://www.rossettiarchive.org/docs/9p-1850.s121.raw.html> (Abruf: 18.09.07).

die Erzählung als *Autopsychology* bezeichnet hatte. Der Ich-Erzähler ist ein Londoner Maler des 19. Jahrhunderts. Das erste Gemälde, welches dieser öffentlich ausstellt, ist ein *modern-life subject* mit einer weiblichen Hauptfigur, deren Gesichtszüge ein Porträt der Verlobten des Malers zeigen. Ein befreundeter Kritiker macht ihn darauf aufmerksam, dass das Porträt seiner Verlobten einem Bildnis der Hl. Agnes von Bucciolo d’Orli Angiolieri – ebenso wie Chiaro dell’Erma eine erfundene Maler-Figur – zum Verwechseln ähnlich sehe. Eine Reise nach Italien führt den Ich-Erzähler daraufhin vor das Original in der Akademie von Perugia, wo er sich von der Richtigkeit dieser Behauptung überzeugen kann. Dem Katalog entnimmt er, dass dieser Bucciolo (fiktive Lebensdaten: 1405-1460) ein Freund und Schüler Benozzo Gozzolis gewesen sei und er das Bildnis der Hl. Agnes als das Porträt seiner im Sterben liegenden Geliebten, Blanzifiore dell’Ambra, angefertigt habe. Er entdeckt außerdem ein Selbstporträt Bucciolos, welches ein Porträt des Ich-Erzählers im Kostüm des frühen 15. Jahrhunderts zu sein scheint. Die Geschichte bricht ab, kurz bevor der Erzähler, nach London zurückgekehrt, seiner Verlobten einen Besuch abstattet.

Es sind drei Illustrationen zu *St Agnes of Intercession* überliefert. Eine eigenhändige Radierung von John Everett Millais zeigt einen Maler an der Staffelei, der das Porträt seiner sterbenden Geliebten malt, die dabei von ihren beiden Schwestern betreut wird. Millais’ Radierung hätte ebenfalls in der fünften Ausgabe von *The Germ* publiziert werden sollen.<sup>414</sup> Rossetti selbst hat 1860 ein Aquarell mit dem Titel *Bonifazio’s Mistress* angefertigt, das das vollendete Porträt auf der Leinwand und den Maler vor der sterbenden Geliebten kniend zeigt.<sup>415</sup> Zu diesem Aquarell hat sich in Birmingham eine auf circa 1856 zu datierende Vorstudie erhalten [Abb. 42].<sup>416</sup> Das Doppelgängermotiv der Geschichte, die Entdeckung des Ich-Erzählers, dass er genauso aussieht wie ein anderer Maler, der im 15. Jahrhundert gelebt hat, und dass seine eigene Verlobte die gleichen Züge trägt wie die Geliebte dieses Mannes, hat Rossetti ebenfalls in der 1860 ausgeführten Zeichnung *How They Met Themselves* verarbeitet.<sup>417</sup>

Die unvollendete Kurzgeschichte *St Agnes of Intercession* führt damit die in *Hand and Soul* angelegten Leitmotive weiter aus beziehungsweise fügt ihnen weitere Facetten

<sup>414</sup> S. dazu Cooper, 2003, S. 138-9, Abb. 173. Millais’ Werk umfasst insgesamt 11 eigenhändige Radierungen, s. dazu John Everett Millais 1829-1896, 1996, S. 73-74.

<sup>415</sup> S. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 121.

<sup>416</sup> S. Surtees. Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 121B. Zwei weitere Vorstudien haben sich erhalten, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 121A und C.

<sup>417</sup> Die Zeichnung befindet sich im Fitzwilliam Museum in Cambridge. Ein erster, nicht mehr auffindbarer Entwurf entstand wahrscheinlich bereits 1851, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 118.

hinzu. Die Züge der Geliebten des Ich-Erzählers erscheinen hier nicht nur in dessen eigenem Gemälde, sondern ebenfalls in einem Heiligenbildnis der italienischen Frührenaissance. Die Überhöhung der Geliebten zur Heiligen geht mit ihrem Tod Hand in Hand, denn nur durch ihn kann die reale Geliebte zur idealen Geliebten, das heißt zur idealen Projektionsfläche des Künstlers werden. Darüber hinaus wird in *St Agnes of Intercession* die Identifikation eines Zeitgenossen Rossettis mit einem italienischen Maler des 15. Jahrhunderts explizit vollzogen.

### 2.3 Fazit

Rossettis erste öffentlich ausgestellte Gemälde sind Darstellungen von Episoden aus dem Marienleben. Die Wahl dieser Themen spiegelt nicht nur die im Elternhaus erprobte anglo-katholische Prägung, sondern auch das antiquarische Interesse der Präraffaeliten an der Malerei vor 1500. Die Vorliebe für mittelalterliche Ausdrucksformen entsprach einer allgemeinen Tendenz der 1840er Jahre in England.<sup>418</sup> Publikationen wie Anna Jamesons *The Poetry of Sacred and Legendary Art* (1848-1864) und zuvor ihre *Memoirs of the Early Italian Painters* (1845), Ruskins zweiter Band von *Modern Painters* (1846) oder Alexander Lord Lindsays *Sketches of the History of Christian Art* (1847) erleichterten den Zugang zu kunsthistorischem Wissen und christlicher Ikonographie. Trotzdem hatte Rossetti Schwierigkeiten, Käufer für *The Girlhood* und *The Annunciation* zu finden.<sup>419</sup> Entgegen seiner „natural preference“ befasste er sich deshalb in Form von *Hist! Said Kate the Queen* und *Found* mit zeitgenössischen und aktuellen literarischen Themen. Mit diesen Werken erreichte er die Grenzen seiner Möglichkeiten als Maler und geriet zugleich in Konflikt mit den Bilderfindungen seiner präraffaelitischen ‘Brüder’. Sein Anspruch auf malerische Innovation und das Bedürfnis nach einer nur ihm eigenen Ausdrucksform, zwangen ihn zur Abkehr von *modern-life subjects*. Die beiden frühen Kurzgeschichten *Hand and Soul* und *St Agnes of Intercession* (1850) nehmen vorweg, was sich 1859 mit *Bocca*

<sup>418</sup> Die Londoner Houses of Parliament wurden ab 1837 von Charles Barry und Augustus Welby Northmore Pugin im neogotischen Stil wiederaufgebaut. Thomas Carlyles *Past and Present* (1843) entwirft ein Mittelalterbild, das in seiner Gottesfurcht und Glaubensfestigkeit als Gegenmodell zu der säkularisierten und industrialisierten englischen Gesellschaft gelesen werden sollte. Die von Ruskin 1848 mitbegründete Arundel Society machte es sich zur Aufgabe, hauptsächlich die italienische Freskomalerei des 14.-16. Jahrhunderts in ihren Stichwerken zu konservieren und zu verbreiten, s. dazu Cooper, 1978, S. 263-292.

<sup>419</sup> Schließlich kaufte die Dowager Marchioness of Bath, für die Tante Charlotte Polidori zunächst als Gouvernante später als Gesellschafterin arbeitete, *The Girlhood* für 80 Pfund, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 40. Der Verkauf von *The Annunciation* gelang erst 1853 an den Iren Francis McCracken für 50 Pfund, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 44.

*Baciata* als Durchbruch Rossettis zu einer eigenen Bildformel erweisen sollte, nämlich den Übergang vom religiösen zum profanen Andachtsbild, der im Folgenden beschrieben wird. Bezeichnenderweise ähnelt das Bild, welches der Maler von seiner sterbenden Geliebten in Rossettis Illustration zu *St Agnes of Intercession* angefertigt hat, in Bildausschnitt, Frisur und Kopfhaltung dem erwähnten *Bocca Baciata*.

### 3. „The Sacred Pictures of a New Religion – Rossettis moderne Ikonen“

Anlässlich der großen Rossetti-Retrospektive in der Royal Academy ein Jahr nach seinem Tod 1882 hat der Kunstkritiker F. W. H. Myers Rossettis Frauenbildnisse als „the sacred pictures of a new religion“ bezeichnet. Er führt weiter aus, dass es sich dabei um Bildformen und Gesichter handele, die in derselben Beziehung zu der mystischen Verehrung der Schönheit stünden wie die Bildformen und Gesichter eines Francesco Francia (1450-1518) oder eines Leonardo da Vinci (1452-1519) zu den mittelalterlichen Geheimnissen der Anbetung von Maria oder Christus.<sup>420</sup> In der opaken Formulierung „mittelalterliche[n] Mysterien der Anbetung“ hat Elizabeth Prettejohn wohl zu Recht, wie zu zeigen sein wird, eine Anspielung auf byzantinische Ikonen als formales Grundmuster für Rossettis Bildformel erkannt.<sup>421</sup> Das hervorstechendste Merkmal seiner Bildproduktion von *Bocca Baciata* (1859) bis *The Blue Bower* (1865) und *The Beloved* (1866) ist die regelmäßige Wiederholung des gleichen Typus.<sup>422</sup> Darin besteht die wichtigste Parallele von Rossettis Bilderfindung zum Bildkonzept Ikone.

#### 3.1 Das Bildkonzept ‘Ikone’

Eine Klärung des Begriffs ‘Ikone’ in diesem Zusammenhang wird das Spezifische der Bildformel Rossettis umso deutlicher zu Tage treten lassen [Abb. 43 u. 44]. Die Definition von ‘Ikone’, die im Folgenden zugrunde gelegt werden soll, ist die des abstrakten religiösen Porträts, das mit Temperafarben auf eine vergoldete Holztafel gemalt wurde.<sup>423</sup> Seine Charakteristika sind der goldfarbene Hintergrund, vor dem das Brustbild Marias, Christus’ oder eines Heiligen nicht perspektivisch verortet dargestellt

<sup>420</sup> „...; forms and faces which bear the same relation to that mystical worship of Beauty on which we have dwelt so long, as the forms and faces of a Francia or a Leonardo bear to the mediaeval mysteries of the worship of Mary or of Christ,” s. Myers, [1883] 1908, S. 325.

<sup>421</sup> S. Prettejohn, 1997, S. 74. Prettejohn hat dieser wichtigen Beobachtung keine Analyse von Rossettis Werk im Hinblick auf seine Ikonenrezeption folgen lassen.

<sup>422</sup> *The Blue Bower* befindet sich heute im Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 178. S. dazu auch den Katalog der monographischen Ausstellung *The Blue Bower*, 2000. *The Beloved* befindet sich in der Tate Britain, London, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 182.

<sup>423</sup> S. Vikan, 2003, S. 1.

wird, sondern wie vor einer Folie. Wichtig ist dabei die Wiederholung eines bestimmten ikonographischen Typus der heiligen Person. In der Byzanzforschung wird häufig ein viel weiterer Ikonenbegriff zugrunde gelegt, denn das griechische Wort 'eikon' bedeutet übersetzt ganz allgemein 'Bild', subsumiert also ganz selbstverständlich auch mehrfigurige Darstellungen, plastische Darstellungen und figürliche Darstellungen in anderen Medien, auch dem der Sprache.<sup>424</sup> Hier soll jedoch die Definition der Ikone als eine spezifische theologische Konzeption des Personalbildes zugrunde gelegt werden. Der Charakter der Ikone erfüllt sich in seiner leichten Wiedererkennbarkeit, seiner Zugehörigkeit zu einem bestimmten ikonographischen Typus. Das Bildverständnis, welches dem zugrunde liegt, wurde durch die Ikonentheorie des oströmischen Reiches während des Bilderstreites, besonders von dem Theologen Theodor Studites (759-826), entscheidend präzisiert und ist noch heute prägend.<sup>425</sup> Kern der Auseinandersetzung im Bilderstreit war die Legitimierung des religiösen Bildnisses trotz des alttestamentlichen Bilderverbotes. Die theologische Debatte konzentrierte sich auf die Frage der Heiligkeit von Ikonen, auf das Verhältnis zwischen Ikone und Modell und die theoretischen Implikationen der Darstellung von Christus in menschlicher Form. Das größte Problem war die Idolatrie, der Götzendienst an der Ikone, der die Gleichsetzung der heiligen Person mit ihrem Bild voraussetzte. Die Bilderbefürworter legitimierten die Verehrung (proskynesis) der Ikonen, durch die Festsetzung, dass das Bildnis, das die Ikone zeige, nur die vermittelnde Instanz für die Anbetung (latreia) sei, die einzig Gott gelte.<sup>426</sup> Um das Verhältnis des Prototyps zur Ikone zu bestimmen, hat Theodor Studites auf den Vergleich mit dem Siegel und seinem Abdruck im Siegelwachs zurückgegriffen. Dabei sind der Abdruck und das Siegel nicht wesensgleich, dennoch teilen sie die gleiche Form und stehen so in einem direkten Verhältnis zu einander.<sup>427</sup> Daher ist die Ikonographie von großer Bedeutung, da sie den direkten Bezug zum Prototyp herstellt. Die Festlegung der Ikonographie erfolgt über den Rückbezug auf sogenannte Archetypen im Sinne von Erstformulierungen<sup>428</sup>, wie im Falle der Legende vom Evangelisten Lukas, der Maria und das Christuskind gemalt haben soll. Spätere Darstellungen Mariens, die sich ikonographisch auf dieses „authentische Porträt“ bezogen, erhielten dadurch ihre Legitimation. So besaß beispielsweise die Hodegetria in

---

<sup>424</sup> S. beispielsweise Weitzmann, 1978; Cormack, 1985; Schellewald, 2000.

<sup>425</sup> Zur Theorie der Ikone und den Doktrinen des Theodor Studites s. auch Barasch, 1992, S. 254 ff.

<sup>426</sup> S. Cormack, 2000, S. 87.

<sup>427</sup> S. Barasch, 1992, S. 275.

<sup>428</sup> S. Belting, 2000, S. 42.

Konstantinopel den Anspruch, ein solches Lukasoriginal zu sein. Dadurch wurde sie zum eigentlichen Palladium der Stadt, das den Bewohnern in wöchentlichen Umzügen vor Augen geführt wurde und zu dem der byzantinische Kaiser immer wieder Zuflucht nahm.<sup>429</sup> Ihr Aussehen ist durch Quellen und vor allem durch die Ikonen des gleichen ikonographischen Typus, die das Brustbild Mariens mit dem Christuskind auf dem linken Arm zeigen, überliefert. Diese Ikonen sind jedoch keine wertlosen Kopien eines einzigartigen Originals, sondern jede einzelne von ihnen erfüllt durch den Rückbezug auf das Lukasoriginal ihre religiöse Funktion in hervorragender Weise. Die Ikone ist „darauf angelegt, dauerhafte, unwandelbare Züge zu zeigen, die die ephemere Wahrnehmung transzendieren.“ Im neoplatonischen Sinne hat sie also „aufgrund ihres höheren Abstraktionsgrades [...] eine größere Teilhabe an den Ideen.“<sup>430</sup> Gültig oder authentisch ist das Bild Marias nur dann, wenn sich der Maler an die tradierte Ikonographie hält und so die Erkennbarkeit des Urbildes garantiert.<sup>431</sup> Die Authentizität der Dargestellten wird zusätzlich durch Beischriften gewährleistet. Deshalb ändert auch eine Vielzahl von Marienikonen eines Typs nichts am direkten Verhältnis jedes einzelnen Exemplars zum Prototyp oder Urbild.

### 3.2 Anna Jamesons (1794-1860) Texte als Vermittler sakraler Bildkonzepte

Es gibt zahlreiche Wege, auf denen Rossetti mit der Wirkmächtigkeit des Bildkonzepts ‘Ikone’ in Kontakt gekommen sein kann. Diesen Rezeptionsmöglichkeiten soll im Folgenden nachgegangen werden. Eine wichtige Quelle für ihn waren die Schriften Anna Jamesons (1794-1860), die man wohl als erste professionelle englische Kunsthistorikerin bezeichnen kann.<sup>432</sup> In den frühen 1840er Jahren gehörte ihre Artikelfolge *Essays on the Lives of Remarkable Painters*, von Januar 1843 bis August 1845 im *Penny Magazine* der Society for the Diffusion of Useful Knowledge publiziert, zu den wenigen kunsttheoretischen Texten, die einer breiteren Leserschaft zugänglich

<sup>429</sup> S. Belting, 2000, S. 89 und Angelidi/Papamastorakis, 2000, S. 373-421.

<sup>430</sup> S. Spanke, 2004, S. 54.

<sup>431</sup> S. Spanke, 2004, S. 56.

<sup>432</sup> Zu Anna Jameson s. Johnston, 1997; Holcomb, 1983; Holcomb, 1981; Thomas, 1980. Zu Rossettis Verwendung verschiedener Illustrationen in Jamesons Werken als direkte Vorbilder s. Ludley, 1991/1992, S. 29-33. David Ludley hat nachgewiesen, dass Rossetti einige Holzschnitt-Illustrationen in Jamesons Werken zur Grundlage eigener Bildkompositionen gemacht hat. Ein besonders prominentes Beispiel ist das Gemälde *The Bower Meadow*, dessen Gruppe musizierender Frauen auf den Jamesons Einleitung vorangestellten Holzschnitt nach Liberale da Veronas *Laus Deo* (c. 1470) zurückgeht. S. Ludley, 1991/1992, S. 31. *The Bower Meadow* (1872) befindet sich in den Manchester City Art Galleries, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 229. Eine Vorzeichnung, die Jamesons Holzschnitt nach dem *Laus Deo* noch näher kommt, befindet sich im Ashmolean Museum in Oxford, s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 229B.

waren.<sup>433</sup> Dabei sind es vor allem die Darstellungen deutscher Kunsthistoriker, wie beispielsweise Karl Friedrich von Rumohrs (1785-1843) *Italienische Forschungen* (3 Bände, erschienen 1827-1831), Carl Schnaases (1798-1875) *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten* und besonders Franz Kuglers (1808-1858) *Handbuch der Geschichte der Malerei* (2 Bände, erschienen 1837), die sie rezipierte und für eine englische Leserschaft weiterentwickelte.<sup>434</sup> Es ist vorstellbar, dass sich Rossetti und Jameson auch persönlich gekannt haben. Sie war eine enge Freundin von Robert Browning und seiner Frau Elizabeth Barrett Browning.<sup>435</sup> Weitere gemeinsame Bekannte waren die jungen Feministinnen und Malerinnen Barbara Leigh Smith (später Bodichon) (1827-1891), Anna Mary Howitt (1824-1884) (später Watts) und Bessie Rayner Parkes (später Belloc) (1829-1925), die die ältere Anna Jameson als mütterliche Freundin und Vorbild betrachteten.<sup>436</sup>

Jamesons Hauptwerk *The Poetry of Sacred and Legendary Art* (1848-1864) ist eine umfassende Studie christlicher Symbolik in der bildenden Kunst. Es handelt sich dabei jedoch nicht um eine bloße antiquarische Aufzählung, sondern um eine Entwicklungsgeschichte religiöser Darstellungen, deren Kenntnis als wesentlich zum Verständnis des Charakters und der Funktion religiöser Kunst in einer christlich geprägten Gesellschaft begriffen wird. Damit machte sie einer protestantisch ausgerichteten Gesellschaft erstmals katholische Heiligenikonographie auf eine anthropologisch-neutrale Weise zugänglich. Von besonderer Bedeutung für unser Thema ist der 1852 erschienene Band *Legends of the Madonna as Represented in the Fine Arts*, der wie alle anderen Bände auch mit Holzschnitten und Radierungen

---

<sup>433</sup> Die *Essays* erschienen 1845 als eigenständige Schrift unter dem Titel *Memoirs of the Early Italian Painters, and of the Progress of Painting in Italy. From Cimabue to Bassano*. Das von 1832 bis 1845 jeden Samstag erscheinende *Penny Magazine* enthielt zahlreiche Holzstich-Illustrationen und hatte eine zuvor nie erreichte Auflage von 200000 Exemplaren, s. dazu Anderson, 1991, S. 50-83.

<sup>434</sup> S. Johnston, 1997, S. 154ff. Zu einem genauen Textvergleich von Jamesons *Memoirs* und Kuglers Handbuch sowie der wahrhaften Übersetzungsindustrie deutscher Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in England, S. 124ff. 1840 erschien Jamesons Übersetzung von Gustav Friedrich Waagens Buch über Peter Paul Rubens.

<sup>435</sup> Jameson unterstützte die beiden nach ihrer heimlichen Heirat gegen den Willen von Barretts Vater bei ihrer Flucht nach Italien, s. Johnston, 1997, S. 5. Die Dichterin Elizabeth Barrett (1806-1861) heiratete 1846 den Dichter Robert Browning (1812-1889) und ließ sich mit ihm in Florenz nieder. Ihre bekanntesten Werke sind *Sonnets from the Portuguese* (1850) und *Aurora Leigh* (1857); eines seiner bekanntesten Werke ist der 50 dramatische Monologe umfassende Band *Men and Women* (1855).

<sup>436</sup> S. Johnston, 1997, S. 8. Im Mai 1854 verbrachten Barbara Leigh Smith, Anna Mary Howitt, Elizabeth Siddall und Dante Gabriel Rossetti eine gemeinsame Zeit in Scalands, dem Familiensitz der Smiths in der Nähe von Hastings, wo sich die kränkelnde Elizabeth Siddall erholen sollte. Die Porträtzeichnungen, die Smith, Howitt und Rossetti dort von Siddall mit Iris im Haar angefertigt haben, sind publiziert in Prettejohn, 2000, S. 78. Anna Mary Howitt studierte von 1850-52 Kunst in München und publizierte 1853 in London ihre Erinnerungen mit dem Titel *An Art Student in Munich*, s. Howitt, 2002.

illustriert ist, die man nach Jamesons eigenen Zeichnungen angefertigt hatte. Die Verfasserin, die auf zahlreichen Reisen die meisten Kunstwerke selbst in Augenschein genommen hat, schreibt in ihrem Kapitel zum 17. Jahrhundert und der Kunst der Caracci:

„It is curious that, hand in hand with this development of taste and feeling in the appreciation of natural sentiment and beauty, and this tendency to realism, we find the associations of a peculiar and specific sanctity remaining with the old Byzantine type. This arose from the fact, always to be borne in mind, that the most ancient artistic figure of the Madonna was a purely theological symbol: apparently the moral type was too nearly allied to the human and the real to satisfy faith. It is the ugly, dark-coloured, ancient Greek Madonnas, such as this, which had all along the credit of being miraculous; and ‘to this day,’ says Kugler, ‘the Neapolitan lemonade-seller will allow no other than a formal Greek Madonna, with olive-green complexion and veiled head, to be set up in his booth. It is the same in Russia. Such pictures, in which there is no attempt at representation, real or ideal, and which merely have a sort of imaginary sanctity and power, are not so much idols as they are mere *Fetishes*. The most lovely Madonna by Raphael or Titian would not have the same effect.’“<sup>437</sup>

Diese Textpassage illustriert der Holzschnitt einer Ikone, der im Verzeichnis mit *Greek Virgin and Child* [Abb. 45] betitelt ist. Abgesehen von den konventionellen Verunglimpfungen der *maniera greca* tritt hier die Perspektive der englischen Protestantin deutlich zu Tage, die in der Verehrung byzantinischer Marienbildnisse nur noch Fetischismus zu erkennen vermag.<sup>438</sup> Allerdings scheint es mir genau die von Jameson beschriebene „peculiar and specific sanctity“ zu sein, mit der Rossetti seine Bilder auszustatten suchte, indem er sie nach den Grundprinzipien der Ikone gestaltete. Vielleicht als ein Symptom der *crisis of faith* nach dem Erscheinen von Darwins *On the Origin of Species* ist es bei Rossetti nicht mehr das Göttliche, das seine Bilder zu verehrten Kultobjekten werden lässt, sondern das weltlich Schöne in der Gestalt der begehrten Frau.<sup>439</sup> Damit ist die Schönheit sinnlich überhöhter Frauengestalten und exotischer Ornamente gemeint, die das Bild selbst zum *objet d’art*, zum Objekt der

<sup>437</sup> S. Jameson, [1852] 1864, S. xxxiv-xxxv.

<sup>438</sup> Der Begriff ‘Fetischismus’ ist ein Neologismus des 18. Jahrhunderts. Charles de Brosses (1709-1777) führte ihn 1760 in Frankreich ein, um damit seiner aufklärerischen Kritik an religiösem Aberglauben Ausdruck zu verleihen, s. Charles de Brosses: *Du culte des dieux fétiches ou parallèle de l’ancienne religion de l’Egypte avec la religion actuelle de la Nigritie*. Paris 1760. Im 19. Jahrhundert hat der Begriff nicht nur in der Ethnologie Hochkonjunktur (in England beispielsweise in James C. Prichards *Ethnology* (1849), s. Oxford English Dictionary Online, Eintrag: fetish, n), sondern findet Eingang in die Theorien Auguste Comtes, Karl Marx’ und Sigmund Freuds. Zur Begriffsgeschichte des Fetischismus s. Pietz, 2003, S. 306-317 und Böhme, 2001, S. 289-319.

Begierde für passionierte Sammler werden lässt. Ein Kommentar von Arthur Hughes macht deutlich, dass Rossettis Gemälde von den Zeitgenossen in der Tat auf diese Weise rezipiert wurden. Laut Hughes hatte George Price Boyce, der es Rossetti finanziell ermöglichte, *Bocca Baciata* zu malen, gar keine andere Wahl, als „to kiss the dear thing’s lips away“.<sup>440</sup>

### 3.3 Rossettis Adaptation des Ikonenkonzepts

Das Bildkonzept ‘Ikone’ bot Rossetti die Möglichkeit, seine einmal gefundene Bildformel zu wiederholen, ohne dass dabei jedes einzelne Gemälde seine Aura verlieren musste.<sup>441</sup> Im Gegenteil führt bei der Ikone die Wiederholung zu einer Zunahme der Aura. Der Aufbau von Rossettis Gemälden stimmt mit der Grundstruktur der Ikone überein: der flache Bildraum und darin eingespannt das Brustbild einer Frau, ebenso das intime Format und zunächst häufig auch das Material Holz.<sup>442</sup> Darüber hinaus ist auch seine Bildaufteilung insgesamt eher flächig-ornamental als illusionistisch, so dass die Zweidimensionalität der Maloberfläche betont wird. Entscheidend ist aber, dass er eine spezifische Ikonographie erschafft, die aus dem immer identifizierbar bleibenden Modell eine typische Rossetti-Frau macht: die leicht gewellten, offen getragenen Haare, die übertrieben gestalteten, vollen Lippen, der lange, säulenartige Hals und die stets durch leicht manierierte Gesten in Szene gesetzten, schmalen Hände mit den langen dünnen Fingern. Hinzu kommen meist einige ausgewählte exotische Schmuckstücke und Dekorationsgegenstände und eine Kleidung, die nicht der zeitgenössischen Mode entsprach, sondern eine gewisse überzeitliche Boudoir-Atmosphäre suggeriert. Diese Kennzeichen, die der Ikone die Teilhabe am Urbild sichern, werden bei Rossetti zum Markenzeichen seiner Kunst und sichern so ihren Marktwert. Generiert wird dieser Wert allerdings nicht durch die Teilhabe am

---

<sup>439</sup> Zu Rossettis „fetishized women“ s. auch McGann, 2000, S. 103.

<sup>440</sup> S. The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, 2002, S. 278, n. 2 zu Brief 59.44. Diese Bemerkung hat weitere private und literarische Konnotationen, da die Dargestellte höchstwahrscheinlich sowohl Rossettis als auch Boyces Geliebte war und der Titel auf eine Erzählung Boccaccios aus dem *Decamerone* Bezug nimmt, die von einer Frau, Alatiel, handelt, die die Geliebte von acht Männern ist, bevor sie einen neunten heiratet und mit diesem glücklich wird. Die sexuell aktive und promiskuitive Frau wird hier also nicht als sündhaft verdammt, sondern vom Schicksal mit einer glücklichen Ehe belohnt. Dies widerspricht dem gängigen Verlauf des viktorianischen ‘fallen woman narrative’, der für die ‘gefallene Frau’ nur die göttliche Vergebung nach dem Tod in Aussicht stellte. S. dazu Nead, 1988.

<sup>441</sup> So wie es Walter Benjamin für das technisch reproduzierte Kunstwerk festgestellt hat, s. Benjamin, 1977.

<sup>442</sup> Rossettis Wahl des Trägermaterials Holz ist für die Mitte des 19. Jahrhunderts äußerst ungewöhnlich. Sie bezieht sich einerseits auf die Ikone, andererseits jedoch auch auf die frühen Porträtafeln des 15. Jahrhunderts.

Göttlichen, sondern durch die Teilhabe an der Welt des Malers, die zugleich eine exklusive Welt der Schönheit und der erotischen Verheißung ist.

Besonders augenfällig wird Rossettis Vorgehen bei dem Porträtauftrag für Mrs John Aldam Heaton. In enger Anlehnung an das im Frühjahr 1860 im Hogarth Club ausgestellte *Bocca Baciata* begann Rossetti wahrscheinlich im September das Porträt seiner Frau Elizabeth Siddall als *Regina Cordium* [Abb. 46].<sup>443</sup> Im Mai 1861 suchte ihn der Industrielle John Aldam Heaton (1830-1907) aus Woodbank bei Bingley in Yorkshire in seinem Atelier auf und gab ein Porträt seiner Frau in der Form von *Regina Cordium* in Auftrag. Ende Oktober 1861 verbrachte Rossetti zwei Wochen bei den Heatons in Woodbank, wo die Vorzeichnung entstand und wohl auch das eigentliche Porträt begonnen wurde.<sup>444</sup> Die Unterschiede zwischen der Zeichnung und dem ausgeführten Ölgemälde [Abb. 47 u. 48] zeigen, dass Rossetti zunächst ein realistisches Porträt der viktorianischen Ehefrau angefertigt hat, deren hochgeschlossener Kragen und das Haarnetz sie als respektables Mitglied der Gesellschaft ausweisen. Erst im zweiten Schritt erfolgte die Ausstattung mit den typischen Rossetti-Kennzeichen: das Entblößen der Schultern und die Zutat der Korallenkette sowie das Herunterlassen der Haare, die ebenfalls einen leicht welligen Charakter erhielten.<sup>445</sup> Allerdings sollte es bei zwei mehr oder weniger erfolgreichen Versuchen der Übertragung seiner Bildidee auf konventionelle Porträtaufträge bleiben, da sich die Vorstellung von einer ehrbaren viktorianischen Ehefrau nicht mit ihrer Darstellung als sexuell offensiv vereinbaren ließ. Offene lange Haare waren für die Viktorianer ein erotisches Signal, das häufig Rückschlüsse auf die losen Moralvorstellungen ihrer Trägerin zuzulassen schien.<sup>446</sup>

Das ein Jahr später entstandene Porträt Maria Leatharts [Abb. 49], der Frau von James Leathart (1820-1895), einem wichtigen Förderer der Präraffaeliten, belässt der Dargestellten ihre strenge Frisur und ihr schickliches Kostüm und beschränkt sich auf den flachen Bildraum, die ornamental aufgefassten Blumen und den sinnlichen Mund

<sup>443</sup> „Lizzie is here now, and I am painting her as the Queen of Hearts.“ Dante Gabriel Rossetti an Ford Madox Brown, [c. 22. September 1860], *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Brief 60.39. S. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 120. *Regina Cordium* ist laut Anna Jameson auch ein Marienitel: „The title ‘Our Lady’ came first into general use in the days of chivalry, for she was the lady ‘of all hearts,’ whose colours all were proud to wear,“ Jameson, 1864, S. 26.

<sup>444</sup> S. *The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti*, Bd. 2, 2002, Briefe 61.26, 32, 76, 78. S. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 129 und 129A.

<sup>445</sup> Die offene Haartracht ist in der Zeichnung bereits angedeutet.

<sup>446</sup> S. Bullen, 1998, S. 142. In Rossettis Sonett *Body’s Beauty* heißt es: „Lo! as that youth’s eyes burned at thine, so went/Thy spell through him, and left his straight neck bent/And round his heart one strangling golden hair.“ S. Dante Gabriel Rossetti. *Collected Writings*, 1999, S. 314.

der Rossetti-Ikonographie.<sup>447</sup> Danach versuchte Rossetti nicht noch einmal, sein Bildkonzept für offizielle Gesellschaftsporträts zu verwenden.<sup>448</sup> Diesen Markt überließ er seinen Kollegen John Everett Millais, George Frederic Watts und James McNeill Whistler.

Stattdessen nahm er 1866 den Bildtitel *Regina Cordium* [Abb. 50] noch einmal für ein Gemälde auf, welches das professionelle Modell Alexa Wilding zeigt.<sup>449</sup> Die zunächst auf kleinem Format und auf Holz entwickelte Bildformel erscheint hier vergrößert und weitergeführt. Der goldfarbene Hintergrund und die Flachheit der Darstellung, die nur durch die Staffelung der Bildschichten Perspektive suggeriert, erinnern nach wie vor an eine Ikone, allerdings ist der Anteil an dekorativem Beiwerk deutlich gestiegen.

### 3.4 Kunsthistorische Vorbilder

Abgesehen von den bei Jameson abgedruckten Holzschnitten konnte keine konkrete byzantinische Ikone ermittelt werden, die Rossetti sich zum Vorbild genommen haben könnte, als er *Bocca Baciata* schuf. Es ist jedoch nachzuweisen, dass er seine Bildformel unter anderem von Gemälden abgeleitet hat, die ihrerseits in Auseinandersetzung mit einem ikonischen Bildkonzept entstanden sind.

Das charakteristische Schema von *Bocca Baciata*, der im „close-up“<sup>450</sup> wiedergegebene weibliche Kopf hinter einer den Bildraum nach vorne abschließenden Brüstung und vor einem stark ornamentierten flachen Bildhintergrund, sollte Rossetti bis in die Mitte der 1860er Jahre in immer neuen Varianten wiederholen. Schon Macleod hat auf die große Bedeutung des Brüstungsmotivs für Rossettis Werk hingewiesen und erwähnt das 1844 von der National Gallery erworbene Porträt des Dogen *Leonardo Loredan* von Giovanni Bellini (ca. 1435-1516) als mögliches Vorbild.<sup>451</sup> Noch plausibler erscheint jedoch Rossettis Orientierung an einem weiteren Bellini-Porträt, das 1856 durch das South Kensington Museum (heute V&A) angekauft wurde [Abb. 51].<sup>452</sup> Es handelt sich dabei um das Porträt eines Dominikaners, der als sein Ordensgründer *St Dominic* dargestellt

<sup>447</sup> S. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 343. Zu Leathart s. Macleod, 1996, S. 440-441.

<sup>448</sup> Zu seinen zahlreichen intimen Bleistift- und Pastelporträts, s. Surtees, Bd. 1, 1971, S. 157-207.

<sup>449</sup> S. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 190. Der Auftraggeber war John Hamilton Trist (1811-1891), ein Weinhändler aus Brighton, s. Macleod, 1996, S. 480-481.

<sup>450</sup> S. Ringbom, 1965.

<sup>451</sup> S. Macleod, 1981, S. 66. Die Rezeption des Dogenporträts ist auch in George Frederic Watts' *Isabella* (1857) unverkennbar. Es zeigt das halbfigurige Porträt Arabella Prescotts in leichter Untersicht vor einem blauen Himmel. Allerdings übernimmt Watts die für Bellini so charakteristische Brüstung nicht. S. G F Watts Portraits, 2004, Kat.-Nr. 29. Mit dem Porträt der Countess of Airlie (1865/66) führt Watts einmalig das Brüstungsmotiv in sein Werk ein und nimmt damit explizit Bezug auf Rossetti. S. G F Watts Portraits, 2004, Kat.-Nr. 50 und Macleod, 1981, S. 170-172.

<sup>452</sup> S. Grieve, 1999, S. 22-23.

ist. Das Vorhangmotiv im Hintergrund, das ein stilisiertes goldenes Blumenornament auf grünem Grund zeigt, verwandelt Rossetti in eine dichte Wand aus naturgetreu wiedergegebenen Ringelblumen. Ein weiteres Porträt Giovanni Bellinis befand sich zu Rossettis Zeiten in Hampton Court. Der 1505-1510 entstandene so genannte *Pietro Bembo* zeigt ebenfalls das Brustbild eines Mannes hinter einer Brüstung, der Hintergrund lässt allerdings den Blick in eine Landschaft zu.<sup>453</sup> Charakteristisch für Bellini ist der in die Ferne gerichtete, traumverlorene Blick der Porträtierten, den Rossetti ebenfalls aufgreift. So wird die Figur dem Betrachter durch den flachen Bildraum zwar sehr nahe gerückt, dieser Eindruck wird jedoch gleichzeitig durch die distanzaufbauende Brüstung und durch den abgewandten Blick konterkariert. Bei Rossetti wird das Bildschema dieser frühen Porträts zur Strategie und zum Mittel einer visuellen Verlockung<sup>454</sup>, die den Reiz seiner sinnlich inszenierten Frauenbildnisse noch erhöht.

Rona Goffen hat in ihrer ausführlichen Analyse der halbfigurigen Marienbildnisse Giovanni Bellinis darauf hingewiesen, dass dieser das Brüstungsmotiv sowohl für Porträts als auch für Mariendarstellungen verwendete.<sup>455</sup> Die *Madonna a mezza figura* wurde geradezu zum Markenzeichen von Bellinis Werkstatt, ein Phänomen, das man auf die in Venedig noch lebendige byzantinische Tradition der Ikone zurückführen kann. Bellinis Madonnen nehmen häufig in Gesichtstypus, Kleidung und Stimmung Bezug auf den byzantinischen Marientypus – beispielsweise die *Lochis Madonna* (ca. 1480) in der Accademia Carrara in Bergamo oder die *Madonna greca* (ca. 1476-1477) in der Brera in Mailand – sie sind aber darüber hinaus in ihrer Verschmelzung von Porträttypus und Andachtsbild dem durch die Lukaslegende legitimierten Bildkonzept der Marienikone verpflichtet. Da der Hl. Lukas insbesondere mit dem halbfigurigen Typus der *Hodegetria* identifiziert wird, verstehen sich auch Bellinis Madonnen sozusagen als Lukasikonen, da ihnen durch die Wiederholung des ehrwürdigen Bildschemas besondere Authentizität eignet.<sup>456</sup> Ihre Funktion als private Andachtsbilder wird durch die zugleich Intimität und Distanz herstellende Brüstung noch verstärkt.

Auch in den frühen flämischen Porträts des 15. Jahrhunderts stellt die Brüstung einen prominenten Teil der Komposition dar. Der so genannte *Tymotheus* Jan van Eycks

---

<sup>453</sup> S. Goffen, 1989, Abb. 161. Das Bild befindet sich heute in der National Gallery.

<sup>454</sup> S. Macleod, 1981, S. 69.

<sup>455</sup> S. Goffen, 1975.

<sup>456</sup> S. Goffen, 1975, S. 510.

[Abb. 52] wurde 1857 von der National Gallery erworben und kommt somit als direktes Vorbild für Rossettis Bildkomposition der *Regina Cordium* in Frage.

### 3.5 Das Marienbild als Lukasikone

Die Bedeutung byzantinischer Bildtypen für die italienische Kunstgeschichte dürfte Rossetti auch theoretisch vertraut gewesen sein. Zumindest legt das seine Einleitung zu der Kurzgeschichte *Hand and Soul* nahe, in der er die Situation der Kunst in Italien beschreibt, in der er seinen fiktionalen Maler Chiaro dell'Erma verortet wissen möchte:

„Before any knowledge of painting was brought to Florence, there were already painters in Lucca, and Pisa, and Arezzo, who feared God and loved the art. The keen, grave workmen from Greece, whose trade it was to sell their own works in Italy and teach Italians to imitate them, had already found rivals of the soil with skill that could forestall their lessons and cheapen their crucifixes and addolorate, more years than is supposed before the art came at all into Florence.“<sup>457</sup>

Diese Textstelle belegt, dass Rossetti sich der Bedeutung griechischer Wanderkünstler bei der Vermittlung byzantinischer Bildtypen sowie östlicher Importikonen im 13. Jahrhundert in Italien zumindest in Ansätzen bewusst war. Vielleicht kann man sogar soweit gehen, zu behaupten, dass er wusste, dass die halbfigurige Marienikone im Westen keine Tradition hatte, sondern byzantinischen Ursprungs ist.<sup>458</sup> Zumindest konnte er auch hier wiederum Anna Jamesons *Legends of the Madonna* entnehmen, dass der Marienkult mit der Lukasikone der Kaiserin Pulcheria begann, die als *Hodegetria* in Konstantinopel besondere Verehrung erfuhr,<sup>459</sup> und dass die Legende, die den Evangelisten Lukas als Maler der Maria beschreibt, östlichen Ursprungs sei:

„...and this Greek San Luca may have been a painter of those Madonnas imported from the ateliers of Mount Athos into the West by merchants and pilgrims; and the West, which knew but of one St. Luke, may have easily confounded the painter and the evangelist.“<sup>460</sup>

<sup>457</sup> Rossetti, 1992, S. 23.

<sup>458</sup> S. Belting, 2000, S. 391.

<sup>459</sup> S. Jameson, [1852] 1864, S. xxii. Jameson geht davon aus, dass die Hodegetria 1204 von den Venezianern geraubt worden sei. Bei der durch die Venezianer erbeuteten Ikone handelt es sich jedoch um die *Nicopeia* vom Generalswagen der Griechen, s. Belting, 2000, S. 228-232 und Baltoyanni, 2000, S. 147.

<sup>460</sup> Jameson, [1852] 1864, S. xxxix und Jameson, [1848] 1890, S. 154-55. Tatsächlich gibt es für den Ursprung der Lukaslegende verschiedene Hypothesen, s. dazu ausführlich Belting, 2000, S. 70ff. und 87ff. S. auch Bacci, 2000, S. 79-89.

Lukas war als Porträtmaler Mariens eine wichtige Identifikationsfigur für Rossetti. Das belegt nicht zuletzt sein wahrscheinlich 1849 entstandenes Gedicht *St Luke the Painter*, das als Sonett 74 in seiner Gedichtfolge *The House of Life* 1881 erstmals publiziert wurde:

Give honour unto Luke Evangelist;  
 For he it was (the aged legends say)  
 Who first taught Art to fold her hands and pray.  
 Scarcely at once she dared to rend the mist  
 Of devious symbols: but soon having wist  
 How sky-breadth and field-silence and this day  
 Are symbols also in some deeper way,  
 She looked through these to God and was God's priest.

And if, past noon, her toil began to irk,  
 And she sought talismans, and turned in vain  
 To soulless self-reflections of man's skill, -  
 Kneel in the latter grass to pray again,  
 Ere the night cometh and she may not work.

Lukas steht hier als Gewährsmann für eine Kunst, die noch in der Lage war, spirituelle Werte zu vermitteln, eine Fähigkeit, die den Malern nach 1500 („past noon“) mehr und mehr abhanden gekommen sei, als sie sich nur noch mit der möglichst perfekten Wiedergabe der Realität beschäftigten („turned in vain to soulless self-reflections of man's skill“). Auch hier zeigt sich das Bekenntnis zu 'präraffaelitischer' Malerei<sup>461</sup>, aber auch die Würdigung einer Malerfigur, die zwar das authentische Porträt Mariens anfertigte, damit aber zugleich zum Verkünder einer rein spirituellen Wahrheit wurde. Diese der Marienikone zugehörige Dichotomie hat Rossetti auf seine halbfigurigen „Symbolporträts“<sup>462</sup> zu übertragen versucht, die zwar immer reale Modelle zeigen, jedoch gleichzeitig über sich selbst hinausweisen. Der britische Symbolismus, als

---

<sup>461</sup> *St Luke the Painter* ist das erste von drei Gedichten, die auch als *Old and New Art* Sonette bezeichnet werden. Zu ihrer Funktion als präraffaelitisches Manifest s. Bentley, 1978. Surtees (Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 102) führt eine *St Luke the Painter* betitelte, verschollene Zeichnung an, die William Michael Rossetti im Zusammenhang mit diesem Gedicht erwähnt. Darüber hinaus existiert in Birmingham (City Museum and Art Gallery) eine *A Painter at Work* betitelte Zeichnung, die auf 1850-52 datiert wird, und einen Maler an der Staffelei zeigt. Vor ihm sitzt eine Frau mit einem Kind auf dem Arm. S. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 677.

<sup>462</sup> Hönnighausen, 1971, S. 97.

dessen Begründer Rossetti häufig gilt,<sup>463</sup> ist somit aus seinem Bestreben hervorgegangen, ein profanes Andachtsbild zu schaffen.

#### **4. *Two Mothers* – Vom *subject picture* zum Andachtsbild**

Das 30,5 x 25,8 cm messende Gemälde *Two Mothers* [Abb. 53] entstand aus der Umarbeitung eines Fragments des oben beschriebenen *Hist! Said Kate the Queen*, von dem sich nur die Ölskizze in Eton College [Abb. 38] erhalten hat. Das ursprünglich 2,25 x 1,20 m messende *Hist!* war von Rossetti entworfen worden, um sich in einem öffentlichen Ausstellungskontext gegen konkurrierende Bilder durchsetzen zu können und die Aufmerksamkeit der Besucher auf sich zu ziehen, wie es beispielsweise nur wenig später Frederic Leighton mit seinem vielfigurigen *Cimabue's Celebrated Madonna is Carried in Procession through the Streets of Florence* [Abb. 7] tun sollte.

Das Fragment zeigt eine mit einem reich ornamentierten Gewand und einer schleierartigen Haube bekleidete Dame, die vor sich eine illuminierte Handschrift aufgeschlagen hat, und deren Blick auf einer goldenen Madonnenstatuette ruht. Das Christuskind auf dem Arm der Madonna streckt der es betrachtenden Dame beide Ärmchen weit entgegen. Neben der Frau ist der Kopf eines kleinen Mädchens zu sehen, das mit gefalteten Händen der Skulptur zugewandt betet. Das Gesicht der Madonna ist im verlorenen Profil dargestellt, so dass es den Anschein hat, als würde sie wiederum das junge Mädchen ansehen. Die ältere Rossetti-Literatur und auch Virginia Surtees datieren das Gemälde in das Jahr 1852, Mary Bennett hat allerdings in dem Bestandskatalog der Liverpoolsamer Sammlungen bereits darauf hingewiesen, dass der flache Bildraum, die Rosen im Vordergrund und die losere Pinselführung der Umarbeitungen der für Rossetti nach 1859 typischen Kompositionsform und Malweise entsprechen und auf eine Entstehung in den 1860er Jahren hindeuten.<sup>464</sup> In der Tat erinnert der an der Wand befestigte Kerzenhalter aus Messing an den Kerzenhalter in Rossettis Gemälde *Fazio's Mistress* [Abb. 24] aus dem Jahr 1863, und die Rosen ähneln den weißen Rosen in *Lady Lilith* (1868). Auch der von Rossetti selbst entworfene Rahmen entspricht dem für *Bocca Baciata* erfundenen Typus der 1860er Jahre [Abb. 54].<sup>465</sup>

<sup>463</sup> S. Wilton, 1997, S. 19.

<sup>464</sup> S. Bennett, 1988, S. 167-8.

<sup>465</sup> S. Bennett, 1988, S. 167; Grieve, 1973, S. 20.

Für diese Rahmenform Rossettis hat Ford Madox Brown den Begriff ‘Daumennagel’-Relief geprägt. Sie charakterisiert auch die Rahmen um *Bocca Baciata* (1859), *Fair Rosamund* (1861), *Girl at a Lattice* (1862) und *Portrait of Mrs Leathart* (1862). William Michael Rossetti gibt in seinem Buch *Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer* (1889) an, dass Thomas Houldsworth McConnell im Mai 1872 Besitzer von *Two Mothers* war.<sup>466</sup> Es ist also durchaus möglich, dass McConnell das Gemälde in den 1860er Jahren von Rossetti erworben hat. Das von Milner als gänzlich unbedeutend eingestufte kleine Gemälde in Sudley House, Liverpool, soll hier den Bildfindungsprozess Rossettis in den 50er Jahren exemplifizieren, dessen Prototyp das 1860 im Hogarth Club ausgestellte *Bocca Baciata* repräsentiert.<sup>467</sup> *Hist! Said Kate the Queen* wäre mit seinen dreißig Figuren und seinen ein mal zwei Metern ein angemessenes Ausstellungsbild für die Royal Academy gewesen, es wurde jedoch nie vollendet, sondern viel später von Rossetti zerschnitten und für *Two Mothers* wieder verwendet. Der Zeitpunkt an dem dies geschah, ist eigentlich nur in den fortgeschrittenen 60er Jahren vorstellbar, als sein neuer Stil, seine „beautiful women with floral adjuncts“,<sup>468</sup> bereits auf dem Markt etabliert war. Nur so ließe sich erklären, wie er ein Gemälde von so geringer malerischer Qualität und schlechtem Erhaltungszustand überhaupt hat verkaufen können. Dem Sammler McConnell ging es wohl in erster Linie darum, einen ‘echten Rossetti’ zu erwerben. Als Ausweis der Echtheit dient die bereits beschriebene Rossetti-Ikonographie: der flache Bildraum, die ornamentalen Kerzenhalter, die Rosen sowie Kleidung und Schmuck, hier allerdings notwendigerweise adaptiert auf das vorgefundene Fragment. Zusätzlichen Wert gewinnt das Bild darüber hinaus durch den vom Künstler selbst entworfenen und mit seinem charakteristischen ‘thumbnail pattern’ versehenen Rahmen. Rossetti selbst war sich der Bedeutung seiner Rahmen sehr bewusst. Am 28. November 1878 schrieb er an Leonard Valpy: „A frame which is not thoroughly well executed and good-toned gilding (only to be got from the best makers) is extremely injurious [sic] both to the picture’s beauty and to its market value.“<sup>469</sup> *The Two Mothers* ist damit ein weiterer Beweis für den Markterfolg der Bildformel Rossettis.

Aber es ist auch in einer weiteren Hinsicht interessant. Man sollte das Thema des Bildes nicht leichtfertig als pragmatische Lösung für ein Fragment abtun, denn es geht um das

---

<sup>466</sup> S. Rossetti, 1889, S. 77.

<sup>467</sup> S. Milner, 1995, S. 73.

<sup>468</sup> Rossetti, Bd. 1, 1895, S. 203.

für Rossetti zentrale Problem des Verhältnisses von Betrachter und Kunstwerk.<sup>470</sup> Besonders bemerkenswert ist dabei, dass sich das im Bild dargestellte Kunstwerk des Christuskindes aktiv seiner Betrachterin zuwendet, genauso wie sich die Madonna dem kleinen Mädchen zuzuwenden scheint. Dadurch entsteht eine chiastische Blickbeziehung zwischen betrachtender Mutter und Christuskind sowie zwischen der Mutter Gottes und dem zu ihr betenden Mädchen. Die scheinbare Belebung der Statue durch die ausgestreckten Arme des Babys, das seiner Mutter fast vom Arm zu springen droht, um zu der betrachtenden Frau zu gelangen, macht deutlich, welcher Aspekt des Andachtsbildes Rossetti besonders interessiert hat. Es ist der Effekt, die Wirkung, die es auf den Gläubigen haben kann, wenn sich durch intensive Versenkung ein Dialog zwischen Bild und Betrachter ergibt. Überträgt man die in Rossettis Gemälde dargestellte Beziehung zwischen Mensch und Skulptur auf das Verhältnis des Betrachters zu Rossettis Kunstwerk, kann man folgern, dass Rossettis Bildnis von Mutter und Tochter an die Stelle der im Bild als Andachtsbild dargestellten Mutter-Kind-Gruppe getreten ist. In dieser Darstellung eines Kunstwerks im Kunstwerk, die gleichzeitig den Rezipienten des Gemäldes impliziert, macht Rossetti die für ihn charakteristische Umwandlung vom religiösen zum profanen Andachtsbild anschaulich.

## 5. Die Erotik der Oberfläche

Neben dem Andachtsbild- oder Ikonenkonzept gibt es eine weitere malerische Tradition, auf der basierend Rossetti die anziehende Wirkung seiner Gemälde noch erhöht. Es ist die venezianische Malerei Tizians, Giorgiones, Veroneses und Tintoretts, die mit ihrer Betonung der Farbe als sinnlichem Medium und im Fall Tizians auch in der Auswahl ihrer Sujets die formale Entwicklung von Rossettis Frauenbildnissen maßgeblich beeinflusst hat.<sup>471</sup> Die Entdeckung dieser Malerei für seine Zwecke steht sicherlich in Zusammenhang mit dem Auftrag für den Hauptaltar von Llandaff Cathedral in Cardiff.<sup>472</sup> Durch ihn sah er sich gezwungen, seine kleinteilige präraffaelitische

---

<sup>469</sup> Zit. n. Macleod, 1981, S. 133.

<sup>470</sup> Das Verhältnis der Dame mit dem Buch zu der kleinen Madonnenskulptur erinnert an van Eycks sog. *Rolin-Madonna*, die Rossetti bei seinen Besuchen im Louvre wiederholt gesehen haben muss.

<sup>471</sup> Siehe dazu vor allem Macleod, 1981 und 1985, S. 36-39. S. auch Bullen, 1998 und 2005, S. 120-143.

<sup>472</sup> Zu Rossettis Llandaff Triptychon s. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 105 u. Marsh, 1999, S. 606-612.

Obwohl der Auftrag für das Triptychon bereits 1856 an ihn gegangen war, begann Rossetti erst im November 1859 mit der Mitteltafel, die in der Konstruktion des Stalls deutlich an Tintoretts *Geburt Christi* in der Scuola di San Rocco erinnert.

Malweise zu verändern.<sup>473</sup> Für dieses Altarbild musste er eine relativ große Fläche bedecken und die Malerei sollte eine gewisse Fernwirkung haben. Im Zusammenhang mit der Erprobung einer freieren Faktur, wie sie die Venezianer pflegten, ist zunächst auch *Bocca Baciata* zu sehen, über das er am 13. November 1859 an William Bell Scott schreibt:

„I have painted a little half-figure in oil lately which I should like you to see, as I have made an effort to avoid what I know to be a besetting fault of mine - & indeed rather common to PR painting – that of stipple in the flesh. I have succeeded in quite keeping it at a distance this time, and am very desirous of painting, whenever I can find leisure & opportunity, various figures of this kind, chiefly as a rapid study of flesh painting. I am sure that amid the many botherations of a picture, where design, drawing, expression & colour have to be thought of all at once (and this perhaps in the focus of the four winds out of doors, or at any rate among somnolent models, ticklish draperies & toppling lay figures), one can never do justice even to what faculty of mere painting may be in one. Even among the old good painters, their portraits & simpler pictures are almost always their masterpieces for colour & execution; and I fancy if one kept this in view, one might have a better chance of learning to paint at last.“<sup>474</sup>

*Bocca Baciata* war demnach der bewusste Versuch seiner Malweise eine gänzlich neue Richtung zu geben.<sup>475</sup> Schon bei seinem ersten Besuch im Louvre 1849 hatte Rossetti ein Gedicht über das damals noch Giorgione zugeschriebene *Ländliche Konzert* geschrieben und in einem langen Brief an seinen Bruder William beschreibt er Tizians *Porträt Franz' I.* als „stunning“.<sup>476</sup> Veroneses *Hochzeit von Kana* ist für ihn „the greatest picture in the world beyond a doubt“.<sup>477</sup>

Rossettis Begeisterung für die venezianische Malerei Ende der 1850er Jahre entsprach einem allgemeinen Trend der englischen Kunst und Kunstgeschichte in dieser Zeit. Joshua Reynolds hatte in seinen *Discourses* noch Vorbehalte moralischer Art gegen die

<sup>473</sup> Zur präraffaelitischen Maltechnik s. Pre-Raphaelite Painting Techniques, 2004, S. 51-72 und besonders zu Rossettis *Ecce Ancilla Domini!*, S. 100-103.

<sup>474</sup> D. G. Rossetti an William Bell Scott, 13. November 1859, The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, 2002, Brief 59.43. Der erste Versuch *Bocca Baciata* zu malen schlug fehl, da Rossetti zuviel Kopal(harz) verwendet hatte: „But I must tell you this is the 2nd version of it, without which fact it would have been finished before now. I was induced to throw the first aside, on account of its being painted with a good deal of copal & on panel, a combination which I never before attempted and which I found produced an unpleasant glossiness of surface.“ D. G. Rossetti an G. P. Boyce, [5. September 1859], The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, 2002, Brief 59.35.

<sup>475</sup> S. auch Staley, 2004a, S. 6.

<sup>476</sup> D. G. Rossetti an William Michael Rossetti, [4. Oktober 1849], The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 1, 2002, Brief 49.17.

<sup>477</sup> D. G. Rossetti an W. M. Rossetti, [9. Juni 1860], The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Bd. 2, 2002, Brief 60.13. S. auch Bullen, 1998, S. 103ff.

venezianische Malerei geäußert, und folgte damit den Polarisierungen Vasaris.<sup>478</sup> Der traditionelle Vorwurf war, dass venezianische Malerei ausschließlich dekorativ sei, zu viel Wert auf Oberfläche lege, die Farbe der Form überordne und die intellektuellen Belange der „invention“ vernachlässige.<sup>479</sup> Reynolds warnt seine Schüler vor den Verführungskünsten Veroneses und Tintoretts und ihrer Verwendung der Farbe.<sup>480</sup> Die Farbe wurde als sinnliches Lockmittel angesehen, dessen Verwendung lediglich darauf abziele, „pleasure“ zu erzeugen. Auch Ruskin, der in *Modern Painters* seine Begeisterung für Tintoretts Werke in der Scuola di San Rocco beschrieb, setzte sich mit diesen Vorurteilen auseinander. Er selbst attestierte Tintoretto noch 1843 „lack of religious feeling“<sup>481</sup> und mochte ihn daher nicht zu den größten Malern zählen. Erst 1858, als er in Turin Veroneses *Salomon und die Königin von Saba* sah, gab er seine latent kritische Haltung auf.<sup>482</sup> Im fünften und letzten Band von *Modern Painters* (1860) revidiert er daher seine Meinung über die Venezianer als „powerful, yet partly luxurious and sensual“<sup>483</sup> und feiert stattdessen die gelungene Verbindung von „animal passion“ und „spiritual tendency“ in der venezianischen Mentalität.<sup>484</sup> Es ist davon auszugehen, dass sich Rossetti und Ruskin zu diesem Zeitpunkt intensiv über ihre Auseinandersetzung mit der venezianischen Malerei ausgetauscht haben.<sup>485</sup> Auch die Ankaufspolitik der National Gallery unter ihrem Direktor Sir Charles Eastlake (1793-1865) spiegelte das gestiegene Interesse für venezianische Malerei Ende der 1850er Jahre wieder. Der Ankauf der zwanzig Leinwände umfassenden Galvagna-Sammlung 1856 und Veroneses *Family of Darius at the Feet of Alexander* 1857 sorgten für ein positives Echo in der Londoner Kunstpresse.<sup>486</sup> Auch andere Maler wie George Frederic Watts und Frederic Leighton rezipierten die farbliche Opulenz der Venezianer – Watts wurde sogar der „Kensington Titian“ genannt<sup>487</sup> – allerdings blieben ihre

<sup>478</sup> S. Reynolds, 1997 [1797], Discourse IV.

<sup>479</sup> Zu den verschiedenen Diskursen über venezianische Malerei in England, s. Bullen, 2005, S. 120-143 und 1998, S. 95ff; Macleod, 1981, S. 104ff.

<sup>480</sup> S. Reynolds, 1997 [1797], Discourse IV, S. 64.

<sup>481</sup> The Works of John Ruskin, Bd. 3, 1903, S. 182.

<sup>482</sup> In *Praeterita* schreibt er dazu: „And as the perfect colour and sound gradually asserted their power on me, they seemed finally to fasten me in the old article of Jewish faith, that things done delightfully and rightly were always done by the help and in the Spirit of God.“ The Works of John Ruskin, Bd. 35, 1908, S. 496.

<sup>483</sup> The Works of John Ruskin, Bd. 7, 1905, S. 9.

<sup>484</sup> S. The Works of John Ruskin, Bd. 7, 1905, S. 296-297. S. dazu auch Grieve, 1999, S. 28; Pettejohn, in: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 76.

<sup>485</sup> Zu Rossettis Freundschaft mit Ruskin s. Helsinger, 2000, S. 89-110.

<sup>486</sup> S. Macleod, 1981, S. 123-124.

<sup>487</sup> S. Blunt, 1975, S. 49.

Frauenbildnisse zumeist hinter der erotischen Suggestivität derjenigen Rossettis zurück und bildeten auch nur einen kleinen Teil ihres weitaus umfangreicheren Œuvres.<sup>488</sup>

Tizian war für Rossetti nicht nur wegen seiner Malweise, sondern auch als Begründer einer Form von „fancy female portraiture which, under various disguises, afforded opportunity for the delineation of youth and beauty“<sup>489</sup> eine wichtige Identifikationsfigur. Tizians *Frau mit Spiegel* [Abb. 55] konnte er 1849, 1855 und 1860 bei seinen Besuchen im Louvre studieren und seine *Flora* [Abb. 56] in den Uffizien besaß Rossetti höchstwahrscheinlich als Reproduktion.<sup>490</sup> Tizians ‘Fantasieporträts’ galten in der kunsthistorischen Literatur der Zeit als „Titian’s Mistresses“ und waren auch in dieser Hinsicht wichtige Vorbilder für Rossettis Bildnisse seiner Geliebten Fanny Cornforth.<sup>491</sup> Fannys Gesicht und Körper bestimmen – bis auf wenige Ausnahmen – die Serie der Bildnisse, die den Untersuchungsgegenstand dieser Abhandlung bilden. Ihre historische Identität lag lange Zeit im Dunklen beziehungsweise wurde von Legenden und Halbwahrheiten verschleiert.<sup>492</sup> Fanny wurde 1835 als Sarah Cox in dem kleinen Ort Steyning in Sussex als Tochter eines Schmieds geboren. Ihren eigenen Angaben zufolge lernte sie Rossetti am 25. August 1856 bei einer Feier für die von der Krim zurückgekehrten Soldaten in einem Londoner Vergnügungspark, den Surrey Gardens, kennen.<sup>493</sup> Sie war in Begleitung ihrer Großtante, Ann Cox, und Rossetti bat sie, für ihn Modell zu sitzen. Am nächsten Tag zeichnete er ihren an eine Wand gelehnten Kopf als Studie für die junge Prostituierte in seinem Gemälde *Found* [Abb. 36].<sup>494</sup> Den Ruf, selbst eine Londoner Prostituierte gewesen zu sein, ist sie seitdem nicht mehr losgeworden, dabei war es höchstwahrscheinlich Rossetti allein, der sie von 1856 bis 1862 – als er sie als seine Haushälterin in Tudor House, Cheyne Walk anstellte – als seine Geliebte finanziell

<sup>488</sup> Leightons 1859 in der Royal Academy ausgestellten Werke *A Roman Lady*, *Pavonia* und *Sunny Hours* werden häufig im Zusammenhang mit Rossettis Symbolporträts genannt, s. beispielsweise Bryant, in: *The Age of Rossetti*, Burne-Jones and Watts, 1997, S. 96-7. Zu Leightons Gemälden, die alle drei die Römerin Nanna Risi zeigen, die auch für Anselm Feuerbach (1829-1880) Modell gestanden hat, s. Frederic, Lord Leighton, 1996, Kat.-Nr. 13-15.

<sup>489</sup> So Austen Henry Layard in seiner Edition (1902) von Kuglers Handbuch der Geschichte der Malerei. Zit. n. Macleod, 1981, S. 117.

<sup>490</sup> Ein Album mit 81 Photographien alter Meister aus dem Besitz Rossettis befindet sich in der University of East Anglia Library, s. Grieve, 1999, S. 25 und Fußnote 35.

<sup>491</sup> S. Macleod, 1981, S. 117 und Grieve, 1999, S. 25.

<sup>492</sup> Zur historischen Identität von Fanny Cornforth alias Sarah Cox und der Legendenbildung um ihre Person s. Drewery/Moore/Whittick, 2004, S. 3-15.

<sup>493</sup> Viel bekannter ist allerdings William Bell Scotts Anekdote über ihr erstes Zusammentreffen, die besagt, dass Rossetti Cornforth auf der Straße kennen lernte, als sie Nusschalen nach ihm warf, s. Scott, 1892, Bd. 1, S. 316-317.

unterstützte. Durch Fannys sinnliche Präsenz sind Rossettis Gemälde mehr als bloße Imitationen einer Bildidee Tizians. Der Kunstkritiker und ehemalige ‘Pre-Raphaelite Brother’ Frederic George Stephens hat das 1875 folgendermaßen formuliert: „But after all, it is sumptuous Venice, so to say with a modern reading of the charm, with an infusion of modern thought, and as different as possible from that which yet lives on ancient canvases and panels.”<sup>495</sup> Prettejohn hat auf den entscheidenden Unterschied zwischen Tizians *Frau im Spiegel* [Abb. 55] und Rossettis Bildnissen hingewiesen: Die Darstellung der Frau zwischen zwei Spiegeln, die immer noch als Allegorie der Eitelkeit gelesen werden könne, installiere eine gewisse intellektuelle Distanz zwischen dem Betrachter und der begehrenswerten Frau, die bei Rossetti gänzlich entfalle. Bei ihm sei der Betrachter „irrevocably implicated in the act of contemplating beauty“<sup>496</sup> und werde nachgerade dazu aufgefordert, in emotionaler Weise auf die Dargestellte zu reagieren. Rossetti hat sich den Umgang mit Ölfarbe zwar weitgehend autodidaktisch in der Auseinandersetzung mit der Malerei Veroneses und Tizians angeeignet, er geht jedoch in der Faktur noch einen Schritt weiter als diese. Er kreiert ein Gefühl für die Materialität und Greifbarkeit des Inkarnats, der Haare und der luxuriösen Stoffe, die nicht durch die illusionäre Wirkung eines perfekten Finishes hervorgerufen werden, sondern durch eine eher raue und poröse Oberflächenstruktur, die die Objekthaftigkeit des Gemäldes betont.

In einem harschen, aber scharfsichtigen Brief schreibt Ruskin 1865 an Rossetti:

„There are two methods of laying oil-colour which can be proved right, each for its purposes – Van Eyck’s (or Holbein’s) and Titian’s (or Correggio’s): one of them involving no display of power of hand, the other involving it essentially and as an element of its beauty. Which of these styles you adopt I do not care. I supposed, in old times, you were going to try to paint like that Van Eyck in the National Gallery with the man and woman and mirror. If you say, ‘No – I mean rather to paint like Correggio’ – by all means, so much the better, - but you are not on the way to Correggio. And you are, it seems, under the (for the present) fatal mistake of thinking that you will ever learn to paint well by painting badly – i. e., coarsely.”<sup>497</sup>

---

<sup>494</sup> Die Zeichnung befindet sich in Birmingham, City Museum and Art Gallery. S. Surtees, Bd. 1, 1971, Kat.-Nr. 64N.

<sup>495</sup> Zit. n. Macleod, 1981, S. 133.

<sup>496</sup> S. Prettejohn, in: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 76.

<sup>497</sup> The Works of John Ruskin, Bd. 36, 1909, S. 490.

Wolfgang Kemp hat für die Malerei nach 1860 eine Intensivierung der Beziehung Bild-Betrachter konstatiert, die er auch als „forcierten Präsentationsmodus“<sup>498</sup> bezeichnet. Das Bild wirkt nicht mehr allein durch die Stringenz der innerbildlichen Handlung, sondern wendet sich bewusst nach außen. Um eine derartige Intensivierung der Beziehung zum Betrachter zu erreichen, bedient sich Rossetti der Strategien des Andachtsbildes und der Sinnlichkeit einer venezianischen Farbbehandlung.

Dass seine Bildnisse tatsächlich wie profane Andachtsbilder rezipiert wurden, belegt ein Brief von George Rae (1817-1901), einem vermögenden Liverpooleser Bankier und Besitzer von 19 Werken Rossettis aus den späten 1850er und 1860er Jahren. Der Brief ist ein einzigartiges Rezeptionsdokument, das die emotionale Reaktion von Rae und seiner Frau auf das von ihm 1866 erworbene Gemälde *The Beloved* beschreibt:

„Touching ‘The Beloved’ we have now had a tolerably long and steady look at her, particularly my wife, who of course has the advantage of me in this, that she can have the picture all to herself, while I am ‘on the grind’ in Liverpool, and there is no question that she takes very great advantage of this particular privilege. It is my belief that she spends half the day before the picture as certain devout Catholic ladies had used to do before their favourite Shrines in the days of old. [...] The same sort of electric shock of beauty with which the picture strikes one at first sight is revived fresh and fresh, every time one looks at it. It is one of the most beautiful and lovable pictures that I have ever seen.“<sup>499</sup>

Er beschreibt, wie seine Frau in Andacht und Kontemplation vor dem Gemälde verharrt und stellt den Bezug zu einem ‘katholischen Schrein’ her. In einem anderen Brief beschreibt Rae seinen Entschluss, *The Beloved* nicht einfach zwischen seinen anderen Gemälden an die Wand zu hängen, sondern ‘sie’ einzeln auf einer Art Staffelei wie auf einem Altar zu präsentieren.<sup>500</sup> Darüber hinaus beschreibt er das Gemälde als „lovable“ und setzt es so in gewisser Weise mit der dargestellten Person gleich.

## 6. Die käufliche Frau als Symbol für die ‘Ware’ Kunst

Die formalen Gestaltungsmittel, die sich Rossetti in Auseinandersetzung mit der Ikone als „abstraktem Porträt“ und der venezianischen Malerei als Träger von Sinnlichkeit angeeignet hat, dienen inhaltlich der Inszenierung begehrten Frauen in

<sup>498</sup> Kemp, 1983, S. 10.

<sup>499</sup> Zit. n. Treuherz, 2004, S. 17.

unterschiedlichen Rollen. Wie Kathy Psomiades zeigen konnte, war es die binäre Struktur der viktorianischen Definition von 'Frau', die ihre Darstellung zu einem Symbol für die Paradoxien der Kunstproduktion Mitte des 19. Jahrhunderts werden ließ.<sup>501</sup> Rossettis Bildnisse oszillieren zwischen den Polen Madonna und Magdalena, sind dabei aber immer auch Ausdruck der Befindlichkeit des Künstlers. In *Hand and Soul* stellt das Porträt der Seele des Künstlers in Gestalt einer schönen Frau den wahrhaftigsten und reinsten Ausdruck seiner Kunst dar. An anderer Stelle schreibt Rossetti allerdings: „...to be an artist is just the same thing as to be a whore, as far as dependence on the whims and fancies of individuals is concerned,...“<sup>502</sup> Der Künstler prostituiert sich, indem er seine Kunst zur Ware macht, sie 'zu Markte trägt'. Gleichzeitig wird die Prostituierte selbst zum Symbol für das Kunstwerk, das zwar käuflich ist, dessen 'Seele' für den Besitzer jedoch unerreichbar bleibt.<sup>503</sup>

Das Kunstwerk ist eine Ware und der Betrachter ist ihr potentieller Käufer, an dessen Aufmerksamkeit mit allen Mitteln appelliert werden muss. So gesehen sind die Mittel, die sich Rossetti in seiner intensiven Auseinandersetzung mit kunsthistorischen Bildformen angeeignet hat, nichts anderes als „Kaufrufe“, wie es Wolfgang Kemp formuliert hat.<sup>504</sup> Die profane Ikone war daher bestens dafür geeignet, den einzelnen Käufer emotional direkt anzusprechen, und zugleich als 'Massenprodukt' in Serie zu gehen. Es ist dieser Nexus zwischen Religion und Warenwelt, den Karl Marx in 'Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie', das von 1857 bis 1867 in London entstand, als fatale Folge des modernen kapitalistischen Systems beschrieben hat.<sup>505</sup> Er liegt für ihn in dem analogen Prozess bei dem sowohl in der Religion die 'Produkte des menschlichen Kopfes' zu 'mit eigenem Leben begabte[n], untereinander und mit den Menschen in Verhältnis stehende[n] selbständige[n] Gestalten' werden, als auch in der

---

<sup>500</sup> S. Treuherz, 2004, S. 17. „One would have to search diligently to find a plainer enactment of the fetishistic worship of art in the mid-nineteenth century than the spectacle of Julia Rae as the nubile acolyte tending the shrine of eroticism for the benefit of her older rich husband.“ Macleod, 1996, S. 282.

<sup>501</sup> S. Psomiades, 1997.

<sup>502</sup> D. G. Rossetti to Ford Madox Brown, May 28, 1873, in Doughty and Wahl, Letters, 3:1175.

<sup>503</sup> In dem 1870 publizierten Gedicht *Jenny* versucht Rossetti in Form eines inneren Monologs die Gedanken eines solchen 'Freiers' zu ergründen, der sich der schlafenden Frau gegenüber sieht. Das Gedicht ist eine komplexe Meditation über die eigene Begierde, für die der Sprecher große Scham empfindet, und die verunsichernde Tatsache, dass er zwar den sinnlichen Körper der 'gefallenen Frau' kaufen und sich an ihm erfreuen kann, er jedoch nie erfahren wird, was dabei in Kopf und Seele der Geliebten vorgeht. Ein erster Entwurf für *Jenny* entstand wahrscheinlich 1847/48, 1860 erfolgte eine erste Überarbeitung, schließlich wurde es 1870 nach erneuter Überarbeitung in dem Band *Poems* publiziert. Zu den überlieferten Manuskriptversionen und ihrer Beziehung zueinander, s. den Eintrag zu *Jenny*, o. A., in: <http://www.rossettiarchive.org/docs/3-1848.raw.html> (Abruf: 18.09.07).

<sup>504</sup> S. Kemp, 1983, S. 113.

‘Warenwelt die Produkte der menschlichen Hand’.<sup>506</sup> Eine durch Arbeitsteilung entfremdete Gesellschaft verschaffe sich durch den Fetisch Ware Ersatzbefriedigung angesichts einer verloren gegangenen Einheit mit der Natur und dem menschlichen Gegenüber.

### **III. John Everett Millais – Unterhaltung auf akademischem Niveau**

Millais’ Verhältnis zur Royal Academy war von Beginn an ein anderes als das seiner präraffaelitischen Brüder. Mit elf Jahren trat er 1840 als jüngster Student in die Royal Academy Schools ein und blieb dort bis zum Ende seiner Ausbildung, die dem Durchschnitt entsprechend sieben Jahre dauerte.<sup>507</sup> Rückblickend sagte er 1895 in einer Rede anlässlich des Annual Dinner der Royal Academy:

„Man and boy, I have been intimately connected with the Academy for more than half a century...I love everything belonging to it: the casts I have drawn from as a boy, the books I have consulted in our library, the very benches I have sat on.“<sup>508</sup>

Millais war ein überdurchschnittlich begabter Zeichner und galt in der Royal Academy als Wunderkind.<sup>509</sup> Zwei Jahre vor der Gründung der Präraffaelitischen Bruderschaft stellte er 1846 sein erstes Ölgemälde *Pizarro Seizing the Inca of Peru* [Abb. 57] in der Sommerausstellung der Royal Academy aus.<sup>510</sup>

Mit der pyramidalen Figurenkomposition, der eindeutigen Lichtführung und der abgetönten Farbigkeit folgte Millais dabei den Vorgaben der Academy Schools, die er gemeinsam mit den anderen Präraffaeliten kurz darauf als unzulänglich ablehnen sollte. 1853 wurde Millais zum *Associate* der Royal Academy gewählt und schließlich 1863 zum ordentlichen Mitglied. Mit Ausnahme der Jahre 1854 und 1858 stellte Millais regelmäßig in der Royal Academy aus.<sup>511</sup> In seinem letzten Lebensjahr, 1896, wurde er

<sup>505</sup> Karl Marx schrieb das Manuskript *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* von Oktober 1857 bis Mai 1858, es wurde allerdings erst 1939/41 aus dem Nachlass publiziert. *Das Kapital* erschien 1867.

<sup>506</sup> Karl Marx – Friedrich Engels – Werke, Bd. 23, 1962, S. 86. Zu Rossetti und Marx’ Konzept des Warenfetischismus s. McGann, 2000, S. 8.

<sup>507</sup> Zu Millais’ Biographie s. Millais, 1899; Warner, 2004.

<sup>508</sup> Zit. n. *The Gifted Hand*, 2003, S. 1. Millais vertrat bei diesem Dinner den Akademiepräsidenten Frederic Leighton, der lebensbedrohlich erkrankt war. S. dazu Millais, 1899, Bd. 2, S. 314ff.

<sup>509</sup> „No such youthful promise had ever been seen in England; in its juvenile perfection it might not inaptly be compared with that of the child Mozart,“ Spielmann, 1898, S. 20. Einige seiner frühen Zeichnungen befinden sich in der Sammlung der Royal Academy und im Victoria & Albert Museum, London, s. *The Gifted Hand*, 2003 und *The Drawings of John Everett Millais*, 1979. Zu Millais’ früher malerischer Ausbildung s. auch Gamon, 1991, S. 27-43.

<sup>510</sup> Zu *Pizarro* s. Kestner, 1995, S. 49-66.

<sup>511</sup> S. *John Everett Millais 1829-1896*, 1996, S. 105.

schließlich noch zum Präsidenten der Royal Academy gewählt. Doch gegenüber der Academy als Ausstellungsforum hatte auch Millais seine Vorbehalte, wie aus einem unveröffentlichten Artikel *To the Art Student* (1875) hervorgeht:

„I will here take an opportunity of saying, that although I accept an Exhibition as a necessary Artistic Arena, where as a rule the best works are found out, I am bound to admit it is often cruel, and unfair to the painter – The immediate neighbourhood of conflicting subject, and colouring, life size beside cabinet work, and the like incongruent presentation, is never contemplated by the artist, and a delicate and refined work we may well imagine, would be entirely lost hung between a crude snowstorm and violent sunset.“<sup>512</sup>

Er beschreibt hier die ungünstigen Präsentationsbedingungen in der Sommerausstellung der Royal Academy, die dicht gedrängte Hängung Rahmen an Rahmen und die dadurch erzeugte ‘optische Konkurrenz’ der Bilder untereinander.<sup>513</sup> Mit einem kleinen Seitenhieb auf die kommerziellen Einzelausstellungen seines präraffaelitischen Bruders Holman Hunt fährt er fort:

„No doubt we would all like our pictures seen by themselves, within a kind of holy of holies, canopied, and surrounded with sombre hangings, under a cunningly subdued light, and the audience introduced mysteriously into the presence of the treasure, but this practise has its objectionable side, and can only be successfully carried out by a man who has already won his spurs or otherwise obtained the favourable notice of the public.“<sup>514</sup>

Seiner Meinung nach war es für die Ausbildung des Malers wichtig, seine Werke im direkten Vergleich mit anderen zu sehen, um seine Schwächen und seine Stärken besser kennen zu lernen.<sup>515</sup> Millais definierte sich trotz gelegentlich vorgetragener Kritik und seiner Mitgliedschaft in der Pre-Raphaelite Brotherhood als *Royal Academician*. Ein Selbstverständnis, das sich fundamental sowohl von dem Dante Gabriel Rossettis, der sich nie um eine Aufnahme in die Academy bemühte, als auch von dem William Holman Hunts unterschied, dem die Aufnahme 1856 verwehrt wurde. 1858 war Millais

---

<sup>512</sup> John Everett Millais, *To the Art Student*, 27. Mai 1875, handschriftliches Manuskript in der Pierpont Morgan Library, New York, Misc English, MA 1485 J.

<sup>513</sup> S. Drechsler, 1996, S. 58.

<sup>514</sup> John Everett Millais, *To the Art Student*, 27. Mai 1875, handschriftliches Manuskript in der Pierpont Morgan Library, New York, Misc English, MA 1485 J.

<sup>515</sup> Bei den Mitgliedern der Academy galt es als unprofessionell und marktschreierisch, seine eigene Einzelausstellung zu organisieren, sie zu bewerben und an der Tür Eintritt zu verlangen. Noch 1865 wurde Ford Madox Browns Kandidatur für den Garrick Club zurückgewiesen, weil er eine *one-man show* abhielt. S. Altick, 1978, S. 409.

nicht dem als präraffaelitische Alternative zur Royal Academy gegründeten Hogarth Club beigetreten, sicherlich weil er fürchtete, dass ihm eine solche Mitgliedschaft bei der Wahl zum *Royal Academician* schaden könnte. Zwei Jahre später nahm er auch Ernest Gambarts Angebot nicht an, seine Bilder exklusiv in dessen Galerie zu zeigen.<sup>516</sup> Die Royal Academy war, zumindest bis zur Gründung der Grosvenor Gallery 1877, sein eigentliches Ausstellungsforum und seine 'post-präraffaelitische' Malerei – so die These – passte sich in vielerlei Hinsicht den Bedingungen dieser Institution an. Das gilt nicht nur für seine erzählende Malerei, die im Folgenden betrachtet werden soll, sondern auch für seine Porträtmalerei und seine Kinderbilder, mit denen er sich bewusst an der Malerei Joshua Reynolds – dem Gründungspräsidenten der Royal Academy – orientierte, um sich so in eine spezifisch akademische englische Malereitradition einzureihen.<sup>517</sup> Die von ihm um 1870 begonnene, reine Landschaftsmalerei war ein weiterer Beweis für seine Vielfältigkeit und den Willen, jedes Genre professionell zu meistern. Millais lässt sich weniger leicht als Rossetti und Hunt auf ein charakteristisches Sujet oder einen individuellen Stil – zu dem beide um 1860 fanden – festlegen. Um 1860 arbeitete Millais an der Weiterentwicklung seiner Erzähltechnik, die er bereits mit *A Huguenot* (1852) [Abb. 25] gefunden hatte.<sup>518</sup> Die Art und Weise, wie diese den Betrachter in die Gestaltung der Handlung einbezieht, kann als besonders effektiv und den Ausstellungsbedingungen der Royal Academy sowie ihrem Publikum angemessen beschrieben werden. Der Eindruck, den das einzelne Bild auf den damaligen Ausstellungsbesucher machen konnte, war aufgrund der Fülle an ausgestellten Werken in den meisten Fällen gering und seine ästhetische Vorbildung im Durchschnitt nicht sehr ausgeprägt. Der Grund für den Besuch einer Kunstaussstellung, der für immer mehr Menschen auch der unteren Mittelklasse möglich wurde, bestand daher eher in dem Wunsch sich zu vergnügen und unterhalten zu werden.<sup>519</sup>

## 1. Voraussetzungen

Die Millais-Forschung wird immer noch von der 1899 publizierten, zweibändigen Biographie seines Sohnes John Guille Millais dominiert.<sup>520</sup> Sie besteht zu einem großen

<sup>516</sup> S. Maas, 1975, S. 90 und Warner, 1985, S. 127.

<sup>517</sup> Millais' narrative Malerei soll in diesem Kapitel im Zentrum stehen, weil ihre *subject pictures* als Weiterentwicklung der akademischen Historienmalerei die viktorianische Vorstellung von High Art repräsentieren. S. Bradley, 2000, S. 194.

<sup>518</sup> S. Bradley, 2000, S. 194.

<sup>519</sup> S. Hemingway, 1995, S. 105.

<sup>520</sup> S. Millais, 1899.

Teil aus Zitaten aus Millais' Briefen und den Tagebüchern seiner Frau Effie, muss jedoch als Quelle wegen der editorischen Eingriffe und Kommentare des Sohnes kritisch betrachtet werden.<sup>521</sup> In den Jahren nach dem Tod des Malers wurden mehr und mehr Stimmen laut, die behaupteten, er habe nach seinen viel versprechenden präraffaelitischen Hauptwerken der 1850er Jahre, nur noch seichte Sentimentalitäten produziert und damit den Geschmack der Masse bedient.<sup>522</sup> „Popular“ wurde zum Schimpfwort für Millais' malerische Konzeptionen, bei denen er angeblich den größten gemeinsamen Nenner des Geschmacks ihrer Betrachter zur Grundlage seiner Produkte gemacht hatte.<sup>523</sup> Indem John Guille Millais seine Biographie zur Verteidigungsschrift der künstlerischen Reputation seines Vaters machte, ließ er sich auf diese Argumentationsstruktur ein, begründete sie nur anders. Er macht für den restlichen Verlauf der Karriere seines Vaters den „struggle of 1859“ verantwortlich, der ein „turning-point in the life of the painter“ gewesen sei.<sup>524</sup> 1859 waren Millais' Bilder *The Vale of Rest* und *Spring/Apple Blossoms*, die er in der Royal Academy ausgestellt hatte, bei Publikum und Kritikern durchgefallen, mit der Folge, dass zunächst weder Kunsthändler noch private Sammler die Bilder kaufen wollten. Anhand von Briefen an Millais' Frau Effie dokumentiert John Guille Millais, wie sehr diese Erfahrung seinen Vater verunsichert hat. Sein eigener Kommentar zu der Situation lautet: „Ruin stared him in the face – ruin to himself, his wife, and family.“<sup>525</sup> Deshalb habe Millais dem Drängen des Kunsthändlers Ernest Gambart nachgegeben, und sich mit *The Black Brunswicker* (1860) für eine Wiederholung des Liebespaartheemas seines Gemäldes *A Huguenot* (1852) entschieden, das sich als Reproduktionsgraphik gut verkauft hatte.<sup>526</sup> Mary Bennett folgt in ihrem Katalog zu der Millais-Retrospektive in der Royal Academy in London und der Walker Art Gallery in Liverpool 1967 dieser Darstellung und stellt fest: „....., and in 1859 the equally poor reception of *The Vale of Rest*, served to accelerate his move towards a style and subject-matter more acceptable to the public.“<sup>527</sup> Malcolm Warner, der 1985 in einer unveröffentlichten Londoner Dissertation das Werkverzeichnis für John Everett Millais bis 1863 vorgelegt und es mit einer Analyse

<sup>521</sup> Zur Problematik viktorianischer Lebensbeschreibungen von Künstlern s. Codell, 1996a, S. 5-24 und dieselbe, 2003.

<sup>522</sup> Diese Meinung vertraten unter anderen Arthur Symons (1896) und Emilie Isabel Barrington (1882). S. Funnell, 1999, S. 13-35.

<sup>523</sup> S. Barrington, 1882, S. 60-77; Bradley, 2000, S. 181-205.

<sup>524</sup> S. Millais, 1899, Bd. 1, S. 335.

<sup>525</sup> Millais, 1899, Bd. 1, S. 336.

<sup>526</sup> S. Millais, 1899, Bd. 1, S. 348.

<sup>527</sup> S. PRB Millais PRA, 1967, S. 10.

seiner Marktanpassung verknüpft hat, kommt zu ähnlichen Ergebnissen.<sup>528</sup> Warner untersucht den Zusammenhang zwischen Millais' Kunstproduktion und der Nachfrage durch ihre Konsumenten und arbeitet heraus, dass die 1859 ausgestellten großformatigen „Stimmungsbilder“ auch wegen der 1857 von New York ausgehenden ersten Weltwirtschaftskrise erst einen Käufer fanden, nachdem Millais ihren Preis deutlich gesenkt hatte.<sup>529</sup> Nachgefragt wurden in dieser Zeit vor allem kleinformatige *cabinet pictures*, Aquarelle und Reproduktionsgraphiken mit bereits erfolgserprobten Sujets. Diesem durch die Kunsthändler bestimmten Markt habe sich Millais notgedrungen angepasst. Patricia Bradshaw Gamons unpublizierte Stanforder Dissertation aus dem Jahr 1991 basiert auf Warners Ergebnissen und unterstellt Millais bereits im Titel ein Streben nach Erfolg auf dem viktorianischen Kunstmarkt.<sup>530</sup> Mit dem Hinweis auf Samuel Smiles' 1859 publiziertes Buch *Self-Help* – eine Sammlung von Biographien erfolgreicher Individuen, die durch Charakter und Fleiß zu Reichtum gekommen waren – erläutert sie den viktorianischen Glauben an den Zusammenhang von materiellem Erfolg und spiritueller Würdigkeit.<sup>531</sup> Als Maler Mitte des 19. Jahrhunderts in England erfolgreich zu sein, bedeutete, seine Gemälde auch als Reproduktionsgraphik absetzen zu können. Manche Sujets waren dafür besser geeignet als andere, und es gelingt Gamon in einigen Fällen nachzuweisen, dass die Popularität des Sujets bei Millais eine Rolle gespielt hat.<sup>532</sup> Auch Gamon folgt der von John Guille Millais vorgegebenen Periodisierung, indem sie ihr Kapitel zu den Jahren 1857-1859 mit „the turning point“ betitelt.<sup>533</sup> Paul Barlows 2005 vorgelegte Monographie ist der erste Versuch, die Entwicklung von Millais' Malerei in stilistischer, motivischer und erzähltechnischer Hinsicht unabhängig von Marktmechanismen von den Anfängen bis zu seinem Tod 1896 zu analysieren.<sup>534</sup> Für Barlow beginnt bei Millais 1857 eine Phase stilistischer Experimente, in der er sich mit den ästhetizistischen und klassizistischen Strömungen der zeitgenössischen Malerei in England ebenso auseinandersetzte wie mit der Malerei Velázquez', Rembrandts und Reynolds', um schließlich 1870 zu seinem

---

<sup>528</sup> S. Warner, 1985. Die Komplettierung des Werkverzeichnisses durch Malcolm Warner ist seit langem angekündigt, steht aber noch aus.

<sup>529</sup> S. Warner, 1985, S. 142.

<sup>530</sup> S. Gamon, 1991. Der Titel ihrer Dissertation lautet *Millais' Luck. A Pre-Raphaelite's Quest for Success in the Victorian Painting and Print Market, 1848-1863*.

<sup>531</sup> S. Gamon, 1991, S. 21ff.

<sup>532</sup> S. Gamon, 1991, S. 26, S. 170-171, S. 242.

<sup>533</sup> S. Gamon, 1991, S. 269-310.

<sup>534</sup> S. Barlow, 2005.

reifen Malstil zu gelangen.<sup>535</sup> In ihrem in der Reihe *British Artists* der Tate Britain 2006 erschienenen, schmalen Einführungsband zu Millais' Werk stellt Christine Riding Millais' Darstellungen historischer Liebespaare von *A Huguenot* (1852) bis *The Black Brunswicker* (1860) erstmals in den Kontext einer sich verändernden Auffassung von Historienmalerei im 19. Jahrhundert.<sup>536</sup> Zum Verständnis von Millais' Werk und Wirkung muss auch Martin Meisels umfangreiche Studie zu den expressiven und narrativen Konventionen, die Literatur, Malerei und Drama im 19. Jahrhundert verbanden, herangezogen werden. Diese ähnlichen formalen Strukturen lassen sich als populärer Stil begreifen, der die Künste in dieser Zeit prägte.<sup>537</sup> Zuletzt hat Alison Smith Millais als „painter of meaningful feeling“ bezeichnet und damit seine Fähigkeit betont, durch seine Malerei beim Betrachter latent vorhandene Gefühle zu wecken.<sup>538</sup>

Das vorliegende Kapitel über Millais stellt den Versuch einer kritischen Revision der von Millais um 1860 vorgenommenen Marktanpassung dar. Dabei soll die negative Bewertung seiner 'Anbiederung' an den Geschmack der Masse durch die Fragestellung ersetzt werden, wie es ihm unter Berücksichtigung der Konventionen der Royal Academy gelang, neue Strategien der Betrachteransprache zu entwickeln. Anhand beispielhafter Bildanalysen sollen also die Gründe für die Popularität seiner Werke aufgedeckt und im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Oper, dem Theater und der Literatur betrachtet werden. Darüber hinaus gilt es, die neuartige Zeitschriftenkultur mit ihren – häufig von Millais selbst – illustrierten Fortsetzungsromanen, mit der Weiterentwicklung seiner Erzählstrategien im malerischen Œuvre nach 1860 in Bezug zu setzen.

Die Veränderungen der akademischen Historienmalerei Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts, die auch eine Folge der sich wandelnden Erwartungen des bürgerlichen Kunstkonsumenten waren, sollen als Kontext für Millais' Werke einleitend skizziert werden.

---

<sup>535</sup> S. Barlow, 2005, S. 83. Auch er schließt sich hierin im weitesten Sinne der Periodisierung John Guille Millais an, der mit dem Jahr 1867 eine neue Phase der Malerei seines Vaters beginnen lässt, die sich durch eine größere Lockerheit der Farbbehandlung auszeichnete. S. Millais, 1899, Bd. 2, S. 1.

<sup>536</sup> S. Riding, 2006, S. 44-50.

<sup>537</sup> S. Meisel, 1983.

<sup>538</sup> S. Smith, 2007a, S. 17.

## 2. Von der Historie zum historische Genre

Von André Félibien an der Pariser Akademie als vornehmste Aufgabe des Künstlers kodifiziert, erfuhr die Historienmalerei seit Ende des 18. Jahrhunderts fundamentale Veränderungen.<sup>539</sup> Aus den als moralische Exempla für die Gegenwart geschilderten Geschichten war Geschichte, ein historischer Prozess, geworden.<sup>540</sup> Dies hatte Auswirkungen auf die Darstellbarkeit von Geschichte und die Figur des Helden, der die Verhältnisse nicht länger bestimmte, sondern von ihnen bestimmt wurde.<sup>541</sup> Antiker Heroismus, der das Individuum zumeist in den Dienst des öffentlichen Wohls stellte, wurde vom Ausstellungspublikum des 19. Jahrhunderts, dessen Lebenserfahrung eine private, auf die eigene Familie gerichtete war, nicht mehr verstanden.<sup>542</sup> Da aber das Ausstellungspublikum der wichtigste Adressat der Bilder war, mussten sich die Maler den Interessen ihrer Betrachter anpassen, indem sie die Konsequenzen historischer Prozesse für das Private betonten und somit die Historienmalerei sentimentalisierten.<sup>543</sup> Mit der Sentimentalisierung wurde das vergangene Ereignis für die Emotionen des modernen Betrachters zugänglich gemacht.<sup>544</sup> Das sich in Gestik und Mimik vollziehende innere Drama der Figuren wurde zum Mittelpunkt der Darstellung und lud so zum Mitfühlen ein. Die „Projektionen des Betrachters“<sup>545</sup> komplettierten dabei das im Bild häufig nur als Episode des historischen Geschehens Dargestellte. Damit diese Episoden als authentisch empfunden werden konnten, war es darüber hinaus notwendig, historisch exakte Interieurs und Mode wiederzugeben. Es kam zu einer Vermischung der Gattungen Historienmalerei und Genremalerei, deren detailgetreue Wiedergabe des Alltäglichen eine wirkungsvollere Betrachteransprache zu leisten vermochte, als die idealisierende Historienmalerei und somit der moralischen Erziehung des Publikums im Sinne des Staates förderlicher war.<sup>546</sup>

In England hatte der kontinentale ‘grand style’ nie wirklich Fuß gefasst. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts dominierten hier ausländische Künstler den Markt für Wandmalereien und die zumeist adeligen Sammler bevorzugten importierte – häufig

<sup>539</sup> S. dazu Busch, 1993 und Germer, 1997.

<sup>540</sup> S. Germer, 1997, S. 17ff.

<sup>541</sup> S. Busch, 1993, S. 24ff.

<sup>542</sup> S. Germer, 1997, S. 20.

<sup>543</sup> S. Busch, 1993, S. 36ff.

<sup>544</sup> S. Germer, 1997, S. 24.

<sup>545</sup> Germer, 1997, S. 24.

<sup>546</sup> In Frankreich würdigte beispielsweise Diderot Jean-Baptiste Greuzes (1725-1805) Genremalerei als gleichrangig mit der Historienmalerei. S. dazu Barker, 2005.

gefälschte – italienische Historien.<sup>547</sup> Hogarth setzte sich dagegen praktisch und theoretisch entschieden zur Wehr und etablierte mit seinen *modern moral subjects* oder *comic history paintings*, wie Henry Fielding sie genannt hat, ein mittleres Genre, das für die viktorianische Malerei folgenreich sein sollte.<sup>548</sup> Der Versuch der Etablierung einer nationalen englischen Historienmalerei durch Maler wie Joshua Reynolds, James Barry (1741-1806) und Benjamin Robert Haydon (1786-1846) scheiterte langfristig, weil – wie Werner Busch formuliert – „die Gattung [...] in der englischen Gesellschaft keinen angestammten sozialen Ort hatte“.<sup>549</sup> Es fehlten die Auftraggeber für großformatige Historienbilder von nationaler Bedeutung, da es auch von Seiten des Staates dafür keine Unterstützung gab. Zwar versuchten bereits John Singleton Copley (1738-1815) und James Barry ihre Projekte durch öffentliche Einzelausstellungen und Reproduktionsgraphiken zu finanzieren, waren damit aber nicht immer erfolgreich. Es war die Genremalerei, die sich durchsetzte. Einer ihrer erfolgreichsten Vertreter zu Beginn des 19. Jahrhunderts, David Wilkie (1785-1841), schrieb: „The taste for art in our isle is of a domestic rather than a historical character. A fine picture is one of our household Gods, and kept for private worship: It is an everyday companion.“<sup>550</sup> Historisches und literarisches Genre waren besonders beliebt und ihre Beliebtheit korrespondierte mit der Popularität der historischen Romane von Walter Scott, William Harrison Ainsworth und Edward Bulwer Lytton.<sup>551</sup> Die Entwicklung eines historischen Bewusstseins wird generell mit dem 19. Jahrhundert verbunden und die Überzeugung, dass die eigene Zeit ganz anders ist als die Zeiten zuvor, wird häufig auf die Erfahrung der Französischen Revolution und der Napoleonischen Kriege und auf die Anfänge der Industrialisierung zurückgeführt. Durch neuartige, schnelle und preiswerte Druckverfahren wurde die weite Verbreitung von Printmedien begünstigt, so dass das neue nationalhistorische Bewusstsein zwischen 1830 und 1870 zu einem Phänomen der englischen Mittelklasse wurde und schließlich Ende des Jahrhunderts zum Massenphänomen.<sup>552</sup> Dabei hatte dieses historische Bewusstsein wegen der zahlreichen Illustrationen in Geschichtsbüchern, Magazinen und historischen Romanen eine

---

<sup>547</sup> S. Mannings, 1992, S. 107.

<sup>548</sup> S. dazu Busch, 1993, S. 242ff.

<sup>549</sup> S. Busch, 1993, S. 244. S. dazu auch Vaughan, 1999, S. 110-125.

<sup>550</sup> Zit. n. Vaughan, 1999, S. 151.

<sup>551</sup> S. Strong, 1978, S. 31; Treuherz, 1996, S. 24 und Vaughan, 1999, S. 123. Für Martin Meisel (1983, S. 164) sind Scotts Romane die wichtigste Inspirationsquelle für die Verschmelzung von Genre und Historie im 19. Jahrhundert. Scott gelang die Kombination individueller Situationen in historischen Verhältnissen mit der Geschichte kollektiver Gruppen.

<sup>552</sup> S. Mitchell, 2000, S. 2.

entschieden visuelle und demokratische Komponente, die auf Authentizität und Empathie als Basis für ein historisches Verständnis setzte.<sup>553</sup> Das historische Genre ist Teil dieser populären Bildkultur, die durch Reproduktionstechniken wie den Holzstich und den Stahlstich Verbreitung fand.<sup>554</sup> Zunächst war historisches Genre noch gleichbedeutend mit literarischem Genre. Der Blick zurück erfolgte häufig durch die Linse eines Romans oder eines Dramas. Beispiele sind William Mulready's *Choosing the Wedding Gown* (1846) [Abb. 58], das einige Sätze aus Goldsmiths *The Vicar of Wakefield* (1766) illustriert oder auch Charles Robert Leslie's *My Uncle Toby and the Widow Wadman* (1841), das eine Szene aus Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1760-1767) wiedergibt. Spätere Beispiele historischer Genremalerei sind von einer graduellen Loslösung von literarischen Vorlagen und der Entwicklung eigener narrativer und visueller Strategien gekennzeichnet. Dabei handelt es sich vor allem um Strategien der Einbindung des Betrachters, der Verlebendigung und Inszenierung von Authentizität, die unter anderem als Reaktionen auf die neuen Medien Laterna Magica, Panorama und Diorama gewertet werden können.<sup>555</sup> Diese „ganz auf Erlebnisfähigkeit ausgerichteten neuen Medien schlossen durch eine emotionale Involvierung, durch das Abzielen auf Affekte und Effekte, den Betrachter mit ein.“<sup>556</sup> Die Folge war eine ‚Medialisierung des Bildes‘, das damit auf die Veränderungen der Sehkultur im 19. Jahrhundert reagierte. Im Folgenden sollen an konkreten Beispielen die von Millais in diesem Zusammenhang entwickelten visuellen und narrativen Strategien herausgearbeitet werden.

### 3. Millais als Vertreter der historischen Genremalerei des 19. Jahrhunderts

Millais' *A Huguenot* steht in der Tradition der Genredarstellungen, wie sie Mulready und Charles Robert Leslie (1794-1859) in den 1840er Jahren schufen.<sup>557</sup> Leslie war seit 1847 *Professor of Painting* an den Royal Academy Schools<sup>558</sup> und somit für einen Großteil der Ausbildung der Präraffaeliten verantwortlich. Seine Vorlesungen zeigen deutlich, dass er versuchte, die akademischen Doktrinen zu modernisieren und die von

<sup>553</sup> S. Mitchell, 2000, S. 5-19. Mitchell nennt diese Geschichtsauffassung ‚pittoresk‘ und möchte sie von einer vorangehenden philosophischen – mit der sie die klassische akademische Historienmalerei in Verbindung bringt – und einer nachfolgenden wissenschaftlichen Geschichtsauffassung abgegrenzt wissen.

<sup>554</sup> S. dazu auch Anderson, 1991.

<sup>555</sup> S. Muhr, 2006, S. 18 und Crary, 1996.

<sup>556</sup> S. Muhr, 2006, S. 67.

<sup>557</sup> In dem Katalog der Royal Academy Ausstellung von 1780 gab es kaum Zitate literarischer Texte, die die Bilder begleiteten. 1845 sind es hingegen über 80 solcher Zitate und wahrscheinlich doppelt so viele illustrative Darstellungen, s. Meisel, 1983, S. 32.

<sup>558</sup> S. The Essence of Art, 1999, S. 14.

Reynolds etablierte, strikte Hierarchie der Gattungen zu relativieren. Seine Bewunderung für Hogarth ließ ihn für mehr Naturalismus plädieren und darauf bestehen, dass die historische Genremalerei als *high art* anerkannt würde.<sup>559</sup> Es ist daher anzunehmen, daß Millais mit *A Huguenot* diesen Anspruch auch für sich selbst reklamierte.

### 3.1 *A Huguenot* (1852)

Millais' erster populärer präraffaelitischer Erfolg war das 1852 ausgestellte *A Huguenot, on St Bartholomew's Day, Refusing to Shield Himself from Danger by Wearing the Roman Catholic Badge* [Abb. 25].<sup>560</sup>

Es zeigt ein sich eng umschlungen haltendes Liebespaar vor einer mit Efeu bewachsenen Ziegelmauer. Der Titel macht die Situation deutlich, in der sich die beiden befinden. Sie ist ein katholisches Mädchen, das mit Hilfe einer weißen Armbinde versucht, ihren hugenottischen Liebhaber vor dem Massaker der Bartholomäusnacht 1572 zu bewahren. Millais wurde zu dieser Szene von der Meyerbeer-Oper *Die Hugenotten* (1836) inspiriert, die seit 1848 jedes Jahr in Covent Garden aufgeführt worden war.<sup>561</sup> Es war Millais' erstes Gemälde, dessen Sujet nicht auf einer literarischen oder biblischen Vorlage basierte. Aus Kingston schrieb er am 28. Juli 1851 an Mrs Combe, die Frau seines Oxforder Mäzens Thomas Combe: „I am nightly working my brains for a subject. Some incident to illustrate patience I have a desire to paint. When I catch one I shall write you the description.“<sup>562</sup> Vier Monate später folgte die Beschreibung seiner Bilderfindung:

„It is a scene supposed to take place (as doubtless it did) on the eve of the massacre of St. Bartholomew's Day. I shall have two lovers in the act of parting, the woman a Papist and the man a Protestant. The badge worn to distinguish the former from the latter was a white scarf on the

<sup>559</sup> S. Giebelhausen, 2006, S. 25ff. Eine erweiterte Form von Leslie's Akademievorlesungen wurde 1855 unter dem Titel *Hand-book for Young Painters* publiziert.

<sup>560</sup> Zu *A Huguenot* s. Millais, Bd. 1, 1899, S. 125ff.; Casteras, 1977; Meisel, 1983, S. 351-359; *The Pre-Raphaelites*, 1984, Kat.-Nr. 41; Warner, 1985, S. 71-73; Gamon, 1991, S. 151ff.; Barlow, 2005, S. 39-41; Riding, 2006, S. 44-50; Millais, 2007, Kat.-Nr. 57. Die zeitgenössischen Kritiken berichten von Menschenmengen, die sich täglich vor dem Gemälde versammelten, um es zu betrachten. S. *Illustrated London News*, 8. Mai 1852, S. 368-369. Dort war auch ein anonymer Holzstich des Gemäldes zu sehen. S. auch *The Times*, 14. Mai 1852, S. 6.

<sup>561</sup> S. Fenn, 1902, S. 822-825. William Fenn war ein enger Freund Millais' und der Sohn des Schatzmeisters der Covent Garden Oper. Durch ihn bekam Millais freien Zutritt zu den Aufführungen. Fenn beschreibt ihn als großen Musikliebhaber und erinnert sich, dass Millais nach einer besonders ergreifenden Darbietung der Szene, in der die Heldin Valentine ihrem Geliebten die weiße Armbinde anzulegen versucht, beschloss, diesen Moment zu malen. Bei der Szene handelt es sich um die zweite im fünften Akt. S. *The Pre-Raphaelites*, 1984, S. 99.

left arm. Many were base enough to escape murder by wearing it. The girl will be endeavouring to tie the handkerchief round the man's arm, so to save him; but he, holding his faith above his greatest worldly love, will be softly preventing her. I am in high spirits about the subject, *as it is entirely my own*, and I think contains the highest moral. It will be very quiet, and but slightly suggest the horror of a massacre. The figures will be talking against a secret-looking garden wall, which I have painted here."<sup>563</sup>

Die Betonung, dass das Sujet ganz ihm gehöre, also gänzlich seine Erfindung sei, weist auf eine ähnliche Angst vor einem Plagiatsvorwurf hin, wie wir sie zuvor schon bei Rossetti gesehen haben.<sup>564</sup> Das Problem, ein Sujet für ein Gemälde zu finden, das nicht 'abgedroschen' war, stellte sich Mitte des 19. Jahrhunderts so akut, dass sich 1856 die Vasari-Übersetzerin Mrs Foster in einem Artikel im *Art Journal* anbot, als „the painter's pioneer“ zu fungieren und einige neuartige Themen vorzuschlagen.<sup>565</sup> Die einleitenden Bemerkungen des Herausgebers machen deutlich, dass man den Maler selbst mit dieser Aufgabe überfordert glaubte:

„We have for a very long period desired to obtain a series of papers that might be so constructed and arranged as to supply suggestions of subjects for the artist. The task we know to be one of no ordinary difficulty, demanding a combination of requirements very rare – extensive reading, acquaintance with many languages, the advantage of travelling in several countries, and above all an intimate acquaintance with Art, in the past and in the present, and a power to estimate its wants, its capabilities, and its results.“<sup>566</sup>

Millais, der weder belesen noch viel gereist war – auch seine Fremdsprachenkenntnisse waren gering –, hatte seine Bilderfindung in der Oper gemacht. Meyerbeers *Hugenotten* bot ihm nicht nur einen historischen Stoff, der der antikatholischen Stimmung in England Mitte des 19. Jahrhunderts entsprach, sondern zeigte ihm auch eine Möglichkeit zur Weiterentwicklung der englischen historischen Genremalerei durch die effektvolle Fusion von Erzählung und Drama, die es ihm erlaubte, ein lebendiges Bild zu konzipieren.<sup>567</sup> Bedeutsam für Millais' Bilderfindung waren nicht nur das historische Sujet des Gemäldes, sondern auch die als authentisch empfundenen Emotionen, die die

---

<sup>562</sup> Zit. n. Millais, Bd. 1, 1899, S. 123.

<sup>563</sup> Zit. n. Millais, Bd. 1, 1899, S. 134-136. Kursivierung ebenda.

<sup>564</sup> Holman Hunt behauptet in seiner Autobiographie (Bd. 1, 1905, S. 285), dass Millais zwar die Idee gehabt habe, ein Liebespaar vor einer Gartenmauer zu malen, dass er, Hunt, jedoch angeregt hätte daraus ein dramatisches historisches Sujet zu machen.

<sup>565</sup> S. The Essence of Art, 1999, S. 21.

<sup>566</sup> Zit. n. The Essence of Art, 1999, S. 19.

<sup>567</sup> S. Meisel, 1983, S. 351ff und Muhr, 2006, S. 56.

Darstellung für den zeitgenössischen Betrachter transportierte. So schrieb der Kunstkritiker Tom Taylor:

„Her passionate, earnest face, is turned up to his with the gaze of one that pleads for life, while her eager fingers try to fasten the white scarf round his arm. He will not have it, and with a gentle force impedes her tremulous effort. What do you read in his face? Love and pride, and fearlessness, and a shade, perhaps, of incredulity. Some may find one of these sentiments, some another, some all of them together, some none of them. This is the rare quality of the picture. It has many meanings – admits of various interpretations – may be read in divers ways. The moment is rightly chosen, when nothing is decided – when two fates hang trembling in the balance, and the spectator finds himself assisting in a struggle, of which he may prophesy the issue, as his sympathy with the love of woman or the strength of man happens to be strongest.“<sup>568</sup>

Der innere Konflikt der Figuren zwischen romantischer Liebe und dem pflichtbewussten Eintreten für seine Überzeugungen wurde in Millais' Formulierung demnach so vorgetragen, dass sich der Betrachter in die zeitlich entfernte Situation gefühlsmäßig hineinversetzen konnte. Dies entsprach einer Sentimentalisierung und Dramatisierung historischer Zusammenhänge, die für Millais' Werke charakteristisch werden sollte.<sup>569</sup>

Der zeitgenössische Kritiker Marion Spielmann sah Millais als Dramatiker „with the true artist's instinct of leaving his drama unfinished, though usually suggested.“<sup>570</sup>

Unter narratologischen Gesichtspunkten ist der von Millais dargestellte Moment ein Moment des Gleichgewichts, der sich in dem Ringen der beiden Protagonisten um die weiße Armbinde konzentriert.<sup>571</sup> Der Fortgang der Erzählung ist davon abhängig, wer die Oberhand gewinnt, aber es entspricht einer Lösung erzähltechnischer Probleme im Sinne Lessings und Shaftesburys, dass hier die dargestellte Handlung das Vorhergegangene und das Folgende impliziert. Darüber hinaus ist der innere Konflikt der Figuren an ihrer Mimik und Gestik ablesbar und eine effektive Verbindung von Bild und Erzählung entstanden. Das angedeutete Stillhalten des sich umarmenden Paares vermag es trotzdem, die Dynamik der Geschichte zu transportieren. Der präraffaelitische Verismus der hinter dem Liebespaar dargestellten, efeubewachsenen Ziegelmauer und der Pflanzen zu seinen Füßen dient ebenfalls als Vehikel der Betrachtersprache, durch das eine scheinbar direkte Verbindung zwischen Betrachterwelt und historischem

<sup>568</sup> S. *Punch*, 22. Mai 1852, S. 216-217.

<sup>569</sup> S. Riding, 2006, S. 44ff. und Smith, 2007, S. 17.

<sup>570</sup> Zit. n. Riding, 2006, S. 46.

<sup>571</sup> S. Meisel, 1983, S. 357.

Geschehen hergestellt wird.<sup>572</sup> Auf diese Weise stellt sich ein Effekt ein, der als „affektive[r] Kitzel des Involviertseins“ bezeichnet worden ist.<sup>573</sup> Die Gartenmauer lässt die ethische Entscheidung, die die Hauptfigur treffen muss, nicht als von der Gegenwart zeitlich weit entfernte Situation erscheinen, sondern als zeitnah im Sinne der Betrachterrealität. Die Erfahrung der moralischen Botschaft des Bildes ist somit unmittelbar und muss nicht erst mit Hilfe von speziellem Vorwissen entschlüsselt werden.

Die von John Guille Millais publizierten Vorzeichnungen zu *A Huguenot* zeigen, dass Millais zunächst eine mehrfigurige Szene geplant hatte.<sup>574</sup> Zwar steht auch auf diesen vier Entwürfen das sich umarmende Paar im Mittelpunkt, allerdings ist es umgeben von weiteren Figuren mit Kreuzen in den Händen. Sie scheinen den Hugenotten, der auf zwei Zeichnungen abwehrend eine Hand hebt, dazu bringen zu wollen, ein Kreuz anzulegen, damit man ihn für einen Katholiken hält. Eine der Figuren hält eine Kerze, die die Situation als Nachtszene ausweist. Auf der Vorzeichnung, die John Guille Millais als „fifth and final composition for the picture“ betitelt hat, ist nur noch das Paar dargestellt.<sup>575</sup> Anstelle der Armbinde im fertigen Gemälde versucht das Mädchen hier, ihrem Geliebten eine Halskette mit einem Kreuzanhänger umzulegen. Dabei umarmt sie ihn, und er hält ihre Unterarme mit beiden Händen fest, um sie davon abzuhalten, die Kette zu schließen. Die Haltung der beiden zueinander wirkt dabei wesentlich natürlicher als die Umarmung auf dem fertigen Gemälde, auf dem die männliche Figur mit der rechten Hand um den Kopf der Geliebten herumgreifen muss, um zu verhindern, dass sie ihm die Armbinde anlegt. Die linke Hand hat er an ihr Ohr gelegt, wodurch ihr Gesicht durch seine beiden Hände von ihrem Körper getrennt erscheint. Die Konfiguration erhält dadurch im Gegensatz zur Zeichnung Einmaligkeit und ein ‚Mehr‘ an Ausdruck, welche durch die Entscheidung gegen eine Nachtszene und für die mit präraffaelitischer Genauigkeit dargestellte Gartenmauer verstärkt werden.

Die Popularität von Millais' Bilderfindung zeigte sich auch an den zahlreichen Nachahmern, die das Sujet in den folgenden Jahren aufgriffen. Susan Casteras nennt *A Huguenot* sogar ein „Schlüsselgemälde“ für die starke Verbreitung des romantischen viktorianischen Motivs der „courtship wall“, womit die Gruppierung eines verliebten

---

<sup>572</sup> S. Meisel, 1983, S. 352.

<sup>573</sup> S. Muhr, 2006, S. 69.

<sup>574</sup> S. Millais, Bd. 1, 1899, S. 134-137.

<sup>575</sup> S. Millais, Bd. 1, 1899, S. 138.

Paares vor oder an einer Gartenmauer gemeint ist.<sup>576</sup> Millais selbst wiederholte das Motiv nur ein Jahr später mit *The Proscribed Royalist, 1651* [Abb. 59] im Auftrag von Lewis Pocock (1808-1882), Mäzen und Mitbegründer der Londoner Art Union.<sup>577</sup> Dabei handelte es sich um eine private Bestellung, denn die Präraffaeliten gehörten nicht zu den Künstlern, deren Bilder als Vorlage für die *Art Union Prints* ausgewählt wurden.<sup>578</sup> Pocock hatte ursprünglich an eine Romeo und Julia-Darstellung gedacht, ließ sich aber dann von Millais für das Bürgerkriegssujet gewinnen.<sup>579</sup> Weitere Variationen des Stelldichein-Motivs sind Arthur Hughes *April Love* und Philip Hermogenes Calderons *Broken Vows* aus dem Jahr 1856.<sup>580</sup> Der Kunsthändler David Thomas White, der *A Huguenot* für 250 Pfund gekauft hatte, gab bei dem Stecher Thomas Oldham Barlow eine Reproduktionsgraphik in Auftrag, die 1856 erschien.<sup>581</sup> Der Mezzotintostich erwies sich als so erfolgreich, dass *A Huguenot* 1869 und 1880 erneut aufgelegt wurde.<sup>582</sup>

### 3.2 *The Proscribed Royalist, 1651 (1853)*

1853 zeigte Millais *The Proscribed Royalist, 1651* und *The Order of Release, 1746* [Abb. 13] in der Royal Academy, ein Jahr nachdem dort *A Huguenot* zu sehen gewesen war.<sup>583</sup> *The Proscribed Royalist – Der geächtete Königstreue* – basierte auf der Oper *I puritani e i cavalieri* von Vincenzo Bellini, die 1835 in Paris uraufgeführt worden und 1848, 1851 und 1852 im Londoner Opernhaus Covent Garden gezeigt wurde. Sie spielt in einer Festung der Puritaner in der Nähe von Plymouth um 1650. Der

<sup>576</sup> S. Casteras, 1977, S. 225 und Casteras, 1987, S. 85-101. Quellen für dieses Motiv waren der *hortus conclusus*, mittelalterliche Liebesgärten und englische und französische Genrebilder.

<sup>577</sup> Pocock gründete die Londoner Art Union 1837 gemeinsam mit dem Architekten und Herausgeber des *Builder*, George Godwin (1815-1888), und Edward Edwards (1812-1886). Für einen geringen jährlichen Betrag konnte man Mitglied werden und nahm damit an der jährlichen Verlosung teil. Der Gewinner durfte sich ein Gemälde in einer aktuellen Londoner Kunstausstellung aussuchen. Außerdem erhielt jedes Mitglied pro Jahr einen Stich nach einem beliebigen Gemälde eines zeitgenössischen englischen Künstlers. Ziel der Art Unions war es, Kunst auch den weniger privilegierten Schichten zugänglich zu machen. S. King, 1985; Smith, 1986, S. 95-108; Forbes, 2000, S. 128-141.

<sup>578</sup> Eine Liste mit den Stichen, die von der Londoner Art Union zwischen 1837 und 1912 in Auftrag gegeben wurden bei Smith, 1986, S. 106-108.

<sup>579</sup> S. Millais, Bd. 1, 1899, S. 163.

<sup>580</sup> *April Love* und *Broken Vows* befinden sich beide in der Tate Britain, London. S. The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 72 und Lambourne, 1999, Abb. 452. Weitere Beispiele sind Frederick Smallfields *Early Lovers* (1858) in den Manchester City Art Galleries und Arthur Hughes *The Long Engagement* (1859) in Birmingham Museum and Art Gallery, s. Lambourne, 1999, Abb. 450; The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 95 und Roters, Bd. 2, 1998, S. 298-318.

<sup>581</sup> S. The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 41.

<sup>582</sup> S. Engen, 1995, S. 55. White verkaufte das Bild an den Sammler B. G. Windus und zahlte Millais 50 Pfund extra für das Urheberrecht.

<sup>583</sup> Zu *The Proscribed Royalist, 1651* s. Millais, Bd. 1, 1899, S. 164ff.; The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 46; Barlow, 2005, S. 42-45 und passim; Pre-Raphaelite and Other Masters, 2003, S. 47; Millais, 2007, Kat.-Nr. 58. Zu *The Order of Release, 1746* s. Millais, Bd. 1, 1899, S. 178ff.; The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 49; Shefer, 1990/1991, S. 30-33; Millais, 2007, Kat.-Nr. 39.

Bürgerkriegsstoff der Oper geht zurück auf Walter Scotts Roman *Old Mortality* (1816). Millais' Bild zeigt Elvira, die Tochter des puritanischen Festungsgouverneurs Lord Valton. Sie reicht ihrem Verlobten Arturo, einem Parteigänger der Stuart-Monarchie, ein Stück Brot in sein Versteck in einem hohlen Eichenstamm. Wie in *A Huguenot* gehören die Liebenden oppositionellen gesellschaftlichen Gruppen an, allerdings endet Bellinis Oper nicht tragisch, sondern mit der Begnadigung Arturos und der Vereinigung der Liebenden. Das Datum 1651 bezieht sich auf die Schlacht bei Worcester, nach der sich der besiegte Karl II. im Stumpf einer Eiche vor Cromwell versteckt haben soll. An diese populäre Geschichte erinnern die englischen Royal Oak-Kneipenschilder.<sup>584</sup> Nach der Restauration wurde die Feier von Karls Geburtstag und seiner Thronbesteigung am 29. Mai als Royal Oak Day oder Oak Apple Day etabliert, den man noch bis ins späte 19. Jahrhundert beging.<sup>585</sup> Millais' Bilderfindung verbindet damit die präraffaelitische *truth to nature*-Ästhetik mit einer über sie hinausweisenden Bedeutung, die an populäre nationale Folklore anknüpft und sich damit auch dem weniger gebildeten Betrachter sofort erschloss. Um eine große alte Eiche vor Ort malen zu können, verbrachte Millais den Sommer 1852 in der Nähe von Hayes in Kent, wo er sich gemeinsam mit seinem Bruder, dem Aquarellmaler William Millais, im George Inn in Bromley einmietete. Auf dem dortigen Coney Hall Hill war 'Millais' Oak' noch 1899 zu besichtigen und John Guille Millais publizierte eine Photographie derselben in der Biographie seines Vaters.<sup>586</sup> Die Faktizität der Darstellung einer real existierenden Eiche funktioniert – wie die Gartenmauer in *A Huguenot* – wiederum im Sinne einer direkteren Betrachteransprache. Dazu gehört auch, dass Millais nicht Karl II. in der Eiche darstellt, sondern ein anonymes, unschuldig von den Zeitläuften bedrohtes Liebespaar. Dass es sich bei dem Paar um Arturo und Elvira aus Bellinis Oper handeln soll, ist dem Bild letztlich nicht zu entnehmen und erschließt sich höchstens dem vorgebildeten Betrachter als eine zweite Sinnschicht.<sup>587</sup> Für Millais allerdings bot das in den Opern miterlebte Geschehen, bei dem das individuelle Glück durch historische Prozesse zerstört wird, den Ausgangspunkt für die Entwicklung seiner Auffassung von einer zeitgemäßen Historienmalerei, deren 'idealer Betrachter' nicht mehr der gebildete *connoisseur* ist, sondern der aufstrebende Bürger der Mittelschichten. *The Proscribed Royalist, 1651*

---

<sup>584</sup> S. Barlow, 2005, S. 42.

<sup>585</sup> S. Brewer's Dictionary of Phrase and Fable, 1990, S. 297.

<sup>586</sup> S. Millais, Bd. 1, 1899, S. 164ff.

wurde 1858 im gleichen Format wie *A Huguenot* als Mezzotinto-Stich von Gambart publiziert. Der Stecher war William Henry Simmons (1811-1882) und die Auflage betrug zunächst 525 Abzüge, erwies sich allerdings als so erfolgreich, dass sich Gambart 1868 mit Henry Graves zusammentat, um den Stich erneut zu publizieren.<sup>588</sup>

### 3.3 *The Order of Release, 1746 (1853)*

Das Datum im Titel und der Schottenrock der mittleren Figur legen nahe, dass es sich bei *The Order of Release, 1746* [Abb. 13] um die Entlassung eines jakobitischen Rebellen handelt, der nach der Niederlage bei Culloden von den Engländern festgesetzt worden ist. Seine Frau, die einen ebenfalls in Tartan gekleidetes Kind auf dem Arm hält, überreicht dem Gefängniswärter die Entlassungspapiere.<sup>589</sup>

Die Gefängniszene ist im 19. Jahrhundert nicht nur in der Malerei, sondern auch im Roman und im Drama eine beliebte Konfiguration.<sup>590</sup> Im Zeitalter der Revolutionen und individuellen Selbstbefragung geriet das Gefängnis zu einer Art Pathosformel für das Zurückgeworfensein auf die eigene moralische Natur in extremen Situationen. Für die viktorianische Kunst ist die Kerkerszene zwischen Claudio und Isabella in Shakespeares *Measure for Measure* ein wichtiger Ausgangspunkt. Die Nonne Isabella besucht darin ihren internierten Bruder Claudio in seiner Zelle und dieser bittet sie, sich Lord Angelo hinzugeben und ihn so vor dem Tod zu bewahren. Holman Hunt hat 1853 eine Realisierung dieser Szene in der Royal Academy ausgestellt.<sup>591</sup> Sein Claudio ist eindeutig als selbstbezogener Bösewicht charakterisiert, der seine unschuldige und tugendhafte Schwester vor eine tragische Entscheidung stellt. Genrebilder wie Sarah Setchels *The Momentous Question* (1842) [Abb. 60] führen die blanken Steinmauern des Gefängnisses als Erweiterung des häuslichen *settings* vor. Das Aquarell zeigt eine Szene aus *Smugglers and Poachers* in George Crabbes *Tales from the Hall* (1819). Auch Crabbes Verserzählung baut auf dem *Measure for Measure*-Motiv auf. Die Heldin Rachel liebt den Wilderer Robert. Als dieser gefasst wird, bietet sein Bruder, der

<sup>587</sup> In der Oper gibt es keine Szene, in der sich Arturo in einer Eiche versteckt, allerdings treffen sich die Liebenden im 3. Akt in einem kleinen Wäldchen in der Nähe der Festung. S. *The Pre-Raphaelites*, 1984, Kat.-Nr. 46.

<sup>588</sup> S. Engen, 1995, S. 56.

<sup>589</sup> Bei dem Schottenrock des Mannes handelt es sich um Gordon Tartan und bei der Kleidung des Kindes um Drummond Tartan. Für Informationen bezüglich schottischer Tartans hat Millais Robert McLans *Highland Clans* in der Bibliothek der Royal Academy konsultiert, s. *The Pre-Raphaelites*, 1984, Kat.-Nr. 49.

<sup>590</sup> Beispiele für die Bedeutung der Gefängnismetaphorik sind unter anderem Beethovens *Fidelio* (1805) und Charles Dickens *Little Dorrit* (1855 bis 1857). S. Meisel, 1983, S. 283-301.

<sup>591</sup> Zu Hunts *Claudio and Isabella* s. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 69.

Wildhüter James, an, für Roberts Freilassung zu sorgen, wenn Rachel bereit wäre, seine Frau zu werden. Das Bild zeigt, wie Rachel Robert im Gefängnis das Angebot seines Bruders unterbreitet, ihm die 'folgeschwere Frage' stellt. Der Dramatiker Edward Fitzball (1793-1873) adaptierte Crabbes Erzählung 1844 für die Bühne und nannte das Stück ebenfalls *The Momentous Question*. Aus seinen Memoiren geht hervor, dass er Samuel Bellins (1799-1893) Stich nach dem Gemälde gesehen hatte, bevor er den zugrunde liegenden Text kannte. Auf der Bühne ließ er dann auch die entscheidende Szene als Realisierung von Setchels Gemälde darstellen.<sup>592</sup> Mit Setchels Gemälde war somit eine immer wiederkehrende Situation etabliert: der Gefängnisbesuch der liebenden und tugendhaften Frau bei einem unwürdigen Mann.

In etwas abgewandelter Form findet sich diese Konfiguration auch in Walter Scotts Roman *Heart of Mid-Lothian* (1818). Die fälschlich als Kindsmörderin verurteilte Effie Deans wird hier von ihrer Schwester Jeanie im Gefängnis besucht und bittet diese um Hilfe. Das Motto des Kapitels ist ein Zitat aus *Measure for Measure*: „Sweet sister, let me live.“<sup>593</sup> Später macht sich Jeanie auf den langen und beschwerlichen Weg nach London, um die Freilassung ihrer Schwester zu erwirken. Charles Robert Leslies (1794-1859) Frontispiz-Stich für eine 1823 publizierte Ausgabe von Scotts *Heart of Mid-Lothian* zeigt die beiden sich umarmenden Schwestern auf einer Bank in der Zelle sitzend [Abb. 61]. Neben ihnen steht der Gefängniswärter mit einem großen Schlüssel in der Hand.

Der Schlüssel in der Hand des Soldaten auf Millais' Gemälde und das schottische Thema deuten daraufhin, dass Millais sich an Walter Scotts Roman orientiert hat, vielleicht sogar Leslies Stich kannte.<sup>594</sup> Der Akademiker Leslie hatte bereits im November 1852 Millais' Kandidatur als *Associate* der Royal Academy unterstützt. Millais wurde jedoch in diesem Jahr nicht gewählt, weil er noch nicht alt genug war. Erst ein Jahr später wurde er offiziell in den Kreis der Akademie aufgenommen.<sup>595</sup> Möglicherweise war Millais' Anlehnung an Leslies Stich kalkuliert, um diesen in der Unterstützung seiner Kandidatur zu bestärken. Der diesmal von Samuel Cousins (1801-1887) gestochene Mezzotinto nach *The Order of Release, 1746* wurde 1856 in einer

---

<sup>592</sup> S. Meisel, 1983, S. 286.

<sup>593</sup> S. Meisel, 1983, S. 290. John Guille Millais zitiert in der Biographie seines Vaters einen zeitgenössischen Kritiker, der die weibliche Figur in *The Order of Release* als „a Jeanie Deans“ bezeichnet, s. Millais, Bd. 1, 1899, S. 183.

<sup>594</sup> S. Meisel, 1983, S. 294.

<sup>595</sup> S. Gamon, 1991, S. 175-177.

Auflage von 950 Abzügen von Henry Graves & Co. publiziert.<sup>596</sup> Gekauft wurde das Gemälde von Joseph Arden für 400 Pfund.<sup>597</sup>

Die Popularität der beiden von Millais 1853 in der Royal Academy gezeigten Gemälde belegen die zeitgenössischen Rezensionen. So schreibt der Kritiker der *Illustrated London News*:

„...[Millais] has certainly a larger crowd of admirers in his little corner in the Middle Room than all the Academicians put together command, ay, and a crowd intent on what they are about – a good sticking crowd, who, having once taken up their position opposite the object of their homage, are not inclined very soon to move on, but stand there gaping, and staring, and commenting upon the wondrous effects, without any regard to the pressure from behind of crowds preparing to occupy their place.“<sup>598</sup>

Mit den „wundersamen Effekten“, die die Betrachtermenge lange und mit offenem Mund anstarrte, ohne sich von den nachdrängenden Besuchern aus der Ruhe bringen zu lassen, kann nur der illusionistisch wirkende Realismus von Millais' Darstellungen gemeint sein. Marion Spielmann überliefert eine Anekdote, nach der sich Millais eine echte *order of release* von dem Gouverneur von Elizabeth Castle auf Jersey habe ausstellen lassen und diese so täuschend echt wiedergab, dass der Sohn des Gouverneurs, der von der Sache nichts wusste, die Unterschrift seines Vaters auf dem ausgestellten Gemälde erkannte. Man fühlt sich an die von Plinius überlieferte Anekdote vom Wettstreit der antiken Maler Zeuxis und Parrhasios erinnert, bei dem Parrhasios den Sieg davonträgt, weil er mit seinem illusionistisch gemalten Vorhang den Malerkollegen dazu bringt, diesen beiseite schieben zu wollen. Der Effekt liegt auch bei Millais in der malerisch aufwendigen Illusion.

## 5. Erprobung neuer Themen und Darstellungsformen

1854 stellte Millais nicht in der Royal Academy aus, da er damit beschäftigt war, Ruskins Porträt fertig zu stellen, das er im Sommer 1853 während eines viermonatigen Aufenthalts mit John und Effie Ruskin in den schottischen Trossachs nördlich von Glasgow begonnen hatte.<sup>599</sup> Mit *The Rescue* [Abb. 6], seinem ersten zeitgenössischen

<sup>596</sup> S. Engen, 1995, S. 58.

<sup>597</sup> S. The-Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 49.

<sup>598</sup> S. *The Illustrated London News*, 7. Mai 1853, S. 350.

<sup>599</sup> Das Porträt zeigt Ruskin auf einem Felsen vor einem Gebirgsfluss bei Glenfinlas. Es befindet sich heute in einer Privatsammlung, s. The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 56 und Pre-Raphaelite Vision,

Thema, kehrte Millais 1855 in die Royal Academy Sommerausstellung zurück.<sup>600</sup> Es zeigt einen Londoner Feuerwehrmann, der drei kleine Kinder aus einem brennenden Haus befreit und sie ihrer Mutter übergibt. Obwohl nicht historisch wie die vorausgegangenen Sujets, knüpfte Millais mit dem Motiv der Rettung an *The Order of Release, 1746* an. Mit der Konzeption als Pendants spekulierte er erfolgreich darauf, dass Joseph Arden auch das zweite Bild kaufen würde.<sup>601</sup> Es gelang ihm jedoch nicht, den Verleger Henry Graves ebenfalls für *The Rescue* zu interessieren,<sup>602</sup> der sich gegen eine Publikation von *The Rescue* als Reproductionsgraphik entschied, weil es bei Kritikern und Publikum nicht den gleichen Erfolg wie *The Order of Release, 1746* gehabt hatte.<sup>603</sup>

Millais' fünf Beiträge zu der Sommerausstellung der Royal Academy 1856 kennzeichnet eine weitgehende Abwesenheit narrativer Strategien zugunsten einer eher evokativen oder symbolistischen Auffassung. Dies gilt besonders für *The Blind Girl*, das als Allegorie der fünf Sinne gedeutet werden kann und *Autumn Leaves*, das die Vergänglichkeit des Lebens und der Schönheit thematisiert [Abb. 12 u. 10].<sup>604</sup> Effie Millais schrieb über *Autumn Leaves*, Millais habe ein Bild „full of beauty and without subject“ malen wollen.<sup>605</sup> Bei beiden Bildern spielt die Spekulation über zeitlich der Bildhandlung vorausgehende oder nachfolgende Ereignisse keine Rolle. In ihrer formalen Geschlossenheit ähneln sie eher einem Gedicht als einer Erzählung.

*Peace Concluded, 1856* [Abb. 11] kommemoriert auf allegorisch-realistische Weise das Ende des Krimkrieges mit dem Friedensschluss vom 31. März 1856.<sup>606</sup> Es zeigt einen offenbar von einer Verwundung genesenden Offizier, der in der *Times* die Nachricht vom Frieden auf der Krim liest, umgeben von seiner Frau und seinen zwei Töchtern. Die Töchter spielen mit Holzfiguren, die die am Frieden beteiligten Großmächte

---

2004, Kat.-Nr. 79. S. dazu auch Grieve, 1996, S. 228-234. Millais hat die Ereignisse dieses Aufenthalts in einer Art gezeichnetem Tagebuch festgehalten, s. *Rainy Days at Brig o' Turk*, 1983.

<sup>600</sup> Zu *The Rescue* s. *The Pre-Raphaelites*, 1984, Kat.-Nr. 67; Cooper, 1986, S. 471-486; Walker, 2004, S. 56-62 und Millais, 2007, Kat.-Nr. 63.

<sup>601</sup> Joseph Arden erwarb *The Rescue* für 580 Pfund. S. Warner, 1985, S. 93.

<sup>602</sup> „I painted the picture as a pendant to *The Order of Release* believing that Graves would publish it.“ John Everett Millais an Joseph Arden, undatiert, Millais Papers, Pierpont Morgan Library, New York, zit. n. Warner, 1985, S. 94.

<sup>603</sup> S. Warner, 1985, S. 94.

<sup>604</sup> Zu *The Blind Girl* s. *The Pre-Raphaelites*, 1984, Kat.-Nr. 69; Millais, 2007, Kat.-Nr. 62 und Flint, 1996, S. 1-15, die das Bild als Reflektion über die Grenzen realistischer Darstellungen deutet. Zu *Autumn Leaves* s. *The Pre-Raphaelites*, 1984, Kat.-Nr. 74; Warner, 1984, S. 126-142 und Millais, 2007, Kat.-Nr. 82.

<sup>605</sup> Zit. n. Warner, 1984, S. 137.

<sup>606</sup> Zu *Peace Concluded, 1856* s. Hancher, 1991, S. 499-506; Barlow, 2005, S. 65-68 und Millais, 2007, Kat.-Nr. 66.

England, Russland, Frankreich und Osmanisches Reich symbolisieren. Millais wollte mit seiner Darstellung deutlich machen, dass das private Glück in Friedenszeiten genauso bildwürdig ist, wie der Heldentod im Krieg.<sup>607</sup> Ein sich hartnäckig haltendes Missverständnis bezüglich der Aussage des Bildes zeigt jedoch, dass es dem zeitgenössischen Publikum schwer fiel, sie zu dekodieren. *Peace Concluded* wurde als Satire auf englische Offiziere verstanden, die sich gerne unter dem Vorwand privater Verpflichtungen von der Front beurlauben ließen. Diese Praxis wurde von der Tagespresse während des Krimkrieges immer wieder angeprangert.<sup>608</sup> Das Gemälde erwies sich daher in der Royal Academy als wesentlich unpopulärer als Millais erwartet hatte. Am 8. Mai 1856 schreibt er an seine Frau Effie:

„Well I have seen Graves and the criticisms don't make the slightest difference, but I shall not get nearly so much for the copyright owing to the unpopularity of the Peace which is every day more apparent, and there is no enthusiasm in the matter to make the engraving the speculation it might have been – [...]“<sup>609</sup>

*Peace Concluded*, 1856 ist trotz seiner tagespolitischen Aktualität nie als Reproduktionsgraphik aufgelegt worden. Wie schon angedeutet, war die Lesbarkeit des Bildes nicht eindeutig genug, um es zu einem spontanen Ausstellungserfolg in der Royal Academy werden zu lassen.

Alle fünf 1856 in der Royal Academy ausgestellten Gemälde zeigen Darstellungen von Kindern, die eine Spezialität Millais' werden sollten.<sup>610</sup> Besonders bekannt wurden *Cherry Ripe* (1879) und *Bubbles* (1885-1886). Ersteres lag 1880 als Chromolithographie der Weihnachtsausgabe von *The Graphic* bei und führte dazu, dass die Zeitschrift in einer Auflage von 500000 Stück verkauft wurde, letzteres wurde von der englischen Firma Pears Soap erfolgreich als Werbeplakatmotiv genutzt [Abb. 62 u. 63].<sup>611</sup> Kinder

<sup>607</sup> Die Myrte, die Millais hinter der Familie dargestellt hat, ist mythologisch gesehen der Venus heilig und kann somit als Symbol für die Liebe gelesen werden. Hinter der Myrte an der Wand hängt ein Stich nach John Singleton Copleys Gemälde *The Death of Major Peirson* (1783), das den Tod auf dem Schlachtfeld glorifiziert. Dieses Bild im Bild ist für den Betrachter kaum zu erkennen, bildet aber die notwendige Antithese zu Millais' Bildaussage. S. Barlow, 2005, S. 67.

<sup>608</sup> S. Hancher, 1991, S. 503.

<sup>609</sup> John Everett Millais an Effie Millais, 8. Mai 1856, Pierpont Morgan Library, New York, Unterstreichungen ebenda.

<sup>610</sup> Neben den drei besprochenen Gemälden zeigte Millais noch das Porträt eines kleinen Jungen mit seinem Bilderbuch (*Portrait of a Gentleman*) und ein kleines Mädchen, das am Rande einer Schlacht von einem Streifschuss verletzt worden ist und sich – in eine Uniformjacke gewickelt – auf einem mittelalterlichen Grabmonument in einer Kirche ausruht (*L'Enfant du régiment*).

<sup>611</sup> Zu *Bubbles* s. Bradley, 1995, S. 193-206. Zu *Cherry Ripe* s. Bradley, 1991, S. 179-203; Reid, 1992, S. 201-205; Bradley, 1992, S. 206.

spielen ebenfalls eine Rolle in Millais' Hauptwerk für die Ausstellung der Royal Academy 1857, *A Dream of the Past: Sir Isumbras at the Ford* [Abb. 18].<sup>612</sup> Die herbstliche, leicht melancholische Abendstimmung der dargestellten schottischen Landschaft knüpft unmittelbar an *Autumn Leaves* an und evoziert auch hier Gedanken über die Vergänglichkeit des Lebens.<sup>613</sup> Ein Ritter – Sir Isumbras – in einer goldenen Rüstung trägt zwei Bauernkinder, die Reisig gesammelt haben, auf seinem schwarzen Pferd über einen Fluss. Der Kontrast zwischen dem Alter des Ritters und der Jugend der beiden Kinder ist zugleich als Kontrast zwischen den unterschiedlichen sozialen Schichten des Adels und der Bauernschaft angelegt.<sup>614</sup> Die Kluft zwischen ihnen wird im Bild durch einen christlichen Akt der Nächstenliebe und der Solidarität überwunden, der an den Heiligen Christopherus und das Jesuskind erinnert. Für die Zeitgenossen – besonders Thomas Carlyle und F. D. Maurice – wurde die mittelalterliche Gesellschaft von gelebten christlichen Werten zusammengehalten. Diesen „dream of the past“ wollte man im industrialisierten England des 19. Jahrhunderts erneut zum Leben erwecken. Millais' Gemälde war damit also ein Beitrag zu einer aktuellen intellektuellen Debatte, wurde aber von den Kritikern wegen seiner formalen Defizite heftig attackiert. Besonders Ruskin erklärte in seinen Academy Notes 1857 den Stilwechsel, den er in Millais' Beiträgen ausmachte, zur Katastrophe.<sup>615</sup> Er störte sich besonders an der Darstellung des Pferdes, das wie ausgeschnitten und auf das Bild geklebt wirke, und an der Rüstung, die durch ihr goldglänzendes Finish zu neu und unbenutzt erscheine. Auch die Lichtverhältnisse waren seiner Meinung nach nicht korrekt dargestellt. Millais hat das Bild, das lange keinen Käufer fand, daraufhin überarbeitet, so dass wir heute nicht mehr beurteilen können, wie gerechtfertigt Ruskins Kritik war. Ein weiteres Bild, das Millais 1857 zeigte, war *The Escape of the Heretic, 1559* [Abb. 19].<sup>616</sup> Ruskin nannte es „coarse and ghastly in fancy, exaggerated and obscure in action.“<sup>617</sup> Die Jahreszahl im Titel macht deutlich, dass Millais hier bereits auf seine populären Formulierungen historischer Genremalerei zurückgriff. Auch das Thema der Rettung aus dem Gefängnis, diesmal im Kontext der spanischen Inquisition, knüpfte an *The Order of Release, 1746* an, ohne allerdings den gleichen Verismus in der Darstellung

<sup>612</sup> Zu *A Dream of the Past: Sir Isumbras at the Ford* s. Barlow, 2005, S. 75ff.; Riding, 2006, S. 34-35;.

<sup>613</sup> S. Riding, 2006, S. 35.

<sup>614</sup> S. Barlow, 2005, S. 75.

<sup>615</sup> S. The Works of John Ruskin, Bd. 14, 1904, S. 107.

<sup>616</sup> Zu *The Escape of the Heretic, 1559* s. Barlow, 2005, S. 80ff und Millais, 2007, Kat.-Nr. 67.

<sup>617</sup> The Works of John Ruskin, Bd. 14, 1904, S. 111.

aufzuweisen. *The Escape of the Heretic* weist eine schnelle Faktur auf und erinnerte in der Auffassung der Figuren eher an Karikaturen.

Nach dem Debakel von 1857 kehrte Millais erst 1859 mit zwei großformatigen Stimmungsbildern, *The Vale of Rest* und *Spring/Apple Blossoms* [Abb. 64 u. 65], und einem kleineren Beispiel historischer Genremalerei, *The Love of James I*, in die Ausstellung zurück.<sup>618</sup> Sein Stil ist hier schon deutlich von den graphischen Vereinfachungen seiner Illustrationsarbeit geprägt und wird von den Kritikern als unvollendet, schluderig und grob empfunden.<sup>619</sup> Die Suche nach Alternativen zu seinem hyperrealistischen präraffaelitischen Stil und den erzählenden Strukturen seiner Malerei musste er daher zunächst als gescheitert ansehen.

## 6. Rückkehr zur historischen Genremalerei

### 6.1 *The Black Brunswicker* (1860)

Mit *The Black Brunswicker* [Abb. 35] erfüllte Millais in erster Linie die Wünsche seines Publikums, das eine weitere Darstellung eines von den Zeitläuften bedrohten Liebespaares von ihm verlangte: „Whatever I do, no matter how successful, it will always be the same story ‘Why don’t you give us the Huguenot again?’.“<sup>620</sup> *The Black Brunswicker* zeigt die Abschiedsszene eines Paares am Vorabend der Schlacht von Quatre Bras (Waterloo) im Juni 1815.<sup>621</sup> Ein Soldat aus dem Freikorps des Herzogs von Braunschweig, das für sein Tapferkeit und seine schwarzen Uniformen berühmt war, wird von seiner Verlobten daran gehindert, den Raum zu verlassen. Sie befürchtet, dass ihr Geliebter im Kampf gegen Napoleon sein Leben lassen wird. Als Bild im Bild impliziert Millais die von Napoleon ausgehende Gefahr durch einen Stich nach Jacques-Louis Davids *Bonaparte, die Alpen überschreitend* (1801) an der Wand hinter dem sich umarmenden Paar. Zu Füßen der beiden ist ein unter einer dunkel lilafarbenen Decke verborgener Gegenstand zu erkennen, der von der Form her an eine Wiege erinnert. Ein kleiner Hund mit schwarzglänzendem Fell und einer roten Schleife um den Hals ergänzt die Komposition. Die zugedeckte Wiege könnte darauf hinweisen, dass hier eine

<sup>618</sup> Zu *The Vale of Rest* s. The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 100 und Millais, 2007, Kat.-Nr. 85; zu *Spring/Apple Blossoms* s. The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 96 und Millais, 2007, Kat.-Nr. 84. Zu *The Love of James I* s. Barlow, 2005, S. 90-91.

<sup>619</sup> S. *The Times*, 30. April 1859, S. 10.

<sup>620</sup> Zit. n. Millais, Bd. 1, 1899, S. 348. Zu *The Black Brunswicker* s. Meisel, 1983, S. 354ff.; The Pre-Raphaelites, 1984, Kat.-Nr. 108; Barlow, 2005, S. 91ff.; Riding, 2006, S. 46ff und Millais, 2007, Kat.-Nr. 68.

<sup>621</sup> S. Millais, Bd. 1, 1899, S. 356.

Familiengründung von dem Eroberungswillen des französischen Kaisers verhindert wurde.<sup>622</sup> Der Soldat muss seine privaten Belange hinter die Pflicht, sein Land zu verteidigen, zurückstellen. Auch in der Malweise kehrte Millais zu dem präraffaelitischen Hyperrealismus von *The Proscribed Royalist* und *The Order of Release* zurück. Die Wiedergabe der Falten und der Lichtreflexe auf dem sattinglänzenden weißen Kleid der Frauenfigur und die sich ablösende Tapete entsprechen nicht der eher summarischen Darstellung solcher Details in *Spring* oder *The Vale of Rest* aus dem Jahr zuvor. Nicht nur die Rückkehr zur historischen Genremalerei und ihren narrativen Elementen, sondern auch Millais' präraffaelitischer Malstil – ohne die archaisierende Tendenz der Frühzeit der Bruderschaft – waren ein Zugeständnis an die Vorlieben der Besucher der Royal Academy. Diese erkannten wahrscheinlich auch, dass das Gemälde an eine Szene aus Thackerays Roman *Vanity Fair* (1847-48) erinnert.<sup>623</sup> Thackeray beschreibt auf ganz ähnliche Weise das Abschiednehmen seiner Paare nach dem Ball der Duchess of Richmond in Brüssel am Vorabend des 15. Juni 1815.<sup>624</sup> Millais und Thackeray kannten sich gut. Beide waren Mitglieder im Garrick Club. Auch William Holman Hunt bewunderte Thackeray für seine Fähigkeit, komplexe moralische Fragestellungen auf eine zeitgenössische und persönliche Ebene zu bringen: „Of all modern authors he was the one to whom I felt most reason for gratitude, in that in place of general moralising he interpreted into contemporary and personal language the passions of life.“<sup>625</sup> Millais und Thackeray verband in den genannten Werken das Bekenntnis zum Realismus „with realism understood as truth to the everyday textures and tones of middle-class life.“<sup>626</sup> Dieser bürgerliche Realismus kennzeichnete auch den Stil populärer Londoner Theatervorführungen Mitte des 19. Jahrhunderts.<sup>627</sup> Der Dramatiker Thomas William Robertson (1829-1871) bezog seine Stoffe aus dem Alltagsleben und der Erfahrungswelt der englischen Mittelklasse. Die 1867 mit der Prince of Wales Company uraufgeführte Komödie *Caste* war ebenfalls eine Adaptation von Thackerays *Vanity Fair*. Charakteristisch für Robertsons Aufführungspraxis war die Ausstattung der Szenen mit Möbeln und Accessoires, die die Bühne für die Zuschauer als Erweiterung ihrer Lebenswelt erfahrbar machte. Häufig realisierte er bekannte

---

<sup>622</sup> S. Barlow, 2005, S. 92.

<sup>623</sup> S. Meisel, 1983, S. 357 und Barlow, 2005, S. 91.

<sup>624</sup> S. Thackeray, 1997, S. 284ff. Auf diesem Ball, den auch Byron in *Childe Harold*, Canto III, beschreibt, erfuhr Wellington von dem überraschenden Einmarsch Napoleons in Belgien.

<sup>625</sup> Zit. n. Meisel, 1983, S. 354.

<sup>626</sup> Meisel, 1983, S. 356-357.

<sup>627</sup> S. Meisel, 1983, S. 355ff.

zeitgenössische Gemälde auf der Theaterbühne. Millais' Gemälde *The Black Brunswicker* wurde in Robertsons Krimkriegstück *Ours* (1866) nachgestellt. Die Regieanweisung lautet:

„Bugle without, at distance. Roll on side drum, four beats on big drum, then military band play ‘Annie Laurie’ – the whole to be as if in the distance. Angus starts up, and goes to window. Blanche springs up, and stands before door, L. Angus goes to door, embracing Blanche. They form Millais’ picture of the ‘Black Brunswicker.’”<sup>628</sup>

Auch *A Huguenot* wurde in einer Inszenierung von W. G. Wills' *Charles the First, an Historical Tragedy* (1872) von dem Schauspieler und späteren Manager des Lyceum Theatre Henry Irving (1838-1905) als Abschiedsszene zwischen dem König und seiner Frau Henrietta Maria realisiert.<sup>629</sup>

Das Nachstellen bekannter Akademiebilder war charakteristisch für die viktorianische Theaterpraxis.<sup>630</sup> Dabei ging es weniger um eine thematische Kommentierung des Bühnengeschehens, sondern letztlich um den spektakulären Wiedererkennungseffekt, den eine elaborierte ‘Verlebendigung’ eines Gemäldes mit Hilfe von Pose, Kleidung, Make-up, Requisiten und Beleuchtung beim Publikum auslöste. Allerdings wurden die Gemälde meist nicht sofort nach ihrer Ausstellung in der Royal Academy für die Bühne adaptiert, sondern häufig erst, nachdem sie als Reproduktionsgraphik erschienen waren und so eine weitere Verbreitung gefunden hatten. Der Einfluss dieser Stiche beschränkte sich nicht auf diejenigen, die sie käuflich erwerben konnten, sondern erreichte durch die Ausstellung in den Schaufenstern der Verleger auch diejenigen, die das Geld nicht aufbringen konnten.<sup>631</sup> Ein Gemälde William MacDuffs zeigt das Schaufenster des bekannten Londoner Graphikhändlers Henry Graves & Co. in Pall Mall [Abb. 66]. Graves verlegte zahlreiche Stiche nach Millais' Gemälden, darunter *The Order of Release, 1746*, das im Bild ganz links zu sehen ist.<sup>632</sup> Millais' Bruder William erzählte diesbezüglich folgende Anekdote:

„I was sitting with my brother in the Cromwell Place studio when Thackeray suddenly came in all aglow with enthusiasm at my brother's fame. Every window in every shop that had the least

<sup>628</sup> Zit. n. Meisel, 1983, S. 358.

<sup>629</sup> S. Meisel, 1983, S. 358, S. 241-242.

<sup>630</sup> S. Meisel, 1983, S. 91ff.

<sup>631</sup> Diese Schaufenster wurden auch ‘the poor man's picture gallery’ genannt. S. Altick, 1978, S. 109.

pretension to Art-display, he said, was full of the engravings of his popular works. On his way he had seen innumerable 'Orders of Release,' 'Black Brunswickers,' and 'Huguenots;' in fact, he had no hesitation in affirming that John Millais was the most famous man of the day."<sup>633</sup>

Dinah Mulock (1826-1887) verwendete Millais' Gemälde *A Huguenot* in ihrem vielgelesenen Roman *John Halifax, Gentleman* (1856):

„He spoke gently, laying his hand on his wife's shoulder, and looking down on her with that peculiar look which he always had when telling her things that he knew were sore to hear. I never saw that look on any living face save John's; but I have seen it once in a picture – of two Huguenot lovers. The woman is trying to fasten round the man's neck [sic] the white badge that will save him from the massacre (of St. Bartholomew) – he clasping her the while, gently puts it aside – not stern, but smiling. That quiet, tender smile, firmer than any frown, will, you feel sure, soon control the woman's anguish, so that she will sob out – any faithful woman would – 'Go, die! Dearer to me than even thyself are thy honour and thy duty!'"<sup>634</sup>

Um den Gesichtsausdruck ihrer Gentleman-Figur zu beschreiben, greift die Autorin hier auf eine Beschreibung des Gesichtsausdrucks des Hugenotten zurück und schildert zusätzlich die Gefühle, die dieser vermeintlich bei seiner Geliebten auslöst. Sein wissendes Lächeln bringt sie dazu, den Sieg der Pflicht über die Liebe anzuerkennen und sich in ihr Schicksal zu ergeben. Obwohl Millais in seinem Gemälde das Ende der Geschichte bewusst offen lässt, entspricht Mulocks Interpretation sicherlich den Schlussfolgerungen der meisten viktorianischen Betrachter.

Diese Beispiele zeigen, dass Millais' Werke in der Populärkultur seiner Zeit einen festen Platz einnahmen, und dass sie die Fantasie und Gefühlswelt seiner Rezipienten auf eine Weise bewegten, die heute nur mehr schwer nachzuvollziehen ist.

Millais verkaufte *The Black Brunswicker* für 1000 Guineen an den Kunsthändler Ernest Gambart. T. L. Atkinson fertigte einen Mezzotinto-Stich danach an, der 1864 von Graves and Moore, McQueen & Co. publiziert wurde.<sup>635</sup>

---

<sup>632</sup> Henry Graves (1806-1892) hatte das 1752 gegründete Familienunternehmen von seinem Vater Robert Graves übernommen. S. Avery-Quash, 2004.

<sup>633</sup> Millais, Bd. 1, 1899, S. 277.

<sup>634</sup> Zit. n. Meisel, 1983, S. 58.

<sup>635</sup> S. *The Pre-Raphaelites*, 1984, S. 186.

## 7. Millais als Illustrator

Millais war seit Ende der 1850er Jahre ein gefragter Illustrator für Gedichtanthologien, Parabeln und Fortsetzungsromane.<sup>636</sup> Er schuf insgesamt über 300 Entwürfe für Illustrationen, Holman Hunt nur 24 und Rossetti insgesamt nur 10.<sup>637</sup> Für den zur Hälfte von Präraffaeliten gestalteten so genannten *Moxon Tennyson* reichte Millais 18 Entwürfe auf Druckstöcken ein, aus denen die Londoner Firma Dalziel Holzstiche fertigte.<sup>638</sup> Sie waren von der Marktgängigkeit seiner Arbeit überzeugt und beauftragten ihn mit der Illustration einer Sonderedition biblischer Parabeln. *The Parables of Our Lord and Saviour Jesus Christ* wurde 1864 mit 20 Illustrationen von Millais publiziert.<sup>639</sup> In der Zwischenzeit war er zu einem der beliebtesten Illustratoren für die neuen bebilderten Zeitschriften *The Cornhill Magazine*, *Good Words* und *Once a Week* geworden.<sup>640</sup> 1860-1861 illustrierte Millais Anthony Trollopes *Framley Parsonage*, das zunächst als Fortsetzungsroman in *The Cornhill Magazine* publiziert wurde. Ebenfalls sehr erfolgreich waren seine Illustrationen zu Trollopes *Orley Farm* (1862) [Abb. 67] und *The Small House at Allington* (1864).<sup>641</sup> Bis 1866 hatte Millais bereits so viele Romane und Gedichtbände illustriert, dass eine Sonderausgabe mit Millais' *Collected Illustrations* erscheinen konnte.<sup>642</sup> Seine Illustrationen waren ein fester Bestandteil der neuen populären englischen Zeitschriftenkultur, die frühe Form der Massenmedien des 20. Jahrhunderts. Kennzeichnend für Millais' durch den Holzstich verbreitete Bilder war eine Reduzierung der kompositorischen Komplexität auf ein oder zwei handlungstragende Figuren und wenige charakteristische Ausstattungstücke sowie eine große graphische Klarheit durch die notwendige Betonung der Umrisslinien. Millais fertigte seine Zeichnungen seitenverkehrt auf dem Druckstock aus hartem Buchsbaumholz an, der mit einer Schicht Zinkweiß grundiert war.<sup>643</sup> Der Stecher trug

<sup>636</sup> Zu Millais als Illustrator s. Goldman, 2005; John Everett Millais, 2004; Goldman, 2004, S. 3-8; Ullman, 1991, S. 55-65; Warner, 1979.

<sup>637</sup> S. John Everett Millais, 2004, S. 8 und Goldman, 2004, S. 2-3 u. 8-9.

<sup>638</sup> Zu den Dalziels s. Dalziel, 1901; Engen, 1979 u. 1983.

<sup>639</sup> S. *The Parables of Our Lord*, 1975.

<sup>640</sup> Alle drei Zeitschriften wurden um 1860 herum gegründet. Sie richteten sich an die gebildete Mittelklasse, die nicht das Geld hatte, um regelmäßig gebundene Bücher zu kaufen. *The Cornhill Magazine* wurde 1860 von dem Verleger George Smith gegründet, der William Thackeray als Herausgeber einsetzte. Viele der bekanntesten viktorianischen Autoren – wie Trollope, George Eliot, Mrs Gaskell und Thomas Hardy – publizierten ihre Werke zuerst als Fortsetzungsroman in *The Cornhill*. Die erste Ausgabe von *The Cornhill* hatte eine für die damaligen Verhältnisse überwältigende Auflage von 120000. S. Goldman, 1994, S. 38, 49 u. passim.

<sup>641</sup> Zu Millais' Trollope-Illustrationen s. Munro, 1996; Ullman, 1991, S. 55-65; Hall, 1980; Mason, 1978, S. 309-340.

<sup>642</sup> S. Goldman, 2004, S. 7.

<sup>643</sup> S. Ullman, 1991, S. 56.

dann das Material um die Linien herum ab, so dass diese als feine Grate erhalten blieben. Bei der Auswahl der zu illustrierenden Szenen erwies sich Millais einmal mehr als Dramatiker. Er entschied sich meist für Episoden mit zentraler Bedeutung für den Fortgang des Verlaufes der Haupthandlung, obwohl Trollope zunächst seine humoristischen Nebenhandlungen für besser geeignet hielt.<sup>644</sup> Millais' Szenen sind häufig von der Spannung erfüllt, die eine Wende im Handlungsverlauf ankündigt. Diese Spannung wird durch Mimik und Gestik der Figuren und durch bedeutungsvolle Details des *settings* hervorgerufen, so dass die Bilder auch losgelöst vom Romantext 'funktionieren'. Seine Darstellungen waren so beliebt, dass er Repliken in Aquarell für 15 Guineen das Stück an Händler und Sammler verkaufen konnte. Über die Nachfrage nach seinen Trollope-Repliken schrieb er im August 1863 an seine Frau Effie: „[...] nothing can be more prosperous, and if it goes on, there is no reason why I shouldn't make 5000 this year, I think now in a few years I shall make a good fortune independent of my painting, which is what I should like.“<sup>645</sup> Möglicherweise war der Erfolg seiner Aquarelle mit ein Grund dafür, dass Millais 1862 die narrativen und stilistischen Konventionen seiner Illustrationen auch auf die Gemälde übertrug, die für die Royal Academy bestimmt waren.<sup>646</sup> Zwei der fünf Beiträge für die Academy in diesem Jahr – *The Parable of the Lost Piece of Money* und *The White Cockade* – waren Repliken seiner Illustrationen. Das Ölgemälde nach *The Lost Piece of Money* oder *The Lost Piece of Silver* entstand nach dem Holzstich für die Parabeln-Edition der Dalziels [Abb. 68].<sup>647</sup> Es wurde bei einem Brand zerstört. Das Gemälde *The White Cockade* zeigt eine Frau, die das weiße Abzeichen der Jacobiten an den Dreispitz ihres Mannes näht, und basiert auf der Illustration *The Fair Jacobite*, die am 22. Februar 1862 in *Once a Week* erschienen war.<sup>648</sup>

## 8. Die Macht der Erzählkunst

*Trust Me!* und *The Ransom* [Abb. 69 u. 70] – ebenfalls 1862 in der Royal Academy zu sehen – wirken wie Illustrationen, deren Romanvorlage dem Betrachter unbekannt ist, beziehungsweise zu denen sich der Betrachter selbst eine Geschichte ausdenken

---

<sup>644</sup> S. Ullman, 1991, S. 60.

<sup>645</sup> Zit. n. Ullman, 1991, S. 59.

<sup>646</sup> S. Barlow, 2005, S. 96.

<sup>647</sup> S. Cooper, 2003, Abb. 172.

<sup>648</sup> S. Goldman, 2005, S. 279, Abb. xxvii. Eine auf Holz gemalte Version dieses Gemäldes befindet sich im Delaware Art Museum in Wilmington.

muss.<sup>649</sup> *Trust Me!* – ein Titel, der an die Zitate unter Millais' Romanillustrationen erinnert – zeigt einen älteren Mann in Reitkleidung und eine junge Frau in einem dunklen Kleid. Hinter ihrem Rücken hält die Frau einen Brief versteckt, den der Mann zu sehen verlangt. Beide stehen auf einem Perserteppich vor einem Tisch, der mit silbernem Teegeschirr gedeckt ist. Die Situation ist mehrdeutig. Fraglich ist, welcher der beiden Figuren das *Trust Me!* des Titels in den Mund zu legen ist. Dem Mann, der als Vater oder Ehemann, Einblick in die Geheimnisse seiner Tochter oder Ehefrau erlangen möchte? Oder der jungen Frau, die Vater oder Ehemann mit den gleichen Worten darum bittet, ihr zu vertrauen? Zu dieser Art von Spekulationen wird der an den Handlungsverwicklungen des realistischen Romans geschulte Betrachter eingeladen. Das Werk ist also gezielt unvollendet, „um sich im und durch den Betrachter zu vollenden.“<sup>650</sup> Die Geschlossenheit des Raumes und die festgehaltene Zeit bedingen, dass das Vorhergehende und das Folgende der Handlung unbestimmt bleiben, potentielle „Leerstellen“, deren bewusster Einsatz laut Wolfgang Kemp typisch ist für die Entwicklung der erzählenden realistischen Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.<sup>651</sup> Die Geschichten, die diese Malerei erzählt, sind keine abgeschlossenen moralischen Exempla, sondern sie erzeugen in erster Linie Spannung und dadurch Unterhaltung. In der *Times* vom 8. Mai 1862 hieß es über Millais' *Trust Me!*:

„In short, the painter here again gives us the pleasant duty of cracking the nut, and so interests us in more than the skill of his workmanship. We are left to find out the *mot de l'énigme*, a far more exciting, though less easy task, than pronouncing on the more or less success with which an intelligible meaning has been expressed.“<sup>652</sup>

*The Ransom* funktioniert ganz ähnlich. Obwohl die Figuren keine zeitgenössischen, sondern Kostüme des 17. Jahrhunderts tragen, fehlt – wie bei Millais' historischer Genremalerei sonst üblich – die Jahreszahl im Titel, durch die sich die Bildhandlung eindeutig einem bestimmten historischen Kontext zuordnen ließe. Es geht Millais hier nicht darum, zu zeigen, wie sich geschichtliche Ereignisse auf die privaten Lebensverhältnisse von Menschen auswirken, wie zum Beispiel in *A Huguenot*, sondern er zeigt eine Episode aus einem fiktiven Handlungszusammenhang, den wir nicht

<sup>649</sup> S. Barlow, 2005, S. 95. Zu *The Ransom* s. auch Millais, 2007, Kat.-Nr. 69.

<sup>650</sup> Kemp, 1992, S. 313.

<sup>651</sup> S. Kemp, 1992, S. 314.

<sup>652</sup> *The Times*, 8. Mai 1862, S. 8.

kennen.<sup>653</sup> Dargestellt ist ein bärtiger Mann in einer Rüstung und einem juwelenbesetzten Barett, der seine zwei entführten Töchter im Austausch gegen Geld und wertvollen Schmuck von den Entführern zurück erhält. Die Blicke, die er mit den drei Erpressern tauscht, machen deutlich, dass die Situation noch nicht ganz geklärt ist. Einer der Entführer hält die Mädchen noch am Arm fest, während die anderen das Lösegeld begutachten. Auch hier inszeniert Millais also den folgenschweren Wendepunkt einer Handlung, deren Ausgang fraglich bleibt. Der Kritiker der *Times* schrieb am 8. Mai 1862 über *The Ransom*:

„[...] the picture throughout may be referred to as illustrating the painter’s power of telling a story in such a way as to reserve to the spectator the pleasure of giving his own reading to many of the incidents and expressions. Most of our incident-painters leave no loophole to the ingenuity or fancy of the public. They drive their meaning and moral home with the heaviest, hardest, most direct hitting they are capable of.“<sup>654</sup>

Millais schuf mit *Trust Me!* und *The Ransom* frühe Formen des ‘problem picture’, einer Weiterentwicklung narrativer Malerei, die die Royal Academy zwischen 1895 und 1914 dominierte.<sup>655</sup> ‘Problem pictures’ gehörten bei den Besuchern der Royal Academy zu den beliebtesten Gemälden und wurden in Tageszeitungen, Boulevardpresse und Magazinen breit diskutiert. Sie zeigten zeitgenössische Personen in mehrdeutigen, teilweise sogar gewagten, häufig krisenhaften Situationen, die für verschiedene Interpretationen des Betrachters offen waren. Meist wurde das Geschlechterverhältnis thematisiert, das sich Ende des 19. Jahrhunderts mit der zunehmenden Emanzipation der Frau veränderte. Unabhängig von den formalistischen Tendenzen der Malerei außerhalb der Academy ging es darum, eine realistische und narrative Malerei zu schaffen, die nicht nur auf literarischen Vorlagen basierte, sondern ihren eigenen Beitrag innerhalb einer öffentlichen Diskussion zu leisten vermochte.<sup>656</sup> Das ‘problem picture’ lässt sich nicht nur als Gemälde definieren, sondern es war ein Phänomen, an dem das Publikum und die Presse maßgeblich beteiligt waren. Die Sommerausstellung der Royal Academy war ein kulturelles und gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges, das den Beginn der Londoner *Season* markierte. Die jährlichen Besucherzahlen beliefen sich auf bis zu 300000 gegen Ende des Jahrhunderts. Da der Eintritt nur einen Schilling betrug, konnte

<sup>653</sup> S. Barlow, 2005, S. 98.

<sup>654</sup> *The Times*, 8. Mai 1862, S. 8.

<sup>655</sup> S. Barlow, 2005, S. 96. Zum ‘problem picture’ s. Fletcher, 2003.

sich auch die untere Mittelschicht einen Besuch leisten. Wer es sich nicht leisten konnte, entnahm den Tageszeitungen und Zeitschriften die wichtigsten Informationen. 1871 wurde der Press Day eingeführt, der es den Journalisten ermöglichte, die Bilder schon vor der Eröffnung zu begutachten und mögliche Kandidaten für das ‘picture of the year’ für ihre Leserschaft herauszufiltern, abzubilden oder zu beschreiben.<sup>657</sup> Die wichtigsten Bilder der Academy waren Bestandteil des gesellschaftlichen Smalltalks, ebenso wie ein neues Theaterstück oder ein populärer Roman. Man könnte sie daher auch als Medienereignis beschreiben, das sich eher in den Klatschkolumnen abspielte als in der ‘klassischen’ Kunstkritik. Die offene Struktur der Bilder ließ verschiedene Interpretationen und Spekulationen über die Verhältnisse der dargestellten Personen zu, die diese nicht als Kunst, sondern als scheinbar typische Repräsentanten der eigenen Wirklichkeit erfahrbar machte.

Millais hatte mit der offenen, leicht zu erschließenden Erzählstruktur seiner Bilder einen Modus gefunden, der für das Ausstellungsforum der Royal Academy besonders geeignet war. Er experimentierte weiter damit und begann auch, seine Erzählungen über mehrere Leinwände fortzusetzen, beziehungsweise einzelne Episoden zu entwerfen, die zusammen gesehen fast so etwas wie eine Filmsequenz ergaben. Beispiele dafür sind die Kinderbilder *My First Sermon* (1863) und *My Second Sermon* (1864) [Abb. 71 u. 72] sowie *Sleeping* (1867) und *Waking* (1867) [Abb. 73 u. Abb. 74]. In den 1870er Jahren entstand die Bildfolge *Yes or No?* (1871), *No!* (1875) und *Yes* (1877) [Abb. 75, 76 u. 77], die eine erfolgreiche Brautwerbung darstellt. Solche Bilderfolgen hatten darüber hinaus den Vorteil, dass sie sich besonders gut als Reproduktionsgraphiken eigneten, da der Sammler gezwungen wurde, die ‘Geschichten’ durch den Erwerb mehrerer Graphiken zu komplettieren.

## 9. Porträts und Landschaften

Millais’ Interesse galt jedoch nicht nur einer Weiterentwicklung narrativer Malerei, sondern sein akademischer Anspruch war es auch, in allen Genres beheimatet zu sein. Als Porträtist der feinen Gesellschaft wurde er in den 1870er Jahren immer gefragter.<sup>658</sup> Neben Kinder- und Damenporträts schuf er die Porträts von vier englischen

<sup>656</sup> S. Fletcher, 2003, S. 4.

<sup>657</sup> S. Gillett, 1990, S. 208 u. Fletcher, 2003, S. 23.

<sup>658</sup> Zu Millais’ Porträts s. Millais. Portraits, 1999.

Premierministern: Gladstone (1879, 1885, 1891) Disraeli (1881), Salisbury (1882) und Rosebery (1886) [Abb. 78]. Der gesellschaftliche Status, den er dadurch erlangte, schlug sich darin nieder, dass ihm Gladstone 1885 den Titel eines Baronet verschaffte.<sup>659</sup>

Millais' erste reine Landschaft entstand 1870 mit *Chill October* [Abb. 79] in Perth, der Heimatstadt seiner Frau Effie. Nahezu alle seine späten Landschaften entstanden in Perthshire in Schottland, wo er jedes Jahr einige Wochen mit Jagen und Fischen verbrachte.<sup>660</sup> Charakteristisch für seine schottischen Landschaften ist ihre Größe – *Chill October* misst 141 x 186,7 cm –, die dem Betrachter die Illusion vermittelt, man könne sie betreten. Der Realismus, mit dem Millais relativ unspektakuläre Wege, Wasserläufe oder Moorlandschaften wiedergibt, ist häufig gepaart mit einer melancholisch-poetischen Grundstimmung, die die Bedeutungslosigkeit des Menschen im Angesicht der Natur suggeriert. Porträt und Landschaft galten als genuin britische Genres, die in Reynolds, Gainsborough, Constable und Turner herausragende Vertreter gefunden hatten. Mit ihrer Weiterentwicklung knüpfte Millais an eine große akademische Tradition an und machte damit deutlich, in welchem Kontext er gesehen werden und an welchen Vorbildern er sich messen lassen wollte.

## 10. Millais' Stil

Stilistisch ist in *The Ransom* (1862) erstmals eine Auseinandersetzung Millais' mit den Alten Meistern festzustellen, deren Rezeption ihn nach 1867 zu seinem reifen Malstil finden ließ.<sup>661</sup> Zwischen 1860 und 1867 stellte Millais sein Können und seine Vielfältigkeit unter Beweis, indem er verschiedene Stilrichtungen erprobte. Sein Ziel war es, den präraffaelitischen Detailrealismus zu überwinden und eine eigene Manier zu entwickeln. Die Figur des Entführers in *The Ransom*, der dem Betrachter zur Hälfte den Rücken zuwendet, erinnert in Kostüm und Position an eine ähnliche Repoussoirfigur in Velázquez' *Übergabe von Breda* (um 1635) im Prado in Madrid [Abb. 80]. Der Bildteppich, der die Figuren in *The Ransom* hinterfängt, könnte von Velázquez *Spinnerinnen* (um 1657) inspiriert worden sein [Abb. 81]. Millais' Freund Sir William Stirling war der führende britische Experte für Velázquez. Er hatte 1855 *Velázquez and His Works* publiziert und besaß eine große Sammlung mit Stichen nach spanischer

<sup>659</sup> S. Millais. Portraits, 1999, S. 167.

<sup>660</sup> Zu Millais' Landschaften s. Helmreich, 2001, S. 149-180; Barlow, 2005, S. 129ff; Riding, 2006, S. 70ff. und Rosenfeld, 2007, S. 218ff.

<sup>661</sup> S. Barlow, 2005, S. 113.

Kunst, die Millais sicherlich kannte.<sup>662</sup> Gleichzeitig ist *The Ransom* ohne eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Malerei Frederic Leightons und Dante Gabriel Rossettis nicht denkbar, deren Betonung der sinnlichen Oberfläche und Textur von Haut, Stoff und Fell, den englischen Ästhetizismus prägte. Auch mit den malerischen Innovationen seines Zeitgenossen Whistler setzte sich Millais immer wieder auseinander, so ist beispielsweise *The Eve of St Agnes* (1863) auch eine Reaktion auf Whistlers *The White Girl*, das dieser 1862 in London zeigte [Abb. 82 u. 83]. Millais fühlte sich durch Whistlers Gemälde an die Werke Tizians und besonders Velázquez' erinnert.<sup>663</sup> Millais nahm mit *The Eve of St. Agnes* das Keats-Gedicht – das schon Holman Hunt und Arthur Hughes zum Thema eines Gemäldes gemacht hatten – zum Anlass für eine Studie des Effekts von Mondlicht, das durch ein Fenster in ein Interieur und auf Haut und Kleidern der sich darin befindenden Frau fällt. Seinem Interesse für Lichteffekte und Farbharmonien, das ihn mit Whistler verband, kam die literarische Vorlage – eine Nachtszene – entgegen. Mit den Frauenfiguren *Joan of Arc* und *Esther* (beide 1865) trat der narrative Aspekt deutlich hinter den dekorativen zurück [Abb. 84]. Das chinesische Gewand der *Esther* zeigte Millais mit seiner Rückseite nach außen gewendet, um die chaotisch ineinander laufenden Webfäden darstellen zu können und so das Interesse des Ästhetizismus an Stofflichkeit und abstrakter Schönheit auf die Spitze zu treiben. Eine direkte Antwort auf Rossettis *The Beloved* (1866) [Abb. 27] scheint *Jephtah* (1867) [Abb. 85] zu sein, ein weiteres biblisches Sujet, das Millais nutzte, um verschiedene Texturen und Hautfarben virtuos miteinander zu kontrastieren. Im gleichen Jahr kehrte er jedoch mit *Sleeping* und *Waking* (1867) zu einem viel kleinteiligeren präraffaelitischen Detailrealismus zurück. Man kann daher auch nicht von einer progressiven Entwicklung seines Stils sprechen, bis ihm 1868 ein Durchbruch gelang, der maßgeblich auf seine Auseinandersetzung mit Werken des 17. und 18. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Entscheidend ist die Rezeption des Œuvres von Velázquez, dem Millais sein so genanntes Diplomgemälde *A Souvenir of Velázquez* (1868) für die Royal Academy widmete [Abb. 86].<sup>664</sup> Die Einreichung eines solchen Werkes war Voraussetzung für die endgültige förmliche Aufnahme in die Royal Academy, deren Mitglied Millais bereits seit 1863 war. *A Souvenir of Velázquez* setzt als Fantasieporträt eines kleinen Mädchens in historischem Kostüm nicht nur

---

<sup>662</sup> S. Barlow, 2005, S. 100.

<sup>663</sup> S. Ormond, 2000, S. 37.

<sup>664</sup> S. Barlow, 2005, S. 98ff.

Velázquez' Infantinnen voraus, sondern auch die Rezeption der Kinderporträts des Gründungspräsidenten der Royal Academy, Joshua Reynolds.<sup>665</sup> Nur ein Jahr zuvor hatte Frederic George Stephens *English Children as Painted by Sir Joshua Reynolds* (1867) publiziert, ein Band, in dem er die Stiche nach Reynolds Kinderbildnissen katalogisierte.<sup>666</sup> Besonders bekannt war Reynolds *The Age of Innocence* (ca. 1788), das ein kleines Mädchen in einem weißen Kleid vor einem Landschaftshintergrund zeigt [Abb. 87].<sup>667</sup> Die Naturverbundenheit des Kindes wird durch seine Barfüßigkeit betont und entspricht dem Konzept von Kindheit als Zustand paradiesischer Unschuld, das Jean-Jacques Rousseau im 18. Jahrhundert prägte.<sup>668</sup> Millais griff das zarte weiße Musselin-Kleid des Kindes unter anderem in *Sisters* (1868) wieder auf, einem Porträt seiner drei Töchter [Abb. 88]. Er übernahm aber nicht nur das Kostüm des 18. Jahrhunderts, sondern auch Reynolds pastose Malweise, die die Präraffaeliten abwertend als 'slosh' bezeichnet hatten. Auch das ebenfalls 1868 in der Academy ausgestellte *Stella* zeigte eine Figur des 18. Jahrhunderts, die man als Korrespondentin des Schriftstellers Jonathan Swift (1667-1745) erkennen sollte [Abb. 89]. Zugleich ist auch hier Millais' gröbere Faktur, die die Spuren des Pinsels auf der Leinwand als Ausdrucksmittel einsetzt, deutlich zu sehen. Er hatte zu einer ihm eigenen Manier gefunden, die die Werke der folgenden Jahre kennzeichnet.

## 11. Fazit

Millais hatte sich mit *A Huguenot*, *The Proscribed Royalist*, *The Order of Release* und *The Black Brunswicker* bei seinem Publikum in der Royal Academy als Erzähler von Geschichten beliebt gemacht, die es auch aus der zeitgenössischen Oper, dem Theater und dem realistischen Roman kannte. Die Versuche, seiner Malerei eine andere, weniger narrative als stimmungshafte Richtung zu geben, wurden von Publikum und Kritikern abgelehnt. Daher konzentrierte Millais sich auf die Weiterentwicklung seiner Erzähltechnik, die der Fantasie des Betrachters immer größeren Gestaltungsspielraum zubilligte. Gleichzeitig arbeitete er durch die Erweiterung seines Repertoires mit Landschaften, Kinder- und Gesellschaftsporträts in den 1870er Jahren und die

---

<sup>665</sup> S. Bradley, 2000, S. 190. Zu Millais' Kinderbildnissen und seiner Auseinandersetzung mit Reynolds s. auch Smith, 2007b, S. 172ff.

<sup>666</sup> S. Macleod, 1986a, S. 402.

<sup>667</sup> Es wurde 1794 als Reproduktionsgraphik aufgelegt.

<sup>668</sup> S. Millais. Portraits, 1999, S. 118ff.

Anlehnung seines Stils an die Manier der Alten Meister an seinem Status als herausragendes Mitglied der Royal Academy.

#### **IV. William Holman Hunt – Kunst und Kommerz**

Holman Hunt, der seine Ausbildung zum Maler gegen den Willen des Vaters durchgesetzt hatte, bemühte sich seit 1843 sehr darum, in die Royal Academy Schools aufgenommen zu werden, wurde jedoch erst bei seinem dritten Versuch am 11. Juli 1844 zugelassen.<sup>669</sup> Zwei Jahre später stellte er mit *Little Nell and her Grandfather* in der British Institution sein erstes Gemälde öffentlich aus.<sup>670</sup> Es beruht auf einer Szene aus Charles Dickens' *The Old Curiosity Shop* (1841). Neben der kleinen Nell und ihrem Großvater zeigt das Bild einen Panoramablick über London von Highgate Hill aus. Die Malweise entspricht mit ihrer abgetönten Farbigkeit und den nur angedeuteten naturalistischen Details den Doktrinen der Akademie. 1847 stellte er in der Royal Academy eine Szene aus Walter Scotts Roman *Woodstock; or The Cavalier* mit dem Titel *Dr Rochecliffe Performing Divine Service in the Cottage of Joceline Joliffe, at Woodstock* aus.<sup>671</sup> In seiner Autobiographie schreibt Hunt, dass er dieses Sujet gewählt habe, „because it belonged to the class of pictures most popular, and so offered a fair chance of sale, as well as due exercise in serious inventiveness.“<sup>672</sup> Sein eigentliches Interesse galt jedoch schon zu diesem frühen Zeitpunkt der Darstellung des Lebens Christi, welches das zentrale Thema seines Gesamtwerkes werden sollte. Ebenfalls 1847 begann er mit *Christ and the Two Marys* [Abb. 90] sein erstes großformatiges religiöses *subject picture*.<sup>673</sup> Es zeigt den wiederauferstandenen Christus vor den beiden knienden Marien. In seiner Autobiographie schildert Hunt die Probleme, die er mit seiner ersten Christus-Darstellung hatte. Den Vorschlag von Millais, sich an der Ikonographie der Alten Meister zu orientieren, lehnte Hunt mit dem Hinweis ab, dass sich das zeitgenössische, protestantisch geprägte Londoner Publikum davon emotional und intellektuell nicht angesprochen fühlen würde:

<sup>669</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 9.

<sup>670</sup> *Little Nell and Her Grandfather* misst 76,5 x 63,5 cm und ist im Besitz des Sheffield Galleries and Museums Trust. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 29. In der Royal Academy stellte Hunt im gleichen Jahr eine kleine Genreszene mit dem Titel *Hark!* aus, die vermutlich ein kleines Mädchen zeigte, das sich eine Uhr ans Ohr hält. Das Gemälde ist leider verschollen. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 33.

<sup>671</sup> *Dr Rochecliffe Performing Divine Service* misst 69,2 x 90,2 cm und befindet sich in einer Privatsammlung. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 45.

<sup>672</sup> Hunt, Bd. 1, 1905, S. 64. S. auch Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 117.

<sup>673</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 53.

„If I were to put a flag with a cross on it in Christ’s hand, the art-galvanising revivalists might be pleased, but unaffected people would regard the work as having no living interest for them. I have been trying for some treatment that might make them see this Christ with something of the surprise that the Maries themselves felt on meeting Him as One who has come out of the grave, but I must for every reason put it by for the present.“<sup>674</sup>

Die Suche nach einer zeitgemäßen Christus-Ikonographie sollte eines der prägenden Themen seiner künstlerischen Karriere werden. Wegen der anfänglichen Schwierigkeiten mit dieser selbstgewählten Aufgabe, gelang es Hunt nicht, das Gemälde für die Ausstellung der Royal Academy 1848 zu vollenden; stattdessen reichte er *The Flight of Madeline and Porphyro during the Drunkenness Attending the Revelry* [Abb. 22] ein, das eine Strophe aus John Keats (1795-1821) Gedicht *The Eve of St Agnes* (1819) illustriert.<sup>675</sup>

Millais, mit dem Hunt zu diesem Zeitpunkt bereits eng befreundet war, hatte ihm bei der Fertigstellung geholfen. Das Gemälde erhielt in der Academy-Ausstellung einen relativ guten Platz und wurde besonders von Dante Gabriel Rossetti bewundert, der Hunt – den er bis dahin nur flüchtig kannte – daraufhin in seinem Atelier aufsuchte.<sup>676</sup> Die Freundschaft der drei intensiverte sich und führte schließlich Ende 1848 zur Gründung der Pre-Raphaelite Brotherhood. In Hunts präraffaelitischen Debüt *Rienzi* (1849) [Abb. 1] wird die leidenschaftlich zum Schwur emporgereckte Faust des Volkstribuns zum Symbol für die revolutionären malerischen Ziele der Bruderschaft. Es war geplant als „an out-of-door picture, with a foreground and background, abjuring altogether brown foliage, smoky clouds, and dark corners, painting the whole out of doors, direct on the canvas itself, with every detail I can see, and with the sunlight brightness of the day itself.“<sup>677</sup>

1850 zeigte Hunt *A Converted British Family Sheltering a Christian Missionary from the Persecution of the Druids* in der Royal Academy.<sup>678</sup> Durch die Vermittlung von John Everett Millais gelang es, das Gemälde für 160 Guineen an den Oxforder Verleger Thomas Combe zu verkaufen, der damit seine Sammlung präraffaelitischer Gemälde

<sup>674</sup> Hunt, Bd. 1, 1905, S. 85. Zu *Christ and the Two Marys* s. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 53 und Giebelhausen, 2006, S. 141-147.

<sup>675</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 56. Zu diesem Bild und der Bedeutung des Raumes in der präraffaelitischen Malerei s. Barlow, 1989, S. 66-82.

<sup>676</sup> S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 105ff.

<sup>677</sup> Hunt, Bd. 1, 1905, S. 91.

<sup>678</sup> *A Converted British Family* misst 111,1 x 139,1 cm und befindet sich heute im Ashmolean Museum in Oxford. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 63.

begründete.<sup>679</sup> Sie befindet sich heute im Ashmolean Museum in Oxford.<sup>680</sup> Combe war in dieser frühen Phase für fast alle Präraffaeliten ein wichtiger Käufer. Wegen seiner Unterstützung des Oxford Movement und seiner Freundschaft zu John Henry Newman (1801-1890) wurde er von ihnen 'The Early Christian' oder 'The Patriarch' genannt. Zwischen Hunt und Combe entwickelte sich eine besonders enge Beziehung, in der Combe auch als 'Geschäftspartner' des Malers fungierte. In einem Brief vom 31. November 1858 bezeichnet ihn Hunt als seinen „senior partner“.<sup>681</sup> Combe half Hunt, die Geschäftsbücher zu führen und unterstützte 1864 auch seine unabhängige Ausstellung in extra angemieteten Räumen in der Hanover Street. Dieses Projekt bezeichnet Hunt in einem Brief an Combe als „the business of the firm“.<sup>682</sup> Combes Rolle als Hunts Mäzen ist kaum zu unterschätzen, da er ihm durch seine finanzielle Unterstützung die eigenständige Beteiligung am Markt in Form von einer privat organisierten Ausstellung letztlich erst ermöglichte. Auch in einem marktorientierten Kunstsystem wurde private Förderung demnach dringend benötigt, und die Rolle des Auftraggebers war nicht obsolet geworden, sie hatte sich nur entscheidend verändert. Nachdem Hunt seit 1847 jedes Jahr mit Ausnahme des Jahres 1855 in der Royal Academy ausgestellt hatte, kandidierte er 1856 zum *Associate* der Royal Academy.<sup>683</sup> Er wurde nicht gewählt. Vielleicht hatte er sich einen schlechten Zeitpunkt ausgesucht, da er gerade erst von einem anderthalbjährigen Aufenthalt im Heiligen Land zurückgekehrt war und mit *The Scapegoat* [Abb. 8] ein ungewöhnliches Sujet eingereicht hatte. Die Ablehnung durch die Academy beeinflusste Hunts weitere Karriere nachhaltig:

„In 56 at the persuasion of my friends and in impatience at my long continuing difficulties I had put my name down for election at the R. A. but as one of the members told me afterwards only one of the body recorded his vote for me. I then determined never afterwards to have any place in the Institution as a member.“<sup>684</sup>

<sup>679</sup> S. Lutyens, 1967, S. 380-387.

<sup>680</sup> Combes Sammlung im Ashmolean Museum umfasst 21 Gemälde und Zeichnungen. Hunts erste Version von *The Light of the World* aus Combes Besitz befindet sich heute in Keble College Chapel, Oxford. Zur Sammlung Combe s. Whiteley, 1983. Zu den Präraffaeliten in Oxford s. Christian, 1974.

<sup>681</sup> „No! I have not any desire to get rid of the senior partner. I know his value too well. The accounts however have been too simple of late to require his exact powers.“ Hunt an Thomas Combe, 31. November 1858, Bodleian Library, Oxford, MS. Eng. lett. c. 296, fol. 67-8.

<sup>682</sup> „I cannot alas afford to leave off work till 7 and so cannot hope to dine with you at 5.30 otherwise I should have liked the opportunity for a chat about the business of the firm.“ Hunt an Thomas Combe, 20. April 1864, Bodleian Library, Oxford, MS. Eng. lett. c. 296, fol. 109.

<sup>683</sup> S. Graves, Bd. 2, 1970, S. 199-200.

Von 1856 bis 1860 stellte Hunt nicht mehr in der Royal Academy aus. Stattdessen nahm er 1857 an der ersten präraffaelitischen Gruppenausstellung teil und begann sich nach weiteren alternativen Ausstellungsmöglichkeiten umzusehen.

Ein erster Kontakt mit dem Kunsthändler Ernest Gambart war schon 1853 zustande gekommen, als dieser sich für Hunts Christusbild *The Light of the World* [Abb. 39] interessierte, das den Vers „Ich stehe vor der Tür und klopfe an. Wer meine Stimme hört und die Tür öffnet, bei dem werde ich eintreten und wir werden Mahl halten, ich mit ihm und er mit mir.“ aus der Offenbarung (3, 20) illustriert,<sup>685</sup> das Hunt schon seinem Freund und Gönner Thomas Combe versprochen hatte. 1856 sicherte sich Gambart das Vervielfältigungsrecht und gab bei William Henry Simmons eine Reproduktionsgraphik in Auftrag. Um Werbung für diesen Stich zu machen, war *The Light of the World* im August 1858 in Gambarts French Gallery in Pall Mall Nr. 120 zu sehen. Gambart publizierte den Stich 1860 und schickte das Gemälde anschließend auf eine neunzehnmonatige Tournee durch ganz England, um Subskribenten zu werben.<sup>686</sup> Diese Tour und die weite Verbreitung des Stiches sorgten dafür, dass sich *The Light of the World* tief in der Vorstellungswelt der Viktorianer verankern und zu einer ‘protestantischen Ikone’ werden konnte. Sie machte Hunt zu einem der populärsten religiösen Maler seiner Zeit.

Rückblickend machte Hunt die Ablehnung durch die Academy und den Mangel an kirchlichen Aufträgen für seine Entscheidung verantwortlich, auf die Zusammenarbeit mit dem Kunsthandel und auf eigenverantwortlich veranstaltete Ausstellungen zur Vermarktung seiner Kunst zurückgegriffen zu haben.<sup>687</sup> Mit Aufträgen der anglikanischen Staatskirche war nicht mehr zu rechnen, seitdem Hunt 1858 in einer Streitschrift die Korruption des protestantischen Bischofs von Jerusalem angeprangert hatte, die er selbst während seines ersten Aufenthalts 1854-56 dort beobachtet hatte.<sup>688</sup>

---

<sup>684</sup> Hunt an Ernest Chesneau, 16. März 1882, Letters from Sir John Everett Millais and William Holman Hunt in the Henry E. Huntington Library, San Marino, California, 1974, S. 77.

<sup>685</sup> S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 351; Maas, 1984, S. 44; Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 74.

<sup>686</sup> Der Besitzer des Bildes, Thomas Combe, erhielt von Gambart 180 Pfund Entschädigung. S. Maas, 1984, S. 73ff.

<sup>687</sup> „I have gone on my own course unswervingly and the Church people have ever looked on me very suspiciously seeing that my work was done in quite independent temper. They never gave me a single commission to do pictures, or decoration for them, and as my purpose has always been declaredly religious, the non-religious have disapproved my attempts to support what they consider an obsolete philosophy. So with the RA also against me if I had not had some independent chances I should have been by this time in a very bad way indeed.“ Hunt an John Richard Clayton, 9. Oktober 1896, John Rylands Library, Manchester, MS 1268, fol. 33.

<sup>688</sup> W. H. Hunt, Jerusalem. Bishop Gobat in re Hanna Hadoub; with original documents detailing the case, London and Edinburgh, 1858. Zit. n. Bronkhurst, Bd.1, 2006, S. 4, Fn. 14.

Nachdem er 1858 zum ersten Mal in der Galerie eines Kunsthändlers ausgestellt hatte, nutzte er diese Möglichkeit in den 1860er Jahren mit zunehmendem Erfolg.

Im Folgenden sollen Hunts Einzelausstellungen in den 1860er Jahren und die Bilder, die in ihrem Zentrum standen, untersucht werden. Dabei soll gezeigt werden, dass sich Holman Hunts intellektuell und handwerklich äußerst aufwendigen Bildkonzeptionen für die Einzelpräsentation in einer öffentlichen Ausstellung besonders eigneten, weil der Betrachter viel Zeit und erklärende Hilfsmittel benötigte, um sie zu erschließen. Bei der innerbildlichen Präsentation seiner Werke lassen sich Parallelen zu Darstellungen der im 19. Jahrhundert in England populären *natural history* aufzeigen, die durch eine Analyse des Gemäldes *The Finding of the Saviour in the Temple* (1860) beispielhaft vorgeführt werden sollen. Darüber hinaus reihen sich Holman Hunts Einzelausstellungen in eine spezifisch englische Tradition der antiakademischen Protestausstellung ein, die sich über Hogarth, Nathaniel Hone (1718-1784), Benjamin West (1738-1820) und John Singleton Copley (1738-1815) bis hin zu Benjamin Robert Haydon (1786-1846) und den präraffaelitischen Gruppenausstellungsprojekten rekonstruieren lässt.

## 1. Voraussetzungen

Es liegt bislang keine zusammenhängende Untersuchung von Hunts Einzelausstellungen in den 1860er Jahren im Zusammenhang mit der Ästhetik seiner Bilder vor. Es gibt allerdings eine Reihe von Einzeluntersuchungen, wie zum Beispiel Jeremy Maas' 1984 publizierte Monographie, welche die Entstehungs-, Ausstellungs-, und Verbreitungsgeschichte von Holman Hunts drei Versionen von *The Light of the World* rekonstruiert.<sup>689</sup> Maximiliane Drechsler hat Holman Hunts Einzelausstellung von *The Finding of the Saviour in the Temple* (1860) in die im 18. Jahrhundert begründete Tradition der englischen *private exhibitions* eingereiht, die sich fast immer als Protestausstellung gegenüber der Royal Academy verstanden.<sup>690</sup> Kenneth Bendiner interpretierte *The Finding of the Saviour in the Temple* mit Bezug auf Hunts historische Recherchen und Erlebnisse im Heiligen Land als Bekenntnis zu den Doktrinen der anglikanischen Low Church.<sup>691</sup> Philip McEvansoneya dokumentiert in einem Aufsatz die häufig übersehene Ausstellung im Cosmopolitan Club, die Holman Hunt 1863 für

---

<sup>689</sup> S. Maas, 1984. Das Original befindet sich in Keble College Chapel, Oxford, eine kleinere Replik, die unter Mitarbeit von Frederic George Stephens entstanden ist, in den Manchester City Art Galleries und die große zwischen 1900 und 1904 entstandene Version in St. Paul's Cathedral, London. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nrn. 74, 80, 161.

<sup>690</sup> S. Drechsler, 1995, S. 151ff.

eine Gruppe von Malern organisierte, die nicht zur Academy-Ausstellung zugelassen worden waren.<sup>692</sup> Eine Untersuchung der Bedeutung dieses britischen *salon des refusés* im Kontext seiner weiteren Ausstellungsaktivitäten steht allerdings noch aus. Für Hunts eigene Einschätzung seiner ausstellungsstrategischen Entscheidungen ist seine 1905 erschienene, zweibändige Autobiographie eine wichtige Quelle.<sup>693</sup> Judith Bronkhursts unlängst erschienenen Werkverzeichnis ist die grundlegende Ausgangsbasis für jede Auseinandersetzung mit Holman Hunt und enthält außerdem eine Liste der Ausstellungen, in denen Werke von Holman Hunt gezeigt wurden.<sup>694</sup> George P. Landow hat Hunts protestantische Ikonographie 1979 untersucht und die verschiedenen Quellen für seinen typologischen Symbolismus aufgezeigt, die von der zeitgenössischen typologischen Bibelexegese über John Ruskins typologische Interpretation von Tintorettos *Verkündigung* in der Scuola di San Rocco im zweiten Band von *Modern Painters* (1847) bis hin zum symbolischen Realismus Hogarths, Van Eycks und Memlings reichen.<sup>695</sup> Michaela Giebelhausen analysierte 2006 erstmals Theorie und Praxis der religiösen Malerei im 19. Jahrhundert in England und vergleicht dabei auch die Entwicklung von Holman Hunts religiöser Malerei mit den Doktrinen der Royal Academy und denen der Präraffaeliten. Sie legt dar, dass Hunts Projekt, den historischen Jesus an 'Originalschauplätzen' im Heiligen Land zu zeigen, mit der Leben-Jesu-Forschung von David Friedrich Strauss und Ernest Renan sowie den Forderungen nach einer historisch-wissenschaftlichen Bibelforschung, wie sie in England beispielsweise von Benjamin Jowett, Regius Professor of Greek an der Universität Oxford, gefordert wurde, übereinstimmt.<sup>696</sup> Carol Jacobi ist die erste, die Hunts hyperrealistischen Stil einer grundlegenden Analyse unterzogen hat.<sup>697</sup> Sie geht dem von Betrachtern häufig geäußerten Unbehagen angesichts der intensiven Farbigekeit und der fast maschinell wirkenden Präzision seiner Werke nach und setzt diese formalen Aspekte in Beziehung zu den ikonographischen und autobiographischen Gesichtspunkten seines Œuvres. Aufbauend auf diesen Arbeiten sollen die bislang getrennt behandelten Aspekte von

---

<sup>691</sup> S. Bendiner, 1979 und 1985.

<sup>692</sup> S. McEvansoneya, 1996, S. 27-42.

<sup>693</sup> S. Hunt, 1905. Zum problematischen Status einer Autobiographie als Quelle und Holman Hunts Intentionen, sich selbst als den Begründer der Präraffaelitischen Bruderschaft und den Präraffaelismus als nationale englische Malerschule zu etablieren s. Marcus, 1989 und Codell, 1996b.

<sup>694</sup> Die Liste verzeichnet Ausstellungen bis einschließlich 2004. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 53-72.

<sup>695</sup> S. Landow, 1979. Zur Typologie in der viktorianischen Kultur s. auch Landow, 1980. Zum symbolischen Realismus der Präraffaeliten generell Sussman, 1979 und Brooks, 1984.

<sup>696</sup> S. Giebelhausen, 2006, S. 128ff.

<sup>697</sup> S. Jacobi, 2006.

Hunts Ausstellungstätigkeit und des Darstellungsmodus seiner Bilder zusammengeführt werden, um zu zeigen, dass sein Festhalten an einem kleinteiligen, symbolistischen Präraffaelismus in engem Zusammenhang mit den Präsentationsbedingungen in einer Einzelausstellung steht.<sup>698</sup>

## 2. *The Finding of the Saviour in the Temple* (1860)

### 2.1 Genese und Bedeutung

*The Finding of the Saviour in the Temple* [Abb. 33] war das erste Gemälde, das Hunt in einer Einzelausstellung in der German Gallery des Kunsthändlers Ernest Gambart in New Bond Street zeigte.<sup>699</sup> Die Fertigstellung des Bildes erfolgte erst kurz vor der Ausstellung im April 1860, obwohl Hunt es bereits während seiner ersten Reise nach Palästina 1854 konzipiert und begonnen hatte.<sup>700</sup> Zu diesem Zeitpunkt hoffte er noch, es für die Ausstellung der Royal Academy 1855 fertig stellen zu können.<sup>701</sup> Es war demnach nicht von Anfang an für eine Einzelausstellung geplant gewesen. Die Verzögerung ergab sich aus den Schwierigkeiten, in Jerusalem jüdische Modelle für sein Bild zu gewinnen, da die meisten glaubten, das Gemälde solle in einer christlichen Kirche angeboten werden und sich einem solchen Bruch des 2. Gebots verweigerten. Der Wunsch, den ethnographisch und historisch 'richtigen' Menschentyp für biblische Szenen zu finden, war eine Hauptmotivation für Hunts Reise ins Heilige Land. Es blieb ihm aber zunächst nichts anderes übrig, als *The Scapegoat* für die Academy-Ausstellung 1856 fertig zu stellen, ein Ziegenbock als Modell konnte sich ihm nicht entziehen.<sup>702</sup> Hunts *The Finding* basiert auf der im Lukasevangelium (2, 41-52) beschriebenen Auffindung des zwölfjährigen Jesus im Tempel. Es zeigt den Moment, in dem Maria und Joseph Jesus wiederfinden. Maria umarmt ihren Sohn, aber sein Blick und seine von ihr abgewandte Haltung drücken aus, dass er sich seiner göttlichen Mission bewusst

<sup>698</sup> Anne Clark Amor nennt Hunt im Titel ihrer Autobiographie des Künstlers „the true Pre-Raphaelite“. S. Amor, 1989.

<sup>699</sup> Zu Hunts *The Finding* s. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 86; Gieselhausen, 2006, S. 164-187; Drechsler, 1996, S. 147-152; Bronkhurst, 1996, S. 236; Bendiner, 1985, S. 65-77; *The Pre-Raphaelites*, 1984, Kat.-Nr. 85; Hunt, Bd. 1, 1905, S. 391, S. 406-412 und ders., Bd. 2, 1905, S. 187-198 und passim; Stephens, 1860. Eine kleinere Version des Gemäldes (45,5 x 70,2 cm), die aus der von Hunt nach Vollendung des Originals überarbeiteten Ölskizze hervorging, befindet sich in Sudley House in Liverpool, s. Bennett, 1988, Kat.-Nr. 246.

<sup>700</sup> S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 391. Hunts Karriere umfasst vier längere Aufenthalte im Heiligen Land: 1854 bis 1856, 1869-1872, 1876-1878 und 1892.

<sup>701</sup> „I had hoped to have the Temple picture ready for next year's Academy,“ Hunt, Bd. 1, 1905, S. 446.

<sup>702</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 88 und dieselbe, 1984, S. 111-125. Zu *The Scapegoat* s. auch Boime, 2002, S. 94-114.

geworden ist und bereit ist, sie zu vollenden („Da sagte er zu ihnen: Warum habt ihr mich gesucht? Wusstet ihr nicht, dass ich in dem sein muss, was meinem Vater gehört?“ 2, 49) Die Rabbis, mit denen er zuvor diskutiert hatte, sitzen in einem Halbkreis um die Heilige Familie herum. Hinter ihnen und vor den goldenen Säulen des Tempels stehen einige Musiker und Diener. Links im Hintergrund sind ein Mann, der eine Lampe anzündet, und ein Junge, der mit einem Tuch die Tauben vertreibt, zu sehen. Daneben kann man einen weiteren Musikanten und einen Priester erkennen sowie eine Familie mit einem Säugling, die gerade ein Opferlamm gekauft hat, und den Verkäufer des Lamms sowie einen Geldwechsler. Rechts im Bild öffnet sich ein Ausblick in einen Innenhof und zum Ölberg in der Ferne. Die Architektur des Innenhofes ist noch nicht vollendet, aber man sieht einige Arbeiter, die einen Steinblock fertig bearbeiten. Auf den Stufen vor dem Tempelgang sitzt ein blinder und lahmer Mann, der um Almosen bettelt.

Besondere Bedeutung hat die Geste Jesu, der mit der Rechten seinen Gürtel strafft, so, als rüste er sich für die kommenden Aufgaben.<sup>703</sup> Viele Bilddetails verweisen typologisch auf zukünftige Taten Jesu und auf seinen Opfertod: das Kreuz auf seinem Gürtel, der Ölberg im Hintergrund, der Geldwechsler, den er aus dem Tempel vertreiben wird, und die Getreideähre auf der Schwelle zum Tempel, die auf das alttestamentarische Opfer der ‘ersten Früchte’ verweist.<sup>704</sup> Auch die Szene im hinteren Teil des Tempels, in der eine Familie ein Lamm erwirbt, verweist auf die Opferung des ‘Lammes Christi’.<sup>705</sup> Auf der Tür des Tempels sind in Lateinisch und Hebräisch die Worte eingraviert: „Dann kommt plötzlich zu seinem Tempel / der Herr, den ihr sucht, und der Bote des Bundes, den ihr herbeiwünscht.“ (Maleachi, 3, 1), die Christus als Messias identifizieren. Die Arbeiter, die im Hof ein Friesstück fertigstellen, illustrieren Psalm 118, 22: „Der Stein, den die Bauleute verwarfen, / er ist zum Eckstein geworden.“ Damit ist Christus hier als Erbauer einer neuen Ordnung ausgewiesen, der die alte Ordnung, vertreten durch die Rabbis, ersetzen wird.<sup>706</sup> Mit dieser Darstellung bezieht sich Hunt gleichzeitig auf Ruskins Deutung von Tintorettos *Verkündigung* in der Scuola di San Rocco in Venedig, die ihn bei seiner Lektüre von *Modern Painters*

<sup>703</sup> In dem Katalog, den Frederic George Stephens gemeinsam mit Hunt zur Erläuterung des Bildes verfasste, heißt es, dass er seinen Gürtel enger schnalle „as one who girds up his loins and makes ready for labor.“ Stephens, 1860, S. 70-71.

<sup>704</sup> Levitikus 2, 14. S. Stephens, 1860, S. 96, 98, 115.

<sup>705</sup> S. Stephens, 1860, S. 77.

<sup>706</sup> S. Stephens, 1860, S. 60.

nachhaltig beeindruckt und für die Entwicklung seines typologischen Symbolismus prägende Bedeutung hatte.<sup>707</sup>

Hunts Bemühen, eine wissenschaftlich recherchierte, plausible Szenerie für seine Bibeldarstellung zu schaffen, ist in allen Details des Bildes ablesbar. Die Darstellung des Fußbodens im Tempel orientiert sich an den Bodenmustern, die Hunt in Jerusalem vorfand, und an Beschreibungen des Tempelfußbodens im Talmud.<sup>708</sup> Die Rabbis sitzen, wie im Orient üblich, auf dem Fußboden. Ethnographische Details, wie der kleine Junge ganz links im Vordergrund, der mit einem Wedel die Thora vor Fliegen schützt und der Junge, der den Rand des Thoraschleiers küsst, konnte Hunt in der Synagoge beobachten.<sup>709</sup> Das gilt ebenfalls für den Gebetsriemen (Phylakterion oder Tefillin), den ein Rabbi in der Hand hält. Ein anderer Rabbi, der mit den Händen eine Geste des Abzählens vollführt, trägt den Gebetsriemen um die Stirn gebunden. Besonders problematisch für Hunt war die Darstellung der Architektur des Tempels. Er las in John Lightfoots Abhandlung *The Temple: especially as it Stood in the Dayes of our Saviour* (1650), dass sich der zweite Tempel des Herodes wahrscheinlich an der Gestalt des ersten Tempels Salomos orientierte. Daher bezieht sich Hunts goldene Innenausstattung des Tempels auf die Beschreibung des Tempelbaus im zweiten Buch der Chroniken (Kap. 3) und im ersten Buch der Könige (Kap. 7).<sup>710</sup> Decke und Balken sind mit islamischer Ornamentik überzogen und auch die Gitterwand, die den Tempel nach hinten abschließt, erinnert an muslimische Haremsarchitekturen, die Hunt – nach seiner Rückkehr aus dem Nahen Osten – an der Nachbildung des Alhambra-Hofes im Crystal Palace in Sydenham studiert hatte. Dieses Dekor ist nicht nur eine Allusion auf *Tausendundeine Nacht*, sondern entsprach auch den zeitgenössischen Vorstellungen von einer Entstehung islamischer Architektur aus frühen jüdischen Formen.

In seinen Erläuterungen weist Stephens, der mit Hilfe Hunts den Katalog zur Ausstellung des Bildes schrieb, den dargestellten Rabbis verschiedene negativ gefärbte

<sup>707</sup> S. The Works of John Ruskin, Bd. 4, 1903, S. 264-265; Bendiner, 1985, S. 66; zu Hunts Lektüre von *Modern Painters* s. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 73, 90. Wie wichtig Ruskins Ideen tatsächlich für Hunts Entwicklung waren, belegt ein Brief von Hunt an Ruskin vom 6. November 1880 in der Bibliothek der Cornell University: „What I want to say is that I hope you will never have any doubt that I always wish to remember you as my first soul’s friend, and I am anxious the more to say it because I have been in my awkward sense of honour and pride hitherto prevented from saying it distinctly.“ Zit. n. Landow, 1976-77, S. 377.

<sup>708</sup> S. Bendiner, 1985, S. 74.

<sup>709</sup> S. Bendiner, 1985, S. 67. Seine Eindrücke aus der Synagoge hat er in der Zeichnung *The Synagogue* (1854) festgehalten. S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, D118.

<sup>710</sup> S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 408. Eine genaue Analyse der dargestellten Tempelarchitektur und Hunts Quellen bei Bendiner, 1985, S. 74ff.

Charakterzüge zu, die sie für die neue Lehre unempfänglich machten: Senilität, Stolz, Dünkel, Trägheit, Neid und Sinnlichkeit.<sup>711</sup> Dass Jesus im Tempel nicht willkommen ist, wird auch durch die Tauben – Symbole des heiligen Geistes – verdeutlicht, die mit ihm in den Tempel gekommen sind, aber von dem Jungen mit dem Tuch wieder verjagt werden. Zentrale Aussage des Bildes ist damit – neben dem emotional aufgeladenen Familienereignis – die Konfrontation des alten Glaubens mit dem neuen Glauben,<sup>712</sup> eine Auslegung, die nicht der herkömmlichen Exegese entspricht, die eher das Wohlwollen der jüdischen Gelehrten betont. Bendiner hat diese Interpretation Hunts als deutliche Abkehr von Priesterkult und Ritualismus des Oxford Movement und Hinwendung zu Auffassungen der anglikanischen Low Church gewertet.<sup>713</sup>

Mit diesem Bild distanzierte sich Hunt von seinem nur wenige Jahre zuvor unter dem Einfluss von Thomas Combe entstandenen *The Light of the World*, das Thomas Carlyle als „papistical fantasy“ bezeichnet hatte, weil es Christus in einem weißen Priestergewand und einem juwelenbesetzten Umhang zeigt.<sup>714</sup> In seiner Autobiographie schreibt Hunt, dass Carlyle, der ihn in seinem Atelier besuchte und *The Light of the World* besichtigte, ihn in seiner Idee, ins Heilige Land zu gehen, bestätigt habe.<sup>715</sup> Freunde und Kollegen hatten ihm abgeraten, da sich eine solche lange Abwesenheit aus London nachteilig für seine gerade erfolgreich begonnene Karriere auswirken könne. Carlyle habe ihn jedoch darin ermutigt, ein Bild des historischen Jesus zu entwickeln, das dessen Menschlichkeit und seinen Heldenmut betone, und somit zeitgenössische Betrachter besser anspreche als die idealisierenden Darstellungen Leonardos oder Raffaels. In Carlyles *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841) wird Jesus als der größte aller Helden gefeiert. Seine Biographie ergebe zusammen mit weiteren Biographien großer Männer die Geschichte der Welt. Damit trug Carlyle ebenso zu einer Historisierung Christi im 19. Jahrhundert bei, wie der deutsche evangelische Theologe David Friedrich Strauss (1808-1874) und der französische Schriftsteller und Religionswissenschaftler Ernest Renan (1823-1892).<sup>716</sup> Hunts Bestreben, Episoden der biblischen Geschichte an authentischen Schauplätzen zu malen,

<sup>711</sup> S. Stephens, 1860, S. 63-68.

<sup>712</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 176.

<sup>713</sup> S. Bendiner, 1985, S. 68.

<sup>714</sup> S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 355.

<sup>715</sup> S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 355-360. S. dazu auch Giebelhausen, 2006, S. 155-159.

<sup>716</sup> S. Giebelhausen, 2006, S. 155. Strauss veröffentlichte 1835 *Das Leben Jesu* und 1864 *Der Christus des Glaubens und der Jesus der Geschichte*. Renan publizierte zwischen 1863 und 1883 sieben Bände seiner *Histoire des origines de Jésus*.

muss in diesem Kontext gesehen werden. Er war jedoch nicht der erste Maler, der mit diesem Vorsatz nach Jerusalem reiste. Der schottische Genremaler David Wilkie (1785-1841) ging 1840 ins Heilige Land, um eine moderne, protestantische Ikonographie des Lebens Jesu zu erschaffen. Obwohl er auf der Rückreise starb und sein Projekt nicht vollenden konnte, nennt Hunt ihn als wichtiges Vorbild.<sup>717</sup> David Roberts' (1796-1864) topographische Ansichten aus Ägypten und dem Heiligen Land und John Frederick Lewis' (1805-1876) Szenen orientalischen Lebens hatten die viktorianische Vorstellung vom Nahen Osten geprägt. Hunt setzte sich jedoch von deren Praxis ab, nur Zeichnungen und Aquarelle der bereisten Orte anzufertigen, um sie anschließend im Atelier zu Ölgemälden auszuarbeiten. Sein Bestreben, Ölgemälde vor Ort anzufertigen, nannte er einen wichtigen Bestandteil seines persönlichen Pilger- und Entdeckertums. Darüber hinaus gehörte das Malen vor Ort und *en plein air* zu den ursprünglichen präraffaelitischen Kunstdoktrinen. Die Beschreibungen der Abenteuer und Gefahren, denen er sich dabei aussetzte, sind Teil seiner widersprüchlichen Selbststilisierung als 'Prophet' und 'Soldat des Empire' in zahlreichen autobiographischen Schriften.<sup>718</sup> Den Zielen seiner Reise ins Heilige Land verleiht Hunt in einem aussagekräftigen Brief an William Michael Rossetti vom 12. August 1855 Ausdruck:

„I have a notion that painters should go out. two by two, like merchants of nature. and bring home precious merchandize in faithful pictures of scenes interesting from historical consideration. or from the strangeness of the subject itself. [...] in fact with something like the spirit of the Apostles fearing nothing. going amongst robbers. and in deserts with impunity as men without anything to lose, and every thing must be painted even the pebbles of the foreground from the place itself, unless on trial this prove *impossible*...I think this must be the next stage of PRB indoctrination and it has been this conviction which brought me out here, and which keeps me away in patience until the experiment has been fairly tried.“<sup>719</sup>

Die Aufgabe der Maler ist es seiner Meinung nach, zugleich Händler („merchants of nature“) und Zeuge („the spirit of the Apostles“) zu sein. Sie sollen die heiligen Stätten dokumentieren, die sie mit eigenen Augen gesehen haben, und damit zu einer wissenschaftlichen Erschließung des biblischen Geschehens beitragen. Darüber hinaus sei die Fremdheit der Szenen („the strangeness of the subject“), die sie aus dem Orient

<sup>717</sup> S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 348. Zu Wilkie s. David Wilkie, 2002.

<sup>718</sup> S. Hunt, 1886; ders., 1887, ders. 1905. S. dazu auch Sussman, 1995, S. 158-166.

<sup>719</sup> Zit. n. Bronkhurst, 1984, S. 123. Der Brief (HH197) befindet sich in der Henry E. Huntington Library, San Marino (Cal.).

mitbringen, dazu angetan, aus den Bildern eine kostbare Ware („precious merchandize in faithful pictures“) zu machen, die – ähnlich wie Teppiche oder Gewürze – wegen ihrer Exotik gerne gekauft würden.<sup>720</sup> Dieses Zitat macht deutlich, dass Hunt mit der ethno- und topographischen Genauigkeit seiner Bilder eine doppelte Strategie verfolgte: einerseits kam er mit der – in erster Linie persönlich motivierten – Erschaffung einer modernen Auffassung religiöser Darstellungen dem Bedürfnis nach wissenschaftlichen ‘Beweisen’ für den Glauben seines Publikums entgegen, andererseits bediente er damit zugleich dessen Bild vom Orient als fremd, bunt und geheimnisvoll.<sup>721</sup> Im selben Jahr, in dem Hunt *The Finding of the Saviour in the Temple* mit großem Erfolg ausstellte, erschien mit *Essays and Reviews* (1860) ein wichtiger englischer Beitrag zur historischen Bibelkritik.<sup>722</sup> Diese Publikation löste eine Kontroverse aus, die man als die größte religiöse Krise des viktorianischen Zeitalters bezeichnen kann.<sup>723</sup> Ziel der Autoren – darunter drei Professoren der Universität Oxford – war es, die Bibel mit Hilfe der Methoden der Sprach- und Geschichtswissenschaften einer genauen Analyse zu unterziehen. Die Bibel sollte als historisches Dokument verstanden werden und vor dem Hintergrund ihres historischen Kontextes studiert werden. Das gleiche Ziel verfolgte Hunt mit seiner Darstellung der Auffindung Christi im Tempel.

## 2.2 Innerbildliche Präsentation

Die äußere Präsentation von *The Finding* als Einzelbild in einem Ausstellungsraum hatte – so die These – Konsequenzen für die innerbildliche Präsentation des Werkes.<sup>724</sup> Hunt hatte das Gemälde zwar im Hinblick auf die Ausstellung der Royal Academy begonnen, erkannte jedoch im Verlauf der sechsjährigen Entstehungszeit, dass sich die vielfigurige und detailreiche Komposition weit besser für eine Einzelausstellung eigne. Die Enttäuschung über die Ablehnung seiner Kandidatur zum *Associate* der Academy spielte dabei sicherlich ebenso eine Rolle wie die besseren Verdienstmöglichkeiten, die ihm Gambarts Ausstellung von William Powell Friths *The Derby Day* vor Augen geführt hatte.<sup>725</sup> Darüber hinaus trug die unmittelbare Erfahrung der unabhängigen

<sup>720</sup> Zu den kolonialen Implikationen von Hunts Zitat s. Pointon, 1989 und Codell, 1996b.

<sup>721</sup> Zur Problematik des westlichen Orientkonzepts s. Said, 2003 (1. Aufl. 1978).

<sup>722</sup> S. Gieselhausen, 2006, S. 172.

<sup>723</sup> S. Gieselhausen, 2006, S. 172.

<sup>724</sup> Zum Begriff ‘Präsentation’ s. Kemp, 1983, S. 33 und passim.

<sup>725</sup> *The Derby Day* misst 101,6 x 223,6 cm und befindet sich heute in der Tate Britain, London. S. Lambourne, 1999, Abb. 320. Es entstand im Auftrag des Apothekers Jacob Bell und wurde 1858 in der Royal Academy ausgestellt. Im gleichen Jahr gelang es Gambart, die Vervielfältigungs- und Ausstellungsrechte zu erwerben und Bell davon zu überzeugen, dass er für fünf Jahre auf das Bild verzichten könne, um *The Derby Day* auf Ausstellungstournee zu schicken. S. Maas, 1975, S. 100ff.

präraffaelitischen Gruppenausstellungen seit 1857 dazu bei, dass ihm ein solcher Alleingang wünschenswert erschien. Leider ist nicht nachzuweisen, ob Hunt die Komposition veränderte, nachdem er den Beschluss zur Einzelausstellung getroffen hatte. Aus seinen Briefen, Tagebüchern und Vorzeichnungen geht klar hervor, dass er die wesentlichen Merkmale der Bildstruktur bereits 1854 im Heiligen Land festlegt hatte.<sup>726</sup>

Im Folgenden soll untersucht werden, wie Hunt durch Maltechnik, Oberflächenstruktur und Komposition eine Steuerung der Rezeption vornahm, die für eine Einzelbildpräsentation besonders geeignet erscheint. Die Reaktion seines Malerkollegen Millais auf das Gemälde beschreibt Hunt in seiner Autobiographie:

„Millais came with me to the gallery on the morning of the first public day; it was early, and we were alone, my friend was full of generous recognition without limit, and said of ‘The Temple’ picture (when seen for the first time in its frame designed by myself with ivory flat, in what I meant to be semi-barbaric splendour) that the work looked ‘like a jewel in a gorgeous setting.’“<sup>727</sup>

Der Eindruck eines Juwels in einer prächtigen Fassung entstand maßgeblich dadurch, dass Hunt lichtdurchlässige Ölfarben in einen weißen Malgrund setzte. Diese Technik ist charakteristisch für die Werke der Pre-Raphaelite Brotherhood, und Hunt verwendete sie auch für seine späteren Gemälde.<sup>728</sup> Er mischte seine Ölfarben zusätzlich mit Kopalharz, Mohnöl und Terpentin. Dieses Bindemittel ermöglichte den Aufbau der Farben in mehreren transparenten Schichten übereinander (*glazing*). Das Kopalharz gibt der Farbe Brillanz und ein glasiges Aussehen und agiert als optischer Filter, der die Erscheinung der Farbe intensiviert.<sup>729</sup> Hunts Bilder erhielten so ihr widerstandsfähiges, hochglänzendes Finish, das ihnen das „Funkeln eines Juwels“ verlieh. Die Verwendung von Kopal als Bindemittel hatte den zusätzlichen Vorteil, dass die Bilder kaum gefirnisst werden mussten.<sup>730</sup> Das in den 1850er Jahren häufig als Firnis verwendete

<sup>726</sup> Eine auf 1854 datierte und teilweise farbig ausgeführte Vorzeichnung, die bereits die Tempelarchitektur sowie die Gruppe der Rabbis und der Heiligen Familie zeigt, befindet sich in einer New Yorker Privatsammlung. S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, D103. Eine weitere Vorzeichnung, bei der die Köpfe der Rabbis detaillierter ausgearbeitet sind, datiert Judith Bronkhurst auf 1854-55. Sie befindet sich in der Birmingham Museum and Art Gallery. S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, D104.

<sup>727</sup> Hunt, Bd. 2, 1905, S. 193.

<sup>728</sup> Zu Hunts Maltechnik s. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 24-34; Jacobi, 2006; Pre-Raphaelite Painting Techniques, 2004; Katz, 1998.

<sup>729</sup> S. Pre-Raphaelite Painting Techniques, 2004, S. 64.

<sup>730</sup> S. Pre-Raphaelite Painting Techniques, 2004, S. 70.

Mastixharz dunkelte schon nach wenigen Jahren nach und färbte sich gelb. Die Präraffaeliten firnissten ihre Bilder häufig erst kurz bevor sie an den Käufer verschickt wurden und Hunt verwendete dazu eine dünne Schicht Kopalharz, um das Nachdunkeln seiner Bilder zu verhindern.<sup>731</sup> Hunts glänzendes Finish und seine kaum sichtbare Faktur lenken von der Oberfläche der Leinwand ab und verstärken dadurch den Illusionismus des Dargestellten.<sup>732</sup> Die Leinwand wird zum Glasfenster, hinter dem der Maler dem Betrachter eine Welt im Kleinen darbietet. Hunts Porträt seines Sohnes *Master Hilary – The Tracer* (1886) ist ein Gemälde, das die Auffassung seiner Malkunst propagiert [Abb. 91].<sup>733</sup> Es zeigt Hilary hinter einem Fenster, wie er eine Zeichnung durchpaust. Die Glasscheibe des Fensters ist parallel zur Leinwand dargestellt und füllt fast das ganze Bild, so dass die Gleichsetzung Leinwand – Fenster evident wird. Die plastisch erscheinende Darstellung der Hand, mit der sich Hilary gegen die Glasscheibe abstützt, das Vorhangmotiv, das Wasserglas und die Blumen vor dem Fenster betonen Hunts virtuosen Illusionismus und seine mimetischen Fähigkeiten. Die Brillanz seiner Leinwandoberfläche trug mit zu der Aura des Raren und Wertvollen bei, die Hunt durch die Einzelausstellung seines Bildes erreichen wollte.

Neben dem von Hunt überlieferten Kommentar Millais' zur Wirkung von *The Finding of the Saviour in the Temple* gibt es noch eine andere Rezeptionsaussage, die signifikante Parallelen zwischen Hunts Kunstauffassung und zeitgenössischen naturkundlichen Darstellungen aufzeigt. Edmund Gosse (1849-1928), Sohn des viktorianischen Zoologen Philip Henry Gosse (1810-1888) schreibt in seiner Autobiographie *Father and Son*:

„Some of the other visitors, as I recollect, expressed astonishment and dislike of what they called the ‘Preraphaelite’ treatment, but we were not affected by that. Indeed, if anything, the exact, minute and hard execution of Mr Hunt was in sympathy with the methods we ourselves were in the habit of using when we painted butterflies and seaweeds, placing perfectly pure pigments side by side, without any nonsense about chiaroscuro. This large, bright, comprehensive picture made a very deep impression upon me, not exactly as a work of art, but as a brilliant natural specimen.”<sup>734</sup>

<sup>731</sup> S. Pre-Raphaelite Painting Techniques, 2004, S. 71-72.

<sup>732</sup> S. Jacobi, 2006, S. 143.

<sup>733</sup> S. Jacobi, 2006, S. 143 und 147; Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 143.

<sup>734</sup> Zit. n. Smith, 2004, S. 16. S. dazu auch Giebelhausen, 2006, S. 166.

Philip Henry Gosse hatte 1860 *Actinologia Britannica*, ein Werk über die Seeanemonen Großbritanniens, das mit Chromolithographien nach seinen eigenen Aquarellen illustriert war, publiziert [Abb. 92].

Zuvor hatte er mit Büchern wie *A Naturalist's Rambles on the Devonshire Coast* (1853) das Muschel- und Fossiliensuchen am Strand popularisiert und mit *The Aquarium* (1854) das häusliche Aquarium als Hobby etabliert.<sup>735</sup> Die klare und exakte Ausführung von Hunts Zeichnung und Farbbehandlung erinnerte Edmund Gosse an die Aquarelle, mit denen der Vater die verschiedenen zoologischen Arten dokumentierte. Darüber hinaus schreibt er, dass sein Vater und er nur reine Farbpigmente verwendeten und diese nebeneinander setzten, ohne über malerisches Helldunkel oder Farbübergänge nachzudenken. Für ihn ist Hunts Gemälde weniger ein Kunstwerk als „a brilliant natural specimen.“ Damit hat Gosse die Eigenart des Bildes hervorgehoben. Indem Hunt die konventionellen akademischen Kompositionsregeln außer Acht und jedem Detail seines Bildes die gleiche Aufmerksamkeit zukommen ließ, ohne sie – beispielsweise durch Licht oder Schatten – in ein Verhältnis zueinander zu setzen, machte er daraus eine Arbeit, die in ihrer Genauigkeit eher wissenschaftlichen als malerischen Anforderungen entsprach.<sup>736</sup> Auch die Anfertigung einer Legende für den Stich nach *The Finding*, der dem Betrachter helfen sollte, einzelne Details des Bildes richtig bestimmen zu können, entspricht dem Vorgehen naturkundlicher Darstellungen. Hunts Malerei kann daher nicht nur im Zusammenhang mit Gosses Aquarellen gesehen werden, sondern auch mit weiteren naturkundlichen Werken des 19. Jahrhunderts, wie beispielsweise den Rosen von Pierre-Joseph Redouté (1759-1840), den Vögeln des amerikanischen Ornithologen John James Audubon (1785-1851) und den Pflanzenaquarellen von Marianne North (1830-1890).<sup>737</sup> Illustrierte Bücher – wie beispielsweise J. G. Woods *Illustrated Natural History* – machten Naturkunde im 19. Jahrhundert populär und förderte die Beliebtheit von Muschel-, Fossilien- und Käfersammlungen. Das oberste Ziel naturkundlicher Darstellungen war die Genauigkeit. Die exakte Wiedergabe konnte die Schönheit von unscheinbaren Kleinlebewesen – wie zum Beispiel Gosses Seeanemonen – am besten sichtbar machen und das Staunen über die Wunder der Natur hervorrufen. Somit war ‘natural history’ trotz aller Wissenschaftlichkeit in der Dokumentation auch ein

---

<sup>735</sup> S. Croft, 2004.

<sup>736</sup> Joshua Reynolds hatte in seinen *Discourses* dem wahren Künstler nahegelegt, die Natur nicht zu genau zu kopieren: „He will permit the lower painter, like the florist or collector of shells, to exhibit the minute discriminations, which distinguish one object of the same species from another; while he like the philosopher, will consider nature in the abstract, ...“ S. Reynolds, 1997, III, S. 50.

romantisches Unterfangen, das Titel wie *The Romance of Natural History* und *Evenings at the Microscope* – beides Werke von Philip Henry Gosse – belegen.

Edmund Gosses Kommentar zu *The Finding of the Saviour in the Temple* macht deutlich, dass Hunt das Ziel, welches er 1855 in seinem Brief an William Michael Rossetti formulierte, erreicht hatte, nämlich als ein „merchant of nature“ in die Welt zu ziehen und detaillierte Ansichten von exotischen und historisch bedeutsamen Schauplätzen mit nach Hause zu bringen. Das war für ihn eine natürliche Weiterentwicklung des präraffaelitischen Projekts und von Ruskins Aufforderung „They should go to nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thought but how best to penetrate her meaning; rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing.“<sup>738</sup> Mit imperialer Geste und wissenschaftlicher Exaktheit hielt er die anthropologischen und ethnographischen Eigenheiten seiner Modelle fest, deren Aura von Authentizität die einheitliche Bildkomposition in den Hintergrund treten ließ. Die Rezeption des Bildes durch den Betrachter kann daher nur fragmentarisch erfolgen. Jedes einzelne Detail musste identifiziert und entschlüsselt werden und in seiner Bedeutung für den Gesamtzusammenhang gewürdigt werden. Daher empfahl der Rezensent des *Examiner* eine Betrachtungszeit von bis zu zwei Stunden:

„The Masterpiece of Mr. Holman Hunt, *The Finding of Our Saviour in the Temple*, forms an exhibition by itself in Bond Street. It is the work of well-spent years, and, although not large, may furnish even careless visitors with matter for an hour or two of study. Full as it is of delicate and noble thoughts, it hardly once has failed in their expression. To the first glance the picture is a disappointment. There is a riot of bright colours that attack the eye and threaten to deny it all repose. But the eye does find rest. The bright colours are legitimately used, for they are those of Eastern costumes, furniture, and vestments of the Temple set in the midst of the glory of the Temple in its day of splendour.“<sup>739</sup>

Ein weiterer Beleg dafür, dass man das Staunen über Kleinlebewesen wie Insekten und Mollusken der Bewunderung für detailrealistische Malerei gleichsetzte, ist eine Betrachteranweisung Ford Madox Browns in dem Katalog zu seinem Hauptwerk *Work*, das er 1865 ebenfalls in einer Einzelausstellung zeigte. Er schreibt:

---

<sup>737</sup> S. Merrill, 1989, S. 163-189.

<sup>738</sup> The Works of John Ruskin, Bd. 3, 1903, S. 624. S. dazu auch Staley, 2004c, S. 25-31.

„I would beg to call your attention to my group of small, exceedingly ragged, dirty children in the foreground of my picture, where you are about to pass. I would, if permitted, observe that, though at first they may appear just such a group of ragged dirty brats as anywhere get in the way and make a noise, yet, being considered attentively, they, like insects, molluscs, miniature plants, &c., develop qualities to form a most interesting study, and occupy the mind at times when all else might fail to attract.“<sup>740</sup>

Brown sah sich gezwungen, selbst eine Einzelausstellung für *Work* zu organisieren, da Gambart zwar zugesagt hatte, das Bild zu zeigen und eine Reproduktionsgraphik danach anfertigen zu lassen, sich aber schließlich aus seinen Verpflichtungen zurückzog.<sup>741</sup> Das Zitat aus dem Ausstellungskatalog macht deutlich, dass Brown ganz selbstverständlich davon ausging, dass Insekten und kleine Pflanzen von seinen Zeitgenossen mit großem Interesse studiert, dreckige Straßenkinder von den meisten jedoch lieber ignoriert würden. Indem er beide gleichsetzt und vorschlägt, die Kinder mit dem gleichen wissenschaftlichen Interesse als Exemplare einer besonderen Spezies zu betrachten, versucht er an den positiv besetzten Erfahrungshintergrund ‘natural history’ anzuknüpfen und sie so mit den Dekorationsvorstellungen der Viktorianer in Einklang zu bringen. Hunts präraffaelitisch detaillierte Malweise und sein (populär-)wissenschaftlicher Anspruch waren weit besser für eine Einzelausstellung geeignet, bei der lange Betrachtungszeiten und die Auseinandersetzung mit ‘Sekundärliteratur’ in Form von erklärenden Begleittexten und einer Lebensbeschreibung des Malers möglich waren. Seine intellektuelle und handwerkliche Konzeption von *The Finding of the Saviour in the Temple*, die auf intensiven ‘Feldforschungen’, wissenschaftlicher Lektüre und aufwendiger Technik beruhte, erforderten von dem Publikum eine eingehendere Beschäftigung mit dem ausgestellten Werk als von Besuchern der Royal Academy, wo circa 1500 Gemälde dicht an dicht hingen. Gleichzeitig steigerten die Berichte von seiner gefahrvollen Reise in den fernen Orient und die von dort mitgebrachte exotische ‘Ware’ den Sensationswert einer solchen Ausstellung und die Bereitschaft des Publikums, dafür Eintritt zu bezahlen.

### 2.3 Die Ausstellung in Gambarts German Gallery

Die Einzelausstellung von *The Finding of the Saviour in the Temple* 1860 in der German Gallery des Kunsthändlers Ernest Gambart war ein großer Erfolg und markierte

<sup>739</sup> *The Examiner*, 19. Mai 1860, zit. n. Stephens, 1860, S. 111.

<sup>740</sup> Bendiner, 1998, Appendix 3, S. 153. S. dazu auch Merrill, 1989, S. 180-181.

Holman Hunts künstlerischen Durchbruch.<sup>742</sup> Dies ist nicht zuletzt auf die durchdachte Präsentation des Bildes zurückzuführen, die Hunt unter Anleitung Gambarts entwickelte. In seiner Autobiographie beschreibt er mit Genugtuung, dass ihn der Präsident der Royal Academy, Sir Charles Eastlake, persönlich darum bat, das Gemälde in der Royal Academy Sommerausstellung zeigen zu dürfen.<sup>743</sup> Hunt lehnte mit der Begründung ab, dass er soviel Zeit und Geld in die Erstellung des Bildes investiert habe, dass er es zu einem sehr hohen Preis verkaufen müsse, den zu zahlen nur ein Händler bereit sei, der seine Kosten durch Eintrittsgelder und den Verkauf von Reproduktionsgraphiken wieder hereinholen könne. Seine gänzlich ablehnende Haltung gegenüber der Royal Academy gab er dann aber auf und zeigte dort das Porträt seines Freundes Henry Wentworth Monk. Für die Festsetzung der Verkaufssumme von *The Finding* holte sich Hunt Rat bei Charles Dickens, der in geschäftlichen Dingen als besonders beschlagen galt.<sup>744</sup> Dieser unterstützte seine Forderung von 5500 Guineen für das Bild und schlug vor, Gambart die Möglichkeit zu geben, in Raten zu zahlen. Hunts Preis beinhaltete Vervielfältigungs- und Ausstellungsrecht für das Gemälde. Gambart zahlte schließlich 3000 Pfund sofort und die restlichen 2500 Pfund innerhalb der darauf folgenden 18 Monate.<sup>745</sup>

Der Stahlstich nach dem Gemälde wurde bei Thomas Marie Auguste Blanchard (1819-1898) für 2000 Guineen in Auftrag gegeben und 1867 publiziert.<sup>746</sup> Für den Stich fertigte Hunt eine Legende an, die die Bedeutung der Details des Bildes erklärte.<sup>747</sup> Die Abzüge konnten mit einem Rahmen erworben werden, der eine freie Kopie des Originalrahmens war, den Hunt selbst für sein Gemälde entworfen hatte.<sup>748</sup>

Wie von einem Passepartout wird das Ölgemälde von einem breiten Elfenbeinsaum umrandet, auf dem in Gold der Titel des Bildes und die Bibelverse geschrieben stehen, auf denen Hunts Darstellung basiert. Hunt entschied sich für diese Lösung, um einen Abstand zwischen den Goldtönen der Tempelarchitektur und des Rahmens zu setzen.<sup>749</sup> Der breite Goldrahmen selbst ist auf der linken Seite mit einer sich um einen Kreuzstab

---

<sup>741</sup> Zu den Hintergründen s. ausführlich Bennett, 1984, S. 143-152; Hueffer, 1896; Newman/Watkinson, 1991; Bendiner, 1998; Barringer, 2005.

<sup>742</sup> Hunt selbst spricht in seiner Autobiographie von 800 bis 1000 Besuchern pro Tag. S. Hunt, Bd. 2, 1905, S. 193.

<sup>743</sup> S. Hunt, Bd. 2, 1905, S. 191.

<sup>744</sup> S. Hunt, Bd. 2, 1905, S. 188-191.

<sup>745</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 176.

<sup>746</sup> S. Bennett, 1988, Kat.-Nr. 4001.

<sup>747</sup> S. Bennett, 1988, Kat.-Nr. 246.

<sup>748</sup> Zu Hunts Rahmen s. Bronkhurst, 1996.

windenden Schlange versehen (die kupferne Schlange aus dem Buch Numeri, Kap. 21). Auf der rechten Seite des Rahmens ist das Kreuz mit einem darum gewundenen Weinstock zu sehen. Damit findet sich auch auf dem Rahmen die Aufteilung in den Bereich des Alten und den des Neuen Testaments, der auch in der Bildkomposition gegeben ist. Im Giebel des Rahmens ist rechts ein sich verdunkelnder Mond zu sehen, der für den schwindenden Einfluss der Rabbis steht, und links eine strahlende Sonne, die Jesus als das Licht der Welt repräsentiert. Beide sind auf jeder Seite von zwölf Sternen umgeben, die für die zwölf Stämme Israels und die zwölf Apostel stehen könnten.<sup>750</sup> Die Blumen im unteren Rand – Stiefmütterchen und Gänseblümchen – stehen für Frieden, Demut, Hingabe und Universalität.<sup>751</sup>

Die Ausstellungsarchitektur bildete den räumlichen Rahmen des Bildes. Hunt beschreibt einen Baldachin, der über dem Bild installiert wurde, um zu verhindern, dass sich die Betrachter in der das Bild schützenden Glasscheibe spiegelten, und eine Reihe von Gaslichtern.<sup>752</sup> Leider ist nicht mehr über die Präsentation des Bildes in Gambarts Galerie bekannt. Es ist aber denkbar, dass auch Sitzgelegenheiten zur Verfügung standen, um das Bild in Ruhe studieren zu können, wie es beispielsweise für die Einzelausstellungen Benjamin Robert Haydons (1786-1846) überliefert ist.<sup>753</sup> Für die Vermittlung der komplexen symbolischen Inhalte und Bezüge des Gemäldes schrieb der Kunstkritiker Frederic George Stephens unter Hunts Anleitung einen schmalen Katalog, der in der Ausstellung käuflich zu erwerben war.<sup>754</sup> In seiner Autobiographie schreibt Hunt, dass Gambart die Idee zu dieser kleinen Broschüre gehabt habe, wohl um sich selbst von solcher Art der Vermarktung zu distanzieren<sup>755</sup> und um seinen eigenen Geschäftssinn zu verschleiern. Aber es ist vorstellbar, dass die Initiative tatsächlich von dem in marktstrategischen Dingen weitaus erfahreneren Kunsthändler ausging.

Von März bis August 1861 wiederholte Holman Hunt die erfolgreiche Ausstellung von *The Finding of the Saviour in the Temple* in Gambarts German Gallery und zeigte dort außerdem noch *Claudio and Isabella* aus dem Besitz von Augustus Egg und fünf gleich gerahmte Aquarelle mit Ansichten aus Ägypten und dem Heiligen Land, die Gambart

---

<sup>749</sup> S. Bronkhurst, 1996, S. 236.

<sup>750</sup> Freundlicher Hinweis von Dietmar Böhmer.

<sup>751</sup> S. Stephens, 1860, S. 78-79; Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 176.

<sup>752</sup> S. Hunt, Bd. 2, 1905, S. 219.

<sup>753</sup> S. Schneemann, 1995, S. 234.

<sup>754</sup> S. Stephens, 1860.

<sup>755</sup> „...I had a settled repugnance to obtrude the privacy of life behind the scenes, and argued that there was every reason for him [Gambart] to be satisfied with his success without any addition from extraneous excitement.“ Hunt, Bd. 2, 1905, S. 197.

als Konvolut erwarb und an Thomas Plint weiterverkaufte.<sup>756</sup> In der Royal Academy stellte er im gleichen Jahr *A Street Scene in Cairo: The Lantern Maker's Courtship*, eine ägyptische Genreszene, aus.<sup>757</sup> 1862 war *The Finding of the Saviour in the Temple* – im dritten Jahr in Folge – in der German Gallery zu sehen.<sup>758</sup>

#### 2.4 Die Tradition der kommerziellen Einzelausstellung in England

Die kommerzielle Einzel(bild)-Ausstellung hatte 1860 in England bereits eine beinahe hundertjährige Tradition.<sup>759</sup> Als Vorläufer ist Nathaniel Hones (1718-1784) Ausstellung seines Bildes *The Conjuror*, das dem Präsidenten der Academy Joshua Reynolds seine Zitate Alter Meister vorhielt, zu nennen, das er 1775 zusammen mit 65 anderen eigenen Werken zeigte, nachdem es von der Jury der Royal Academy abgelehnt worden war.<sup>760</sup>

James Barry (1741-1806) ging 1777 auf ein Angebot der Society for the Encouragement of Arts, Manufactures, and Commerce (Society of Arts) ein, die einen Künstler für die Ausschmückung ihres neuen Sitzungssaales mit Historienbildern suchte.<sup>761</sup> Dieser sollte statt einer Entlohnung die Erlaubnis erhalten, den Zyklus gegen Eintrittsgeld dem Londoner Publikum vorzuführen und ihn in Form von Reproduktionsgraphiken zu veröffentlichen. Der Auftrag der Society war als Ersatz für die in England unbekanntere öffentliche Kunstförderung gedacht. Barry zeigte seine Gemälde 1783 und 1784 und publizierte gleichzeitig einen Katalog, der ausführliche Erläuterungen zu seinen Kompositionen enthielt und ihre Entstehungsgeschichte im Auftrag der Society dokumentierte. Erst die Amerikaner Benjamin West (1738-1820) und John Singleton Copley (1738-1815) machten die *exhibition pieces* – also die Ausstellung eines einzigen Bildes als Hauptattraktion – in England wirklich populär.<sup>762</sup>

Copley konzipierte sein Gemälde *The Death of the Earl of Chatham* 1781 speziell für eine Einzelausstellung, nachdem ihm der Rat der City of London wider Erwarten nicht den Auftrag erteilte, den Zusammenbruch William Pitts (the Earl of Chatham) während

<sup>756</sup> S. Bronkhurst, 1998, S. 24; Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 54 und Kat.-Nr. 69; Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nr. D77, D107, D112, D125, D128.

<sup>757</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nr. 83.

<sup>758</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, S. 55.

<sup>759</sup> S. Drechsler, 1996.

<sup>760</sup> *The Conjuror* misst 145 x 173 cm und befindet sich in der National Gallery of Ireland, Dublin. S. Newman, 1986, S. 344-354; Drechsler, 1996, S. 12; Bättschmann, 1997, S. 31.

<sup>761</sup> Insgesamt fertigte Barry zwischen 1777 und 1784 sechs Wandgemälde unter dem Übertitel *The Progress of Human Culture*. S. Pressly, 1981, S. 86ff. u. Kat.-Nrn. 22-27. Darüber hinaus Schneemann, 1995, S. 229-230; Drechsler, 1996, S. 25; Bättschmann, 1997, S. 23ff. und Pressly, 2006, S. 47-55.

<sup>762</sup> S. Bättschmann, 1997, S. 29ff.

einer Sitzung des englischen Oberhauses mit seinem Gemälde zu kommemorieren [Abb. 93]. Aus einem modernen Ereignisbild, das sich an Benjamin Wests *The Death of General Wolfe* orientierte, wurde daraufhin ein Gruppenporträt des englischen Hochadels.<sup>763</sup> Das Einfügen der Porträts der Anwesenden hatte im Hinblick auf den Präsentationsmodus 'Einzelausstellung' verschiedene Funktionen. Einerseits dienten sie als Zeugen und bürgten so für die Authentizität des dargestellten Ereignisses, andererseits bedienten sie das Interesse des Publikums am Aussehen großer Persönlichkeiten und steigerten so den Sensationswert des Gemäldes.<sup>764</sup> Zur Identifikation der Porträts wurde eine Legende publiziert, die das Bildpersonal auf zwei Seiten im Katalog auflistet. Darüber hinaus enthält der Katalog eine zweiseitige Zusammenfassung des Bildgeschehens. Durch die Veränderung der Bildstruktur, die das Einfügen so vieler Porträts nach sich zog, traten kompositorische Mängel auf, von denen Copley nur durch eine eindeutige Lichtregie, die William Pitt als Hauptfigur in Szene setzte, ablenken konnte. Copley wollte für die Ausstellung seines *Chatham* den Auktionsraum von Christie's, Pall Mall Nr. 125, anmieten, die Academy setzte James Christie jedoch so lange unter Druck, bis er Copley eine Absage erteilte. Copley fand andere, adäquate Räumlichkeiten und eröffnete die Ausstellungssaison 1781 zeitgleich mit der Royal Academy, die in diesem Jahr durch sein Konkurrenzunternehmen Mindereinnahmen hatte. Der Erfolg seiner Ausstellung ist auch auf die strategische Werbekampagne zurückzuführen, über zwei Monate hinweg eine tägliche Anzeige auf der ersten Seite des *Morning Chronicle* zu platzieren.<sup>765</sup>

Holman Hunt nimmt in seiner Autobiographie Bezug auf Benjamin Robert Haydon (1786-1846), der in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts Erfolge mit Einzelausstellungen hatte.<sup>766</sup> Haydon, der in seinem Atelier Selbstmord begangen hatte, war durch die Publikation seiner fragmentarischen Autobiographie durch Tom Taylor 1853 gerade wieder ins allgemeine Bewusstsein gerückt.<sup>767</sup> Der Künstler wollte die Versuche des 18. Jahrhunderts fortsetzen, die Historienmalerei in England ohne die Hilfe staatlicher Förderung zu etablieren. Als 1809 sein Gemälde *The Assassination of*

<sup>763</sup> S. Prown, Bd. 2, 1966, S. 275ff.; Drechsler, 1995, S. 50.

<sup>764</sup> S. Drechsler, 1995, S. 51; Bättschmann, 1997, S. 32.

<sup>765</sup> Ebenso erfolgreich waren Copleys Einzelausstellungen von *The Death of Major Pierson* und 1791 *The Siege of Gibraltar*. S. dazu Bonehill, 2005, S. 142-146.

<sup>766</sup> Zu Haydons Ausstellungsstrategie s. Schneemann, 1995. Hunt würdigt Haydon als „the bravest and yet the most unfortunate [artist]“. S. Hunt, Bd. 1, 1905, S. 46.

<sup>767</sup> Hunt gibt 1844 (anstatt 1846) als das Datum von Haydons Selbstmord in seinem Atelier an, um dessen Tod mit seinen eigenen Anfängen als Maler zu verknüpfen und so eine Traditionslinie heroischer Außenseiter herzustellen. S. Codell, 1996, S. 214.

*Dentatus* in der Ausstellung der Royal Academy einen schlechten Hängeplatz erhielt, machte er die Institution für einen Verlust an Auftraggebern verantwortlich und lenkte durch den öffentlich ausgetragenen Streit die Aufmerksamkeit auf seine Person.<sup>768</sup> Man kann aber auch seine Weigerung, seine Werke den Ausmaßen privater Räume anzupassen, um so auch nichtöffentliche Aufträge zu erhalten, für den Mangel an Interessenten verantwortlich machen. Historienmalerei nach kontinentalem Vorbild konnte nur durch *public patronage* gefördert werden, die in England so gut wie nicht existierte.

Daher suchte Haydon für die öffentliche Präsentation und Finanzierung seines 396 x 457 cm messenden Werkes *Christ's Entry into Jerusalem* [Abb. 94] nach neuen Lösungen. Er trat 1820 an den Ausstellungsunternehmer William Bullock heran und mietete den großen Raum in dessen Egyptian Hall, wo vier Jahre zuvor Napoleons Kutsche von 220000 Besuchern besichtigt worden war.<sup>769</sup> Neben seinem Hauptwerk waren noch weitere seiner Bilder aus den vorhergehenden Jahren ausgestellt. Haydon publizierte ebenfalls einen kleinen Katalog, dessen Einträge die Bedeutung und Entstehungsgeschichte der Werke in chronologischer Folge wiedergaben. In einer Beschreibung von *Christ's Entry into Jerusalem* versucht er, die Blicke des Betrachters zu führen. Jede Figur sollte einzeln in Augenschein genommen werden, bevor man sich dem Ausdruck und Charakter Christi zuwandte.<sup>770</sup> Haydon hatte in die Menge, die Christus bei seinem Einzug in Jerusalem begrüßt, zahlreiche Porträts berühmter Persönlichkeiten eingefügt, die bestimmte Geisteshaltungen versinnbildlichen sollen. So verkörpert ein Bildnis Voltaires den Skeptiker und Kirchenhasser, wohingegen Newton und Wordsworth als die Gläubigen dargestellt sind. Nach der erfolgreichen Ausstellung in London ging das Bild auf Tournee durch die wichtigsten Städte des Vereinigten Königreiches und wurde schließlich 1831 auch noch in der Academy of Fine Arts in Philadelphia gezeigt. Weitere Ausstellungen großformatiger Historien waren weniger erfolgreich, so dass Haydon schließlich doch auf die Produktion von Porträts und Genrebildern ausweichen musste. In öffentlichen Vorträgen über die Reform der englischen Kunst prangerte er jedoch weiterhin den Mangel an staatlichen Großaufträgen für Historienmaler an. In zahlreichen Streitschriften, seinen Tagebüchern

---

<sup>768</sup> S. Schneemann, 1995, S. 231.

<sup>769</sup> S. Bättschmann, 1997, S. 44.

<sup>770</sup> S. Schneemann, 1995, S. 236.

und seiner Autobiographie stilisierte er sich zum Märtyrer der englischen Schule, ein Image, das sein dramatischer Selbstmord im Atelier dann endgültig beförderte.

## 2.5 Fazit

Hunts Bestreben, die biblische Vergangenheit so authentisch wie möglich abzubilden und zugleich erfahrbar zu machen, ließ ihn – wenn auch unbewusst – auf die visuellen Strategien naturkundlicher Darstellungen zurückgreifen. Charakteristisch für seine Malerei ist die minutiöse Rekonstruktion der Vergangenheit durch veristische Details, die den Authentizitätsgehalt der Darstellung verstärken sollten.<sup>771</sup> Diese Inszenierung von Realität und Authentizität entsprach einem zeitgenössischen Bedürfnis nach „erfahrbarer Anschaulichkeit“.<sup>772</sup> Für Hunt bot sich so eine Möglichkeit, „religiöses Geschehen erlebbar zu machen und es zugleich in einen empirisch-positivistischen Kontext zu stellen.“<sup>773</sup> Ein Sich-Versenken in die Vergangenheit wurde durch die Einzelausstellung von *The Finding* in Gambarts Galerie zusätzlich befördert. Für diese Art der Präsentation seines Werkes konnte sich Hunt an konkreten Vorbildern der englischen Kunstgeschichte orientieren. Barry, Copley und Haydon veröffentlichten wie er Kataloge zu ihren Einzelausstellungen, die häufig einen Schlüssel zu den Bildern enthielten sowie Beschreibungen und ‘Leseanweisungen’, Interpretationen oder Lebensbeschreibungen des Künstlers. Nachweisbar ist auch, dass zum Beispiel Copley als eine Art Konzession an den Präsentationsmodus Einzelausstellung sein Gemälde *The Death of the Earl of Chatham* mit einer Vielzahl zeitgenössischer Porträts ‘anreicherte’, um den Sensationswert und damit die Besucherzahlen seiner Ausstellung zu steigern. Auch Haydons *Christ’s Entry into Jerusalem* zeigt in der Menschenmenge, die Christus empfängt, Porträts berühmter Philosophen, die der biblischen Historie eine zusätzliche intellektuelle Dimension verleihen. Hunt folgte ihrem Beispiel, indem er eine Vielzahl realer jüdischer Modelle in das Bild integrierte. Keiner der genannten Künstler nahm die Vermittlung eines Kunsthändlers in Anspruch und so war es auch Hunts langfristiges Ziel, seine eigene Einzelausstellung zu organisieren.

---

<sup>771</sup> S. Muhr, 2006, S. 15. Zum Authentizitätsbegriff als historische ‘Aufladung’ durch die entsprechenden Requisiten s. ebd., S. 49ff.

<sup>772</sup> S. Muhr, 2006, S. 28.

<sup>773</sup> Muhr, 2006, S. 389.

### 3. Ein britischer *Salon des refusés*?

Im Mai 1863 organisierte William Holman Hunt gemeinsam mit Ford Madox Brown und Henry Holiday im Cosmopolitan Club eine Ausstellung mit Werken, die von der Jury der Royal Academy nicht zur Summer Exhibition zugelassen worden waren.<sup>774</sup> Diese Ausstellung steht in Zusammenhang mit den unabhängigen präraffaelitischen Ausstellungsprojekten Ende der 1850er Jahre. Ein Viertel der ausstellenden Künstler waren ehemalige Mitglieder des präraffaelitischen Hogarth Club, der nur anderthalb Jahre zuvor (Ende 1861) aufgelöst worden war.<sup>775</sup> Die Räume des Cosmopolitan Club befanden sich in G. F. Watts ehemaligem Atelier in der Charles Street, wo die Lichtverhältnisse für eine Ausstellung optimal gewesen sein müssen. Als Ausstellungsstücke sind 21 Ölgemälde und 6 Aquarelle nachgewiesen. Bei zwei Dritteln dieser Werke handelte es sich um präraffaelitische Landschaftsmalerei. Holman Hunt selbst stellte nicht aus und erwähnte diese Ausstellung auch nicht in seiner Autobiographie.<sup>776</sup> Er zeigte 1863 das Porträt Stephen Lushingtons und *The King of Hearts*, das Porträt seines kleinen Neffen im Kostüm Heinrichs VIII., in der Royal Academy.<sup>777</sup> Dennoch ließ er sich von Coventry Patmore, der 1851 auch Ruskins publizistische Unterstützung der Präraffaeliten erwirkt hatte, dafür gewinnen, sich für seine von der Academy zurückgewiesenen Kollegen zu engagieren.

Ein wichtiger Grund für sein Engagement war sicherlich, dass die Königin im gleichen Jahr eine Kommission eingesetzt hatte, die die in die Kritik geratene Royal Academy überprüfen sollte.<sup>778</sup> Sechsendvierzig Künstler, von denen einige der Academy sehr kritisch gegenüber standen, wurden als Zeugen vor der Kommission gehört. So konnte der Landschaftsmaler Andrew McCallum, der in der Cosmopolitan Club Exhibition drei Werke zeigte, nachweisen, dass zwischen der Beurteilung der Royal Academy Jury und der des Gremiums, das die Bilder platzierte, keine Übereinstimmung bestand. Seine Bilder waren zwischen 1850 und 1861 jährlich akzeptiert und entsprechend gehängt worden, wohingegen die Markierungen auf seinen Einsendungen für 1862 deutlich

<sup>774</sup> S. dazu McEvansoneya, 1996, S. 27-42.

<sup>775</sup> Die beteiligten Maler waren William Ascroft, Charles Reginald Aston, John Bates Bedford, George Price Boyce, John Bunney, William Crosby, William Davis, John Evan Hodgson, Henry Holiday, Arthur Hughes, John W. Inchbold, Walter John Knewstubb, George Dunlop Leslie, Andrew McCallum, George Heming Mason, Henry Moore, Philip Robert Morris, John George Naish, Emily Osborn und William Bell Scott. S. McEvansoneya, 1996, S. 40.

<sup>776</sup> Belegt ist die Ausstellung durch die Erinnerungen von Ford Madox Hueffer und Henry Halliday sowie durch Briefe und Rezensionen. S. McEvansoneya, 1996, S. 41-42.

<sup>777</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nrn. 97 und 98.

<sup>778</sup> S. dazu vor allem Trodd, 1997, S. 15-16.

zeigten, dass sie von der Jury akzeptiert, aber von den 'hangmen' zurückgesandt worden waren. Der Maler William Powell Frith, der zu den 'hangers' gehörte, bestätigte diese Vorwürfe mit Hinweis auf den Platzmangel in den Räumlichkeiten, die sich die Academy mit der National Gallery am Trafalgar Square teilte. Hunt sagte ebenfalls vor der Kommission aus und machte nachträglich noch eine Eingabe, die dem im Mai 1863 veröffentlichten *Report* der Kommission in einer Fußnote beigelegt wurde. Darin fordert er alle Interessierten auf, das von Frith vorgebrachte 'Platzmangel-Argument' im Hinblick auf die vielen von der Jury und den 'hangmen' zugelassenen, mittelmäßigen bis geradezu schlechten Bilder zu werten. Die schlechte Qualität der zugelassenen Bilder sprach seiner Meinung nach eher dafür, dass die Zurückweisung bestimmter Bilder auf das Vorurteil der Verantwortlichen gegen präraffaelitische Malerei zurückzuführen war. Die bewusst klein gehaltene Ausstellung der von der Akademie Zurückgewiesenen im Cosmopolitan Club bot Interessierten die Möglichkeit, sich selbst ein Urteil zu bilden und auf eine Reform der Academy hinzuwirken, die ja auch die Ergebnisse des *Reports* nahe legten.

Die Presse reagierte überwiegend in diesem Sinne und machte die Öffentlichkeit auf die Notwendigkeit aufmerksam, der Royal Academy eigene Räumlichkeiten und mehr Platz zu verschaffen.<sup>779</sup> Außerdem mahnte beispielsweise die *Saturday Review* an, dass die Ablehnungen der Jury sich nicht gegen eine bestimmte Richtung der englischen Malerei wenden dürften. Diese Zeitung wies ebenfalls darauf hin, dass zur gleichen Zeit in Paris ein *salon des refusés* abgehalten werde. Dabei handelte es sich jedoch um eine offizielle Großveranstaltung, die von Napoleon III. unterstützt wurde, anfangs wohl mit der Intention, die abgelehnten Werke der Lächerlichkeit Preis zu geben.<sup>780</sup> Die Pariser Ausstellung war öffentlich, wohingegen man zur Londoner Ausstellung nur Zugang hatte, wenn man Mitglied des Cosmopolitan Club war oder eine persönliche Eintrittskarte von einem der ausstellenden Künstler besaß. Dieses Vorgehen entsprach der zwiespältigen Organisation der präraffaelitischen Ausstellungen, die alle in einem nur halböffentlichen Rahmen stattfanden, um den Künstlern nicht die Möglichkeit zu nehmen, ebenfalls in der Royal Academy auszustellen. Mehr als die Hälfte (12 von 20) der im Cosmopolitan Club ausstellenden Künstler waren gleichzeitig in der Royal

---

<sup>779</sup> Von 1837 bis 1868 fand die Summer Exhibition der Royal Academy in fünf Sälen im Ostflügel der von Sir William Wilkins erbauten National Gallery am Trafalgar Square statt. 1869 fand die erste Ausstellung der Royal Academy in den neuen Räumlichkeiten in Burlington House, Piccadilly, statt, die nunmehr doppelt so viel Platz boten. S. Stevens, 1999, S. 26 u. 30.

Academy-Ausstellung vertreten. Die Londoner Künstler drängten also auf eine Reform der Royal Academy, auf die sie als ihr offizielles professionelles Forum nicht verzichten wollten.<sup>781</sup> Auch Holman Hunt machte durch die Organisation der Ausstellung und den Beitrag zum Report der Kommission seine kritische Haltung gegenüber der Academy zwar deutlich, zeigte aber dennoch ab und an kleinere Werke in ihrer Sommerausstellung. Darüber hinaus war die Organisation dieser Protestausstellung im Cosmopolitan Club sozusagen eine Generalprobe für seine eigene kommerzielle Einzelausstellung 1864 und 1865 in der Hanover Street, die im folgenden Kapitel betrachtet werden soll.

#### **4. *The Afterglow in Egypt* und *London Bridge* (1864)**

##### **4.1 Genese und Bedeutung**

Von Mai 1864 bis März 1865 zeigte William Holman Hunt gemeinsam mit Robert Braithwaite Martineau einige Bilder in der für diesen Zweck angemieteten New Gallery in der Hanover Street Nr. 16. Hunts *The Afterglow in Egypt* misst 185,4 x 86,3 cm und zeigt das lebensgroße Bildnis einer Felachenfrau in typischer blauer Tracht, die ein Ährenbündel auf dem Kopf trägt [Abb. 95].<sup>782</sup> Außerdem stellte er mit *The Sea-King's Peaceful Triumph on London Bridge, 10th of March, 1863* (*London Bridge on the Night of the Marriage of the Prince and Princess of Wales*) ein zeitgenössisches Ereignis von großer politischer und gesellschaftlicher Aktualität aus [Abb. 96].<sup>783</sup> Martineau zeigte erneut sein Gemälde *The Last Day in the Old Home*, das bereits im Hogarth Club und auf der Londoner Weltausstellung 1862 zu sehen gewesen war.<sup>784</sup>

Hunts *The Afterglow* zeigt eine unverschleierte Ägypterin vor den Getreidefeldern in der Ebene von Gizeh, hinter ihr eine Wasserstelle und um sie herum mehrere weiß und braun gefiederte Tauben. Die Lichtverhältnisse geben den Glanz der untergegangenen Sonne wieder, ein für Ägypten charakteristisches Lichtphänomen, das hier als Metapher für den Ruhm des alten Ägypten gelesen werden soll, der im Alltagsleben des

---

<sup>780</sup> Zum Pariser Salon des Refusés s. Boime, 1969, S. 411-426. Boime betont die Bedeutung dieser Institution als Vorläufer für die Gruppenausstellungen der Impressionisten.

<sup>781</sup> „...the Academy needed radical remodelling to make the constitution of the Body, framed a hundred years before, more conformable to the needs of the greatly expanded profession.“ Hunt, Bd. 2, 1905, S. 248.

<sup>782</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 85.

<sup>783</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 101. Zu *London Bridge* s. auch Marshall, 2006, S. 827-859.

<sup>784</sup> S. dazu Gurland, 1986.

zeitgenössischen Ägypten noch als Abglanz erfahrbar ist.<sup>785</sup> Das Korn, das die Ägypterin trägt, und die Mohnblüte, die darin steckt, könnten – laut Judith Bronkhurst – darauf hinweisen, dass Hunt sie als Verkörperung der Demeter, der griechischen Göttin des Ackerbaus, konzipiert hat.<sup>786</sup> Von der Antike wurde Demeter mit Isis gleichgesetzt, der ägyptischen Fruchtbarkeitsgöttin, die für die Nilüberschwemmungen verantwortlich gemacht wurde, ohne die der Getreideanbau nicht möglich gewesen wäre.<sup>787</sup> Auch das grüne Gefäß, das Hunt der Felachenfrau in die Hand gegeben hat, könnte auf diesen Zusammenhang mit dem Nilwasser hindeuten. Hinter dem realistischen Bild einer einheimischen Bäuerin verbirgt sich also eine zweite Sinnschicht, die Hunts Kenntnisse der ägyptischen Mythologie unter Beweis stellt und die Bedeutung des Nilwassers für die ägyptische Kultur anschaulich macht.

Aus einer Zeichnung, die ihn selbst beim Malen seines Modells zeigt, geht hervor, dass Hunt mit dieser Leinwand in unmittelbarer Nähe zu den Pyramiden von Gizeh begonnen hat.<sup>788</sup> Eine Skizze für das Gemälde belegt, dass dieses zunächst als Halbfigur angelegt war.<sup>789</sup> Aus dieser Zeichnung entstand später eine Radierung, die Hunts Aufnahme in den Londoner Etching Club 1856 begründete und 1857 in einem Portfolio für die Londoner Art Union veröffentlicht wurde [Abb. 97].<sup>790</sup> Über den Zeitpunkt, an dem die Entscheidung fiel, die Leinwand zu vergrößern und die Ägypterin als Ganzfigur anzulegen, lässt sich nur spekulieren. In seiner Autobiographie gibt Hunt an, dass er 1860 mit einer kleineren Version des ägyptischen Bauernmädchens begonnen habe, die als Kompositionsstudie für die Vergrößerung der halbfigurigen Version dienen sollte.<sup>791</sup> Die kleinere Version zeigt einige Unterschiede bezüglich der Haltung der Ägypterin, die hier in einer Schrittstellung gezeigt ist und sich auf den Betrachter zu bewegen scheint. Auf dem Kopf trägt sie kein Weizenbündel, sondern einen Käfig mit Tauben. Neben ihr ist ein grasendes Kalb zu sehen und im Hintergrund führt ein ägyptischer Junge einen weißen Ochs durch das Wasserloch. Der angegebene Zeitpunkt legt nahe, dass der Erfolg der Einzelausstellung von *The Finding of the Saviour in the Temple*

<sup>785</sup> S. Hunt, 1886, S. 828; Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat-Nr. 85.

<sup>786</sup> Auch das Granatapfelmotiv des Rahmens würde für eine solche Identifikation sprechen. S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, S. 313.

<sup>787</sup> S. Der neue Pauly, Bd. 5, 1998, Sp. 1126. Die Ägypter glaubten, Isis löse die Nilüberschwemmungen durch ihre Tränen um Osiris aus. S. Der neue Pauly, Bd. 8, 2000, Sp. 943.

<sup>788</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, App.A20.

<sup>789</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, D92.

<sup>790</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, App.B2. Zu Hunts eigenhändigen Radierungen s. Engen, 1995, S. 35. Zum Londoner Etching Club s. Chambers, 1999.

Hunt dazu veranlasst haben könnte, durch die Vergrößerung seiner in Ägypten begonnenen Leinwand auf eine Höhe von 185 cm ein Bild zu erhalten, das als Fokus einer erneuten Einzelausstellung geeignet wäre.<sup>792</sup> Der aufwendige Rahmen für die 1864 in der New Gallery gezeigte große Version von *The Afterglow in Egypt* ist ein Entwurf Hunts.<sup>793</sup> Der Ausschnitt um das Bild erinnert an ein maurisches Fenster und die arabische Ornamentik stammt aus Owen Jones' *The Grammar of Ornament* (1856).<sup>794</sup> *The Sea-King's Peaceful Triumph on London Bridge, 10th of March, 1863* ist ein ungewöhnliches Sujet für Holman Hunt. Es zeigt die Menschenmenge, die am Abend des 10. März 1863 die Hochzeit des Prinzen von Wales mit Prinzessin Alexandra von Dänemark auf der festlich geschmückten London Bridge feierte.<sup>795</sup> Trotz eines erklärten Interesses an modern-life subjects hatte er außer *The Awakening Conscience* noch keine zeitgenössischen Themen realisiert. Aber da er die aus Ägypten und Palästina mitgebrachten Kompositionen bereits alle ausgeführt hatte, musste er sich nun nach neuen Themen umsehen. Die *crowd scene* auf der London Bridge erinnert an die humoristischen Massenszenen Hogarths und Benjamin Robert Haydons – beispielsweise Hogarths *The March to Finchley* (1750) und Haydons *The Reform Banquet* (1832) – beide erklärte Vorbilder Hunts. Entscheidender für die Wahl dieses Themas war wohl die Tatsache, dass sich die *crowd scenes* – *The Derby Day* und *The Railway Station* – von William Powell Frith so großer Beliebtheit erfreut hatten. Dieser hatte von Königin Viktoria den Auftrag erhalten, die Vermählung ihres Sohnes Edward mit Prinzessin Alexandra in der St. George's Chapel in Windsor für die Nachwelt festzuhalten.<sup>796</sup> Während Frith die offizielle Seite der Hochzeit in einem großformatigen Ereignisbild dokumentierte, wollte Hunt die Reaktionen des Volkes zeigen. Die Entscheidung, daraus eine Nachtszene zu machen, um die Effekte von Mond- und Gaslicht darstellen zu können, erinnert an sein Gemälde *The Light of the World* und das spätere *The Triumph of the Innocents*.

---

<sup>791</sup> Diese Version von *The Afterglow in Egypt* misst 81,3 x 36,8 cm und befindet sich im Ashmolean Museum in Oxford. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 94.

<sup>792</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 85.

<sup>793</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nr. D230.

<sup>794</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nr. 85.

<sup>795</sup> Der Titel des Bildes bezieht sich auf das Gedicht Tennysons anlässlich der Hochzeit, in dem er die Prinzessin von Dänemark als „the sea-king's daughter“ bezeichnet. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 101. „Sea kings“ war in England ein Synonym für die Wikinger, die auf ihren Raubzügen bis nach London gekommen waren. S. Marshall, 2006, S. 847.

<sup>796</sup> *The Marriage of the Prince of Wales, 10 March 1863* misst 217,8 x 306,4 cm und befindet sich in Buckingham Palace. S. Millar, Bd. 2, 1992, Kat.-Nr. 239; Maas, 1977.

Zu *London Bridge* gibt es eine Vorzeichnung, die Hunt wohl während eines Spaziergangs durch London am Abend nach der Hochzeit angefertigt hat [Abb. 98].<sup>797</sup> Eine weitere wichtige Quelle für das Bild war aber auch ein Stich in der *Illustrated London News* vom 28. März 1863.<sup>798</sup> Auf der Vorzeichnung sind die Fahnenstangen mit der dänischen Flagge und den goldenen Elefanten, die sie bekrönen, die Gaslaternen und die DreifüÙe, in denen Weihrauch verbrannt wurde, deutlich zu sehen. Nur die Menschenmenge auf der Brücke ist nicht eingezeichnet und auch nicht die Schaulustigen auf dem angeschnittenen Balkon rechts im Bild. In dieser Gruppe kann man den Schriftsteller Thomas Hughes mit seiner Tochter und den kanadischen ‘Propheten’ Henry Wentworth Monk erkennen, dessen Porträt Holman Hunt 1860 in der Royal Academy gezeigt hatte. Auf der Brücke in der linken unteren Ecke hat Hunt seinen Freund und Mäzen Thomas Combe dargestellt, gut erkennbar an seinem langen weißen Bart und dem Zylinder.<sup>799</sup> In der Menge um ihn herum und auf den Pferdeomnibussen sind zahlreiche weitere Gesichter zu erkennen, aus deren Zügen der physiognomisch geschulte zeitgenössische Betrachter Informationen über Herkunft und Charakter abzuleiten wusste.<sup>800</sup> Kleine Episoden, wie der Dieb, der über das Geländer der Brücke hinweg entkommt, laden dazu ein, das Bild intensiv zu studieren. In der Mitte der Brücke werden zwei Plakate durch die Menge getragen, mit denen an die Invasion der Könige von Norwegen und Dänemark 994 in London erinnert wird. Der Betrachter wird dazu aufgefordert, diese kriegerische Handlung während des friedlichen Einzugs der dänischen Prinzessin nicht zu vergessen. Auf Wunsch Hunts wies auch Stephens, der erneut mit dem Verfassen eines Ausstellungsprospekts beauftragt worden war, auf die historischen Ereignisse um 1000 nach Christus hin.<sup>801</sup> Ganz links auf der Brücke sind zwei sich umarmende königliche Krieger als Skulpturen zu sehen, die die friedliche Vereinigung der beiden Mächte symbolisieren. Die Hochzeit des Prinzen von Wales – des späteren Edward VII. – mit einer dänischen Prinzessin war nicht unproblematisch, da sich England in dem schwelenden Konflikt um Schleswig-Holstein auf der Seite Preußens befand.<sup>802</sup>

<sup>797</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nr. D225.

<sup>798</sup> S. Marshall, 2006, S. 840, Abb. 3.13.

<sup>799</sup> Marshall vermutet in der angeschnittenen Figur neben Combe ein Selbstporträt des Malers, s. Marshall, 2006, S. 831 u. 834.

<sup>800</sup> Zur Darstellung von Typus und Charakter in der viktorianischen Kunst s. Cowling, 1989.

<sup>801</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 101.

<sup>802</sup> S. Maas, 1977, S. 11.

Der ebenfalls von Hunt entworfene Rahmen für *The Sea-King's Peaceful Triumph on London Bridge, 10th of March, 1863* verweist in seinen vier Ecken auf die friedliche Verbindung der Königshäuser von Dänemark und England. In den oberen beiden Ecken hat Hunt die Wappenschilder des königlichen Paares platziert, in den unteren Ecken sind auf herzförmigen Schilden der Löwe, das Wappentier Englands, und der Rabe für Dänemark zu sehen. Die seitlichen Pilaster des Rahmens sind mit Pfeilen verziert und von Lilien bekrönt, was sowohl Feindschaft, die in Frieden verwandelt wurde, als auch den Verlust der Jungfräulichkeit bedeutet. Der obere Teil des Rahmens ist mit Herzen und Rosetten punziert, der untere mit kleinen Wappenschilden und Pfeilen.<sup>803</sup>

#### **4.2 Die Ausstellung in der New Gallery, Hanover Street, 1864-1865**

Auf Hunts planvolles Vorgehen bei der Durchführung seiner ersten selbst organisierten kommerziellen Einzelausstellung weisen auch seine Maßnahmen hinsichtlich Werbung und Vermarktung hin. In einem beratenden Brief an Ford Madox Brown, der 1865 ebenfalls eine Einzelausstellung eröffnete, beschreibt er, wie er die Anzeigen einsetzte. Hunt betont in diesem Brief die große Bedeutung von Werbung, um die Aufmerksamkeit der Menschen auf die Ausstellung zu lenken, warnt aber auch davor, zuviel Geld dafür zu investieren. Plakate sind seiner Meinung nach nur in der näheren Umgebung der Ausstellung sinnvoll und Zeitungsannoncen sollten in den ersten zwei Wochen der Ausstellung in allen größeren Zeitungen erscheinen, danach nur noch in der *Times*, im *Daily Telegraph* und im *Athenaeum*:

„The novelty of the collection will I think be sure to secure it attention and with such variety of work as there is I believe that you will have a good chance of fascinating the capricious public. You must however take some pains at first to drive the fact that the exhibition is there and visible for a shilling into the much occupied brains of our contemporaries at the same time you must not spend your whole receipts on advertisements. We find now that we wasted our resources in spreading the placards over too large an area, as a rule I believe the posters beyond a mile circle around the Gallery are of no use whatever. people take notion of the announcement when they see themselves near the place of exhibition, otherwise they forget it, in the same way we find newspaper advertisements in any papers but ‘The Times’ ‘The Daily Telegraph’ and the

---

<sup>803</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 101.

‘Athenaeum’ after the first two weeks when they ought to be very general are not of due value in the returns they make in visitors [...]’<sup>804</sup>

Wie schon bei der Ausstellung von *The Finding of the Saviour in the Temple* entwarf der Kunstkritiker Frederic George Stephens einen kleinen Katalog mit Beschreibungen der ausgestellten Bilder, Anmerkungen zu ihrer Entstehung und Anleitungen zu ihrer Interpretation. Kurz vor der Eröffnung schrieb Hunt diesbezüglich an Stephens:

„What we want is a short description of the pictures to be printed on the pages of of [sic] a large sheet of notepaper at least this is our first idea perhaps however enough could not be printed in this form – and it might be advisable to extend the descriptions and sell them in the form of a small book for a small sum. The London Bridge subject would require some historical allusion to the Danish contests that took place on the spot. ‘The last day in the old Home’ would require a sort of spurious history of the man’s family and own life – and the After-glow an account of where it was commenced and when – it would be best, we think, just as if we were to write it ourselves, without any sort of puffing.”<sup>805</sup>

Die Anweisungen an Stephens sind eher vage, da Hunt und Martineau die Endredaktion des Textes vornahmen. Besonders wichtig war für Hunt, dass Stephens die ausgestellten Werke nicht übertrieben lobt („without any sort of puffing“), da dies bei einer Verteilung der Schrift in der Ausstellung zu sehr nach Eigenlob aussehen könnte.

Im Juni 1864 bat Hunt Stephens einen weiteren Prospekt zu entwerfen, in dem für eine Reproduktionsgraphik nach *The Afterglow in Egypt* geworben werden sollte.<sup>806</sup> Zuvor hatte Hunt die Erlaubnis des Prinzen von Wales eingeholt, ihm den Stich widmen zu dürfen.<sup>807</sup> Die Popularität des Prinzen von Wales hatte seit dem Tod seines Vaters 1861 und dem darauf folgenden beinahe vollständigen Rückzug der Königin aus der Öffentlichkeit deutlich zugenommen. Während Königin Viktoria sich in Windsor, Osborne und Balmoral aufhielt, bezog er 1863 Marlborough House in London und nahm aktiv am kulturellen Leben der Hauptstadt teil. Als Präsident der Society of Arts förderte er beispielsweise den Bau der Royal Albert Hall. Die Vermählung mit Prinzessin Alexandra 1863 und die Feierlichkeiten, die damit einhergingen, steigerten

<sup>804</sup> William Holman Hunt an Ford Madox Brown, 12. März 1865, National Art Library, London, F. M. B. Box 7, MSL/1995/14/43/33.

<sup>805</sup> William Holman Hunt an Frederic George Stephens, 5. Mai 1864, Bodleian Library, Oxford, Holman Hunt Papers, MS. Don. e. 66, fol. 84-85.

<sup>806</sup> William Holman Hunt an George Frederic Stephens, 10./14./23. Juni 1864, Bodleian Library, Oxford, MS. Don. e. 66, fol. 90-95.

seine Beliebtheit zusätzlich.<sup>808</sup> Es überrascht daher nicht, dass schon die Zeitgenossen Holman Hunts Entscheidung, die Stimmung anlässlich der königlichen Hochzeit im Bild festzuhalten und zum Mittelpunkt einer kommerziellen Einzelausstellung zu machen, als kalkuliertes Vorgehen ansahen. Der Kunstkritiker Philip Gilbert Hamerton (1834-1894) schrieb 1864 in der *Fine Arts Quarterly Review*:

„There is much in this choice of subject which betrays the evil influence of the art-speculator. It is a subject precisely suited to a sensation picture. It seems to trade on the great popularity of the Princess. It appeals adroitly to the London crowd by giving it a picture of itself. It affords no ground for noble emotion, but plenty of ground for vulgar interest, and occasion for popular comment. ... The picture will be valuable as a record of the most extraordinary national excitement of modern times, and is likely to be a very successful speculation in the pecuniary sense, but for such a subject to be chosen by one of the chiefs of an intellectual school of painting is an exceedingly bad symptom.“<sup>809</sup>

Die Ausstellungseröffnung fand in Anwesenheit des Prinzen und der Prinzessin von Wales statt, die Hunts Einladung gefolgt waren. In seiner Autobiographie berichtet er von den Reaktionen des Prinzen auf die Gemälde. Dieser war 1862 selbst in Ägypten und im Heiligen Land gewesen und konnte der Prinzessin daher bestätigen, dass Hunt Typus, Atmosphäre und Kleidung in *The Afterglow of Egypt* korrekt dargestellt habe. Auch das Gemälde *London Bridge* habe der Prinz lange studiert und schließlich sogar das Gesicht von Thomas Combe in der Menge identifiziert, den er aus seiner Oxforder Studentenzeit kannte.<sup>810</sup> Hunt konnte jetzt damit rechnen, dass das Londoner Publikum die Ausstellung besuchen würde, nicht nur weil es dort ein Bild gab, das ‘es selbst zeigte’, sondern auch, weil dieses Bild das wohlwollende Interesse des Thronfolgers gefunden hatte.

Während Hunt *The Afterglow in Egypt* wahrscheinlich für 2000 Pfund an Ernest Gambart verkaufen konnte, blieb *London Bridge* im Besitz seines Sohnes Cyril Benoni Holman Hunt, bis Mrs Thomas Combe das Bild 1873 erwarb.<sup>811</sup> Hunt verlängerte die Ausstellung in der New Gallery von Mai bis September 1865 und zeigte zusätzlich zu *The Afterglow in Egypt* und *London Bridge* mit *Claudio and Isabella*, *The Light of the*

---

<sup>807</sup> Von dieser Subskriptionsanzeige wurden wahrscheinlich tausend Exemplare gedruckt. Letztendlich gelang es jedoch nicht, genügend Interessenten zu gewinnen, so dass die Graphik nie ausgeführt wurde.

<sup>808</sup> S. Matthews, 2004.

<sup>809</sup> Hamerton, 1864, nachgedruckt in: Olmsted, 1985, S. 148.

<sup>810</sup> S. Hunt, Bd. 2, 1905, S. 244.

<sup>811</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nrn. 85 und 101.

*World* und *The Awakening Conscience* einige ältere Produktionen. Neu hinzu kam *The Children's Holiday*, ein Porträt Mrs Thomas Fairbairns und ihrer Kinder [Abb. 21].<sup>812</sup>

Das Gruppenporträt war ein Auftrag von seinem Förderer, Thomas Fairbairn aus Manchester, der das 210,2 x 146,1 cm messende Gemälde für das Treppenhaus seines Landsitzes Burton Park in der Nähe von Petworth bestellt hatte. Es wird gerne als eine Paraphrase von Van Dycks Gemälde *The Five Eldest Children of Charles I* (1637) [Abb. 99] gesehen, das Hunt 1857 auf der Manchester Art Treasures Exhibition gesehen hatte und auf das schon Hogarth mit seinem Gruppenbildnis *The Graham Children* (1742) Bezug genommen hatte. Die Darstellung der Familie in einem Landschaftspark erinnert an die *conversation pieces* des 18. Jahrhunderts, die ebenfalls häufig eine Teezeremonie darstellten.<sup>813</sup> Damit stellte sich Hunt im Rahmen seiner Porträtmalerei bewusst in eine nationale Traditionslinie und verwies gleichzeitig auf den immensen Statusgewinn der bürgerlichen Industriellen des englischen Nordens.<sup>814</sup>

Hunt erlitt mit seiner eigenen Galerie in der Hanover Street einen Verlust von insgesamt 1000 Pfund.<sup>815</sup> Möglicherweise war dafür die Unfähigkeit der von ihm eingestellten Manager verantwortlich, die er in einem Brief an Frederic George Stephens als 'Stümper' und als 'übellaunige Dummköpfe' bezeichnet.<sup>816</sup> Das notwendige Kapital für die Gehälter der Angestellten, die Anmietung der Galerieräume, und den Druck der Werbeprospekte steuerte Thomas Combe als stiller Teilhaber bei.<sup>817</sup> Hunt vertraute Stephens ebenfalls an, dass er Ford Madox Brown dringend davon abgeraten habe, eine eigene Einzelausstellung zu organisieren, da sein 'Experiment' ein Misserfolg gewesen sei. Brown habe sich jedoch nicht beirren lassen, da er das Risiko eines Verlusts bereits einkalkuliert habe.<sup>818</sup> Trotz seiner professionellen Herangehensweise – in Briefen bezeichnet er sich immer wieder als „business man“ und die Galerie als „firm“ – war es

<sup>812</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 102. Zu Fairbairn und Hunts Verhältnis zu ihm s. Bronkhurst, 1983, S. 586-597 und Arscott, 1988, S. 159-190.

<sup>813</sup> S. Staley, 2004, S. 9. Beispiele für *conversation pieces* des frühen 18. Jahrhunderts sind Joseph Van Aken's *An English Family at Tea* (ca. 1720) oder William Hogarths *Ashley Cowper with His Wife and Daughter* (1731) in der Tate Britain, London.

<sup>814</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 16.

<sup>815</sup> William Holman Hunt an Edward Lear, ohne Datum, John Rylands Library, Manchester, MS 1216, fol. 39.

<sup>816</sup> „The conducting of an independent exhibition certainly seems to be a very serious business. Treeve was a muff – and our present manager an ill conditioned being quite as dangerous as a fool.“ William Holman Hunt an Frederic George Stephens, 28. Juli 1864, Bodleian Library, Oxford, MS. Don. e. 66, fol. 97-98.

<sup>817</sup> William Holman Hunt an Thomas Combe, 12. Mai 1865, Bodleian Library, Oxford, MS. Don. e. 66, fol. 122-123.

<sup>818</sup> William Holman Hunt an George Frederic Stephens, 14./18./22. Dezember 1864, Bodleian Library, Oxford, MS. Don. e. 66, fol. 110-115.

Hunt also nicht gelungen, mit seiner Ausstellung einen finanziellen Erfolg zu erzielen.<sup>819</sup>

### 4.3 Fazit

*The Afterglow of Egypt* war als Mittelpunkt der Ausstellung in der New Gallery geplant. Das zumindest legt der wohl 1860 vorgenommene Planwechsel und die Vergrößerung der Leinwand auf Lebensgröße nahe. Es repräsentierte nach *The Finding* erneut Hunts „oriental mania“,<sup>820</sup> wenn auch diesmal nicht den biblischen, sondern den ethnographisch-exotischen Aspekt. *London Bridge*, als zeitgenössisches Ereignisbild mit Sensationswert, setzte er ganz bewusst als Publikumsmagnet für seine Ausstellung ein. Nancy Marshall hat darauf hingewiesen, dass die Kombination beider Bilder die historische Dimension des einzelnen Werkes zusätzlich unterstrich.<sup>821</sup> Während *The Afterglow* den Abglanz eines vergangenen Reiches darstellt, steht die in künstliches Licht getauchte Menge auf *London Bridge* für die Vitalität des modernen „Empire“, die ihrerseits wiederum vergänglich ist. Außerhalb dieses speziellen Kontextes war das Bild kaum ausstellbar und fand auch keinen Käufer, bis Mrs Thomas Combe es wegen des Porträts ihres Mannes 1873 erwarb. Hunts Verzicht auf die Mittlerdienste eines Kunsthändlers, der auf etablierte Kontakte und Strukturen zurückgreifen konnte, hatte zur Folge, dass er erneut auf die Unterstützung seiner Mäzene angewiesen war. Combes Funktion als stiller Teilhaber oder „senior partner“ am Ausstellungsunternehmen Hunts setzt sein Porträt in der Menge – direkt neben dem nur halb zu sehenden Selbstporträt des Künstlers – ein Denkmal. Aber auch Thomas Fairbairns Genehmigung, sein Familienporträt für einige Monate in den Räumen der New Gallery zu zeigen, ermöglichte es, dem zahlenden Publikum ein neues Ausstellungsobjekt vorzuführen.

### 5. *Cabinet pictures* für den Kunsthandel

Allen Staley hat Holman Hunts Kunstproduktion der Jahre nach *The Finding of the Saviour in the Temple* als „an unfocused interlude“ bezeichnet, eine Zeit, in der der Maler versucht habe, sich von seinem präraffaelitischen Stil der Anfangsjahre zu lösen.<sup>822</sup> Auch seiner Reputation als Maler biblischer Sujets sei er in dieser Zeit nicht

<sup>819</sup> S. William Holman Hunt an George Frederic Stephens, 23. Juni 1864, Bodleian Library, Oxford, MS. Don. e. 66, fol. 94-95 und fol. 97-98.

<sup>820</sup> S. Landow, 1982.

<sup>821</sup> S. Marshall, 2006, S. 855.

<sup>822</sup> S. Staley, 2004, S. 6.

gerecht geworden. Erst mit dem 1869 begonnenen *The Shadow of Death* habe er zu seiner eigentlichen Aufgabe und Ausdrucksweise zurückgefunden.<sup>823</sup> Was Staley bei dieser Bewertung nicht berücksichtigt, ist, dass die Bilder aus dieser Zeit für unterschiedliche Absatzmärkte konzipiert worden sind. Eine genauere Betrachtung der Ausstellungskontexte und anderer äußerer Bedingungen, die auf seine Produktion in den 1860er Jahren Einfluss genommen haben, macht deutlich, dass hier keinesfalls Ziellosigkeit vorherrschte, sondern eine modifizierende Anpassung an Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten, die die eigentlichen Ziele nur kurzfristig in den Hintergrund treten ließ.

Schon 1860 – im Jahr der Ausstellung von *The Finding* – schrieb Hunt an William Bell Scott:

„I cannot believe that Art should let such beautiful things pass as are in this age passing for good in the East without exertion to chronicle them for the future, and I promise myself to return in spirit to the land of good Haroun Alraschid if I can't get there in body before the present year is out.“<sup>824</sup>

Er fühlte sich zum Chronisten der Schönheiten des Nahen Ostens berufen, der für ihn nicht nur der Schauplatz des biblischen Geschehens war, sondern auch von *Tausendundeine Nacht*. Das wird besonders in einer Porträtfotografie von Julia Margaret Cameron (1815-1879) aus dem Jahr 1864 und seinem zwischen 1867 und 1875 angefertigten Selbstporträt deutlich [Abb. 100 u. 101].<sup>825</sup> Beide Bilder zeigen ihn in einem seidenen Kaftan; für die Fotografin hatte er sich sogar in orientalischer Manier auf den Boden gesetzt.<sup>826</sup>

Nach dem Scheitern der New Gallery-Ausstellung war es Hunts erklärtes Ziel, erneut nach Jerusalem zu reisen, um dort weitere biblische Sujets zu malen, die sich für Einzelausstellungen eignen würden. Durch die Verluste, die er mit seiner eigenen Galerie erlitten hatte, und den Konkurs der Consolidated Bank 1866, deren Anteilseigner er war, sah er sich gezwungen, zunächst einige kleinere *cabinet pictures*

<sup>823</sup> Zu *The Shadow of Death* s. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr.117; Jacobi, 2002, S. 605-621; Landow, 1972, S. 197-239.

<sup>824</sup> William Holman Hunt an William Bell Scott, Februar [1860], Troxell Collection, Princeton University Library. Zit. n. Landow, 1982, S. 648.

<sup>825</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 109. Zu Hunts Selbstporträt s. auch Igra, 2002, S. 232-240.

<sup>826</sup> Zu Hunts Sammlung von Textilien und ihrer Verwendung in seinen Bildern s. Parry, 2008, S. 57-75.

zu verkaufen.<sup>827</sup> Daher stellte er 1866 *The Festival of St Swithin* bei P. & D. Colnaghi, Scott & Co. aus, die es zuvor für 472 Pfund und 10 Schilling erworben hatten.<sup>828</sup> Das Gemälde zeigt neun Tauben, die vor einem heftigen Regenschauer in einem Taubenschlag Schutz suchen. Den Hintergrund bildet ein Blick über die Baumwipfel der Gärten hinter Holman Hunts Haus. Die vom Regen zerzausten Bäume, die Regentropfen, die von dem Dach des Taubenhauses abperlen und das aufgeplusterte Gefieder der Tauben geben den Eindruck einer Momentaufnahme, der charakteristisch ist für Hunts *cabinet pictures*. In der Royal Exchange Fine Arts Gallery, Cornhill Nr. 24, waren 1866 Hunts Gemälde *Morning Prayer* [Abb. 103] und wahrscheinlich *Honest Labour Has a Comely Face* zu sehen.<sup>829</sup> Für beide zusammen zahlte der Kunsthändler Joseph Morby, dem die Galerie gehörte, 515 Pfund. Das 1861 als Porträt seiner Schwester Emily begonnene *Honest Labour* weist deutliche Parallelen zu Rossettis Bildnis eines jungen Mädchens mit dem Titel *Girl at a Lattice* (1862) auf. Beide Gemälde zeigen blauweiße chinesische Porzellankannen. Chinesisches Porzellan, so genannte 'Nankin ware', war in den 1860er Jahren bei Künstlern wie Rossetti, Whistler und Manet sehr beliebt.<sup>830</sup>

Auch Hunts 1859 oder 1860 begonnenes Gemälde *Il Dolce Far Niente* [Abb. 102], das er 1866 fertig stellte, macht seine Auseinandersetzung mit Rossetti und dem englischen Ästhetizismus deutlich,<sup>831</sup> obwohl er sich in einem Brief an Thomas Combe ausdrücklich von dieser Richtung abgrenzte, die einzig „the mere gratification of the eye“ zum Ziel habe. Hunt verkaufte *Il Dolce Far Niente* 1866 an den Kunsthändler und Graphikverleger Thomas McLean, wahrscheinlich für eine Summe von circa 650 Pfund. Die Rezeption des Ästhetizismus der 1860er Jahre vollzieht sich bei Hunt demnach in erster Linie in den kleinformatischeren *cabinet pictures*, die nicht für Einzelausstellungen und Reproduktionsgraphiken, sondern für die Galerien von Kunsthändlern und den direkten Verkauf bestimmt waren. Die dekorativen Aspekte dieser Bilder treten in den Vordergrund und verdrängen Hunts intellektuellen Anspruch. Durch diese kurzfristige

<sup>827</sup> Hunt verlor 1083 Pfund mit Aktien der Consolidated Bank. Das entspricht einem heutigen Verlust von circa 50000 Pfund. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 16 und 45.

<sup>828</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 104.

<sup>829</sup> *Honest Labour* misst 30,8 x 21,9 cm und befindet sich in der Sammlung von Christopher Gridley in London. S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nrn. 103 und 95.

<sup>830</sup> Zu Rossettis Sammlung von 'Nankin ware' s. Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 233-234. Zur Bedeutung von blauweißem Porzellan im *Aesthetic Movement* s. auch Lambourne, 1996, S. 35ff; Feldman, 2001, S. 453-470 u. dieselbe, 2002.

<sup>831</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 93; Staley, 2004, S. 6ff.

Änderung seiner Prioritäten gelang es ihm in kurzer Zeit, das nötige Geld für eine weitere Reise ins Heilige Land zu verdienen.

### **6. *Isabella and the Pot of Basil* (1868)**

Im August 1866 machte sich Hunt gemeinsam mit seiner Frau Fanny auf den Weg nach Jerusalem. Da sie wegen eines Choleraausbruchs den Hafen von Livorno nicht verlassen durften, ließen sie sich in Florenz nieder. Dieser erzwungene Aufenthalt in Italien hatte Einfluss auf die Themenwahl für sein nächstes *subject picture*. Er begann mit *Isabella and the Pot of Basil* [Abb. 104], nach dem Gedicht von Keats (1820).<sup>832</sup> Es zeigt Isabella, die um ihren ermordeten Geliebten trauert und einen großen Majolikatopf umfasst, in dem sie seinen Kopf unter Basilikum begraben hat. Am 9. Oktober 1866 schrieb Hunt an Frederic George Stephens über den erzwungenen Aufenthalt in Florenz: „At first I confess the necessity seemed to me to be a very hard one, but by good luck I have bethought myself of a delicious subject and this gives me a hope of keeping the sieve from emptying itself.“<sup>833</sup> Der Erfolg der lebensgroßen Frauenfigur in *The Afterglow in Egypt*, das er für 2000 Pfund wahrscheinlich an Ernest Gambart verkauft hatte<sup>834</sup>, legte die *saleability* einer weiteren monumentalen Frauenfigur nahe. Das Sujet war diesmal ein italienisches – Keats bezog sich in seinem Gedicht auf Boccaccios *Decamerone* – die Ausstattung und das Interieur des Bildes sind größtenteils florentinischen Ursprungs. Den Majolikatopf hatte Hunt selbst entworfen und von einem florentinischen Töpfer brennen lassen. Um den Lüster auf der Keramik korrekt darstellen zu können, griff Hunt auf Stücke einer älteren Majolika zurück.<sup>835</sup> Der Fries über der Tür gibt Luca della Robbias (1399-1482) Marmorreliefs für die Sängertribüne des Florentiner Doms wieder, die Hunt im Hof des Museo Nazionale in Florenz gesehen und gezeichnet hatte.<sup>836</sup> Links neben der Tür ist ein Stück eines florentinischen *cassone* zu sehen. Das intarsierte Betpult hatte Hunt in Florenz erworben. Der Marmorfußboden erinnert an die Arbeiten der römischen Cosmaten. Die aufwendig bestickte ‘Altardecke’ trägt eine lateinische Inschrift aus dem Hohen Lied, die unter anderem auf den Sieg der Liebe über den Tod verweist. Auf dem Schriftband in der Mitte der Decke ist ‘Lorenzo’ zu lesen, der Name des Geliebten, um den Isabella trauert. Die opalartig glänzende

<sup>832</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 106.

<sup>833</sup> William Holman Hunt an Frederic George Stephens, 9. Oktober 1866, Bodleian Library, Oxford, MS. Don. e. 67, fol. 1. Zit. n. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, Kat.-Nr. 106.

<sup>834</sup> S. Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 172.

<sup>835</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nr. App.C5.

Gießkanne in der rechten unteren Ecke des Gemäldes verweist auf Boccaccios Erzählung, in der beschrieben wird, wie Isabella das Basilikum mit Rosen- und Orangenwasser begießt. Auffällig an der Figur Isabellas ist das durchscheinende Nachtgewand, das die Rundung ihrer Hüfte mehr betont als verhüllt. Durchsichtigkeit und Faltenwurf des Kleides scheinen die Rezeption von Albert Moores (1841-1893) Gemälde *The Shulamite Relating the Glories of King Solomon to her Maidens* vorauszusetzen, das dieser 1866 in der Sommerausstellung der Royal Academy gezeigt hatte.<sup>837</sup> Damit rückt Hunt erneut – wie schon mit *Il Dolce Far Niente* und *Honest Labour* – in die Nähe des englischen Ästhetizismus. Die Schönheit der von ihm dargestellten Frau und die der Kunstobjekte zelebriert er jedoch nicht um ihres dekorativen Aspektes willen, sondern als erzählerische Elemente, die einzeln ‘gelesen’ und ausgedeutet werden können. Rückblickend schreibt er am 6. August 1882 an Ford Madox Brown:

„When at last I convinced dealers that my work was like a book which the public would buy in editions I got a price which would have been magnificent had it not cost me in time and money too to get the particular qualities which made it appeal to the public as much as under other circumstances twenty pictures or more would have cost to do.“<sup>838</sup>

Dieses Zitat belegt, dass Hunt sich bewusst war, dass ein Werk, das als Mittelpunkt einer Einzelausstellung konzipiert war und das als Reproduktionsgraphik aufgelegt werden sollte, besondere Qualitäten haben musste, um dem Publikum zu gefallen. Eine dieser Qualitäten war, es „like a book“ zu gestalten. Durch die Masse an Informationen kreierte Hunt eine Suchbildästhetik, die den Betrachter zwingt, jede Partie des Bildes einzeln in den Blick zu nehmen. Jede dieser Einzelpartien wiederum hat mehrere Bedeutungsebenen, die ‘gelesen’ und interpretiert werden wollen. Da ihm widrige Umstände nicht erlaubten, ins Heilige Land zu reisen, wandte er seine in *The Finding of the Saviour in the Temple* zur Schau gestellte wissenschaftliche Genauigkeit hier auf den italienischen Kontext an und brachte sozusagen ein ‘authentisches Stück Florenz’ mit zurück nach London.

Hunts Strategie zahlte sich aus. Zwei Monate nachdem er mit *Isabella and the Pot of Basil* aus Florenz nach London zurückgekehrt war, kaufte Gambart das Gemälde

<sup>836</sup> S. Bronkhurst, Bd. 2, 2006, Kat.-Nrn. D248 und D250.

<sup>837</sup> S. Asleson, 2000, S. 77ff.

zusammen mit einer kleineren Version für 1890 Pfund.<sup>839</sup> Zwei Monate später erhielt Hunt weitere 300 Guineen von Gambart, wahrscheinlich für das Vervielfältigungs- und Ausstellungsrecht an *Isabella*. Ausgestellt wurde das Bild vom 20. April bis zum 18. Juli 1868 in Gambarts neuer Galerie in der King Street, St. James. Der von Auguste Blanchard angefertigte Nachstich wurde am 1. Mai 1869 von Ernest Gambart publiziert.

### **Zusammenfassung**

Der Skandalerfolg, den die jungen Präraffaeliten 1850 in der Sommerausstellung der Royal Academy verbuchen konnten, nachdem bekannt geworden war, dass sie sich zu einer Gruppe zusammengeschlossen hatten, die sich Pre-Raphaelite Brotherhood nannte, trug dazu bei, sie bei Kritikern und Publikum bekannt zu machen. Ihre Malerei wurde zwar wegen ihrer im protestantischen England als zu katholisch empfundenen Sujets und der realistischen Malweise getadelt, aber immerhin beachtet. Die Parteinahme Ruskins für die Präraffaeliten verhalf ihnen in den folgenden Jahren zu Verkaufserfolgen bei Sammlern, aber die Haltung der Academy blieb überwiegend ablehnend. Nachdem 1855 einige Beispiele präraffaelitischer Malerei nicht zur Sommerausstellung der Royal Academy zugelassen worden waren, begann man, Gespräche über eine eigene Ausstellung zu führen. 1857 stellten schließlich 21 präraffaelitische Künstler und eine Künstlerin 72 Werke in zwei Räumen am Fitzroy Square aus. William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti waren an dieser Ausstellung mit mehreren Werken beteiligt. Der Charakter der Ausstellung war rein privater Natur, da man nur Zutritt erhielt, wenn man eine Eintrittskarte eines befreundeten Künstlers vorweisen konnte. So waren die Präraffaeliten zwar unabhängig von der Royal Academy und konnten neue Präsentationsmöglichkeiten von Kunstwerken erproben, aber sie stellten sich nicht offiziell gegen sie, da sie keine Eintrittsgelder verlangten und die Ausstellung nicht öffentlich bewarben.

Die Wanderausstellung präraffaelitischer Kunst in Nordamerika 1857/58 sollte dazu beitragen, neue Absatzmärkte zu erschließen. Der Ausbruch der ersten Weltwirtschaftskrise in New York 1857 verhinderte jedoch, dass viele Werke verkauft wurden, und beeinflusste auch die Besucherzahlen. Der Agent, der die Ausstellung vor

---

<sup>838</sup> William Holman Hunt an Ford Madox Brown, 6. August 1882, National Art Library, London, F. M. B. Box 7, MSL/1995/14/43/48

Ort für die Präraffaeliten organisierte, hatte hohe private Verluste zu verzeichnen. Der Londoner Kunsthändler Ernest Gambart, der Werke 'seiner' Künstler gemeinsam mit denen der Präraffaeliten ausstellte, konnte seine Verluste minimieren, da er noch zwei weitere Ausstellungen in Zusammenarbeit mit New Yorker Galerien veranstaltete und so seine Kosten senkte. Gambarts professionelles Verhalten war hier demnach den letztlich amateurhaften Bemühungen der Präraffaeliten überlegen.

1858 gründeten die Präraffaeliten in London den Hogarth Club, der als geselliges Zentrum und als unabhängiges Ausstellungsforum gedacht war. Mit der Namensgebung nach William Hogarth beriefen sie sich auf einen Maler, der von der englischen Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts immer stärker als Antipode des Akademiegründers Joshua Reynolds gesehen wurde. Hogarth war gegen die Etablierung einer Akademie nach kontinentalem Vorbild in England gewesen und gab dieser Meinung durch die Organisation von Protestausstellungen und Leserbriefen Ausdruck. Der Name des Clubs stand somit für die antiakademische Haltung der Präraffaeliten und machte gleichzeitig deutlich, dass sie an eine malerische Tradition anknüpfen wollten, die sie als 'englischer' empfanden als die der Royal Academy. Die Ausstellungen des Hogarth Club wurden jedoch erneut nicht der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, sondern Zutritt erhielt man nur auf Einladung eines der rund 80 Mitglieder. Man vermied es also erneut, der Royal Academy öffentlich Konkurrenz zu machen. John Everett Millais trat dem Hogarth Club nicht bei, wahrscheinlich weil er sich nicht gegen die Academy stellen wollte, die er als sein wichtigstes Ausstellungsforum betrachtete. William Holman Hunt trat dem Club bei, engagierte sich jedoch kaum für dessen Belange, sondern bereitete seine erste Einzelausstellung in der Galerie Ernest Gambarts vor. Nur Dante Gabriel Rossetti begriff den Club als einzigartige Möglichkeit, Einfluss auf die Präsentation seiner Kunstwerke nehmen zu können, und war an allen wichtigen Entscheidungen beteiligt. 1860 zeigte er dort erstmals sein Gemälde *Bocca Baciata*, das am Ende eines langen kreativen Selbstfindungsprozesses stand und als Grundmuster für seine folgenden Werke der 1860er Jahre diente.

Der Hogarth Club scheiterte bereits drei Jahre nach seiner Etablierung an seinen eingeschränkten finanziellen Möglichkeiten, die nur aus Mitgliedsbeiträgen bestanden. Die von Ford Madox Brown vorgetragene Idee, durch Eintrittsgelder für die Ausstellungen neue Geldquellen zu erschließen, fand keine Zustimmung, da die

---

<sup>839</sup> Die kleinere Version misst 60,6 x 38,7 cm und befindet sich im Delaware Art Museum. S. Bronkhurst,

ausgestellten Werke dann nicht mehr in der Royal Academy hätten gezeigt werden können. Ein weiterer Grund für das Scheitern war jedoch, dass es für die Künstler lukrativer geworden war, ihre Werke an den Kunsthändler Ernest Gambart zu verkaufen, der dann das Risiko, weitere Käufer zu finden, auf sich nahm. William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti profitierten immens davon, dass Ernest Gambart ihre Werke kaufte und wieder verkaufte und wussten auch die Preissteigerungen, die er erzielte, sehr zu schätzen. Aber obwohl Gambarts Galerie einen wichtigen Absatzmarkt für sie darstellte, bedeutete dies nicht, dass seine Galerie auch ihr wichtigstes Ausstellungsforum war. Jeder von ihnen fand im Verlauf der 1850er Jahre heraus, welche Ausstellungsform am besten zu seiner Bildauffassung passte, beziehungsweise jeder von ihnen entwickelte seine Malerei in Auseinandersetzung mit ihren Präsentationsbedingungen weiter.

Rossettis gescheiterte Versuche mit großformatigen, mehrfigurigen *subject pictures* hatten ihm vor Augen geführt, dass sich seine Vorliebe für marianische Themen und sein begrenztes malerisches Können nicht mit dem jährlichen öffentlichen Ausstellungsturnus der Londoner *Season* überein bringen ließ. Erst durch die Auseinandersetzung mit den kunsthistorischen Texten Anna Jamesons und der Kunst Bellinis, van Eycks und Tizians gelang es ihm, ein Bildkonzept zu entwickeln, das die intime Beziehung zum Betrachter auf ähnliche Weise forcierte wie eine Ikone und das, wie diese, auch bei häufiger Wiederholung nicht seine Wirkung verlor. Rossettis profane Andachtsbilder sind auf einen einzelnen Betrachter ausgerichtet, der in den meisten Fällen auch der Käufer war. Um die richtige Atmosphäre für die Ausstellung seiner Kunstwerke, zu denen der Betrachter eine Art Liebesbeziehung aufnehmen sollte, zu schaffen, verwandelte er das Atelier seines Wohnhauses am Cheyne Walk in Chelsea in einen exklusiven Ausstellungsort. Die Bohème-Atmosphäre des Hauses, auf dessen Dekoration Rossetti viel Zeit und Geld verwandte, war dabei ein wichtiger Bestandteil der Aura seiner Kunstwerke, die er dort einem ausgesuchten Kreis von Sammlern zum Kauf anbot.

John Everett Millais, der sein Gemälde *The Black Brunswicker* 1860 für 1000 Guineen an Ernest Gambart verkaufte, griff damit auf seine historischen Genrebilder der 1850er Jahre zurück, deren offene Erzählstruktur sie zu spontanen Publikumserfolgen in der Sommerausstellung der Royal Academy gemacht hatte. Die historische Genremalerei

hatte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts neben der Porträt- und Landschaftsmalerei als das wichtigste akademische Genre etabliert. Millais' Bilder waren darüber hinaus fest verankert in der Populärkultur ihrer Zeit. Sie erzählten Geschichten, die der Betrachter auch aus zeitgenössischen Opernaufführungen und Romanen kannte. Seine Gemälde wiederum wurden im Theater nachgestellt und in Romanen beschrieben, um Momente höchster emotionaler Intensität zu suggerieren. Ihre Bedeutung war leicht zu dekodieren und eignete sich daher hervorragend für einen Ausstellungskontext, in dem der Betrachter sich nicht lange auf ein einzelnes Werk konzentrieren konnte, aber durch Darstellungen vertrauter Situationen unterhalten werden wollte. In Auseinandersetzung mit seinen eigenen Holzstich-Illustrationen für die Fortsetzungsromane Trollopes und Thackerays entwickelte er seine Art der Bilderzählung mit Auslegungsspielräumen für den Betrachter weiter und schuf so einen Modus der narrativen Malerei, der sich als besonders effektiv und folgenreich für die Entwicklung der akademischen Bildkunst erweisen sollte.

Holman Hunt wählte für sein 1860 vollendetes Werk *The Finding of the Saviour in the Temple*, dessen Fertigstellung sechs Jahre gedauert hatte, die Form der kommerziellen Einzelausstellung in der Galerie von Ernest Gambart. Die Royal Academy hatte ihn 1856 nicht zum *Associate* gewählt, so dass sie für ihn als Ausstellungsforum zunächst nicht mehr in Frage kam. Gambart präsentierte *The Finding* wie ein Kleinod unter einem Baldachin, wo es gezielt von Gaslampen beleuchtet wurde. Hunts nahezu wissenschaftliche Detailgenauigkeit bei der Darstellung der Auffindung im Tempel, die er durch Reisen zu den 'Originalschauplätzen' der biblischen Geschichte zu erreichen versuchte, erinnert an zeitgenössische Darstellungen zoologischer Arten, wie sie etwa Philip Henry Gosse 1860 mit *Actinologia Britannica*, einem mit farbigen Chromolithographien ausgestatteten Werk über die Seeanemonen Großbritanniens, publizierte. Besonders die Technik des Nebeneinandersetzens reiner Farbpigmente und die Vermeidung eines malerischen Helldunkels rückten sein Werk in die Nähe naturkundlicher Darstellungen, die nicht den akademischen Regeln der Kunst, sondern den Bedürfnissen wissenschaftlicher Dokumentation folgten. Seine malerisch aufwendigen *subject pictures* waren daher am besten für kommerzielle Einzelausstellungen geeignet, in denen sich der Betrachter intensiv mit ihnen auseinandersetzen konnte. Darüber hinaus zeigt auch die Anfertigung eines Gemäldes, das die Feierlichkeiten anlässlich der Hochzeit des Prinzen von Wales 1863 darstellt,

dass Hunt bereit war, strategisch vorzugehen, um das zahlende Publikum in seine Ausstellung zu locken. Der künstlerische Wert von *The Sea-King's Peaceful Triumph on London Bridge, 10th of March, 1863 (London Bridge on the Night of the Marriage of the Prince and Princess of Wales)* war gegenüber seinem Sensationswert eher gering.

Die erfolgreiche Weiterentwicklung präraffaelitischer Malerei durch William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti in den 1850er und 60er Jahren war demnach auch der Tatsache zu verdanken, dass es jedem von ihnen gelungen ist, die für seine Kunst am besten geeignete Ausstellungsform zu identifizieren und die Art der Betrachterorientierung ihren Präsentationsbedingungen anzupassen.

## **Quellen- und Literaturverzeichnis**

### **Unveröffentlichte Quellen**

Bodleian Library, Oxford

Holman Hunt Papers

John Rylands Library, Manchester

Holman Hunt Letters

National Art Library, London

Special Collection, F. M. B. Box 7  
(Ford Madox Brown Papers)

Pierpont Morgan Library, New York

Bowerswell Papers

Millais Papers

Miscellaneous Manuscripts

University of British Columbia Library, Vancouver

Angeli-Dennis Collection

### **Gedruckte Quellen**

Allingham, William: William Allingham. A Diary. Hrsg. H. Allingham u. D. Radford.  
London 1907.

Barrington, Emilie Isabel: Why is Mr. Millais Our Popular Painter? In: Fortnightly  
Review, 38, 1882, S. 60-77.

Brown, Ford Madox: The Diary of Ford Madox Brown. Hrsg. Virginia Surtees. New  
Haven/London 1981.

Catalogue of the American Exhibition of British Art. New York 1857.

Catalogue of the American Exhibition of British Art at the Athenaeum Gallery. Boston  
1858.

Catalogue of the American Exhibition of British Art at the Pennsylvania Academy of  
Fine Arts. Philadelphia 1858.

- The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Formative Years, 1835-1862. Charlotte Street to Cheyne Walk. I. 1835-1854. Hrsg. William E. Fredeman. Cambridge 2002.
- The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Formative Years, 1835-1862. II. 1855-1862. Hrsg. William E. Fredeman. Cambridge 2002.
- The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Chelsea Years, 1863-1872. Prelude to Crisis. III. 1863-1867. Hrsg. William E. Fredeman. Cambridge 2003.
- The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Chelsea Years, 1863-1872. Prelude to Crisis. IV. 1868-1870. Hrsg. William E. Fredeman. Cambridge 2004.
- The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti. The Chelsea Years, 1863-1872. Prelude to Crisis. V. 1871-1872. Hrsg. William E. Fredeman. Cambridge 2005.
- The Crayon. A Journal Devoted to the Graphic Arts, And the Literature Related to Them. New York 1855-1861.
- Cummings, Thomas S.: Historic Annals of the National Academy of Design, New-York Drawing Association, etc., with Occasional Dottings by the Way-side, from 1825 to the Present Time. Philadelphia 1865. Repr. New York o. J.
- Dalziel, George: A Record of Fifty Years' Work in Conjunction with Many of the Most Distinguished Artists of the Period 1840-1890. London 1901.
- Dante Gabriel Rossetti. Collected Poetry and Prose. Hrsg. Jerome McGann. New Haven/London 2003.
- Dante Gabriel Rossetti. Collected Writings. Hrsg. Jan Marsh. London 1999.
- The Diary of George Price Boyce. Hrsg. Virginia Surtees. Norwich 1980.
- Durand, John: The Life and Times of A. B. Durand. New York 1894. Repr. New York 1970.
- The Essence of Art. Victorian Advice on the Practice of Painting. Hrsg. Craig Harrison. Aldershot 1999.
- Fenn, William: Millais and Music. Some More Memories. In: Chambers Journal, 5, 1902, S. 822-825.
- Garnett, Oliver: The Letters and Collection of William Graham, Pre-Raphaelite Patron and Pre-Raphael Collector. In: Walpole Society, 1999-2000, S. 145-343.
- The Germ. Thoughts towards Nature in Poetry, Literature, and Art. 4 Bde. Januar-Mai 1850. Reprint mit einem Vorwort von Andrea Rose. Oxford 1992.

- Hamerton, Philip Gilbert: The Reaction from Pre-Raphaelitism. In: *Fine Arts Quarterly Review*, 2, 1864, S. 255-262. Reprinted in John Charles Olmsted: *Victorian Painting. Essays and Reviews*. New York/London 1985, Bd. 3, S. 141-148.
- Hogarth, William: *Analyse der Schönheit*. Aus dem Englischen von Jörg Heininger. Dresden/Basel 1995.
- Hogarth, William: *The Analysis of Beauty*. Hrsg. Ronald Paulson. New Haven und London 1997.
- Howitt, Anna Mary: *Herrliche Kunststadt München. Briefe einer englischen Kunststudentin 1850-1852*. Hrsg. Cornelia Oelwein. Dachau 2002.
- Hueffer, Ford Madox: *Ford Madox Brown. A Record of his Life and Work*. London/New York/Bombay 1896.
- Hueffer, Ford Madox: *Rossetti. A Critical Essay on His Art*. London 1902. Repr. 1977.
- Hunt, William Holman: *The Pre-Raphaelite Brotherhood. A Fight for Art*. In: *Contemporary Review*, 49, 1886, S. 471-88; S. 738-50; S. 820-33.
- Hunt, William Holman: *Painting 'The Scapegoat'*. In: *Contemporary Review*, 52, 1887, S. 21-38 u. S. 206-20.
- Hunt, William Holman: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. 2 Bde. London/New York 1905.
- Hunt, William Holman: *Oxford Union Society. The Story of the Painting of the Pictures on the Walls and the Decorations on the Ceiling of the Old Debating Hall (Now the Library) in the Years 1857-8-9*. Oxford 1906.
- Journal de Eugène Delacroix*. Hrsg. André Joubin. 3 Bde. Paris 1932.
- Karl Marx – Friedrich Engels – Werke. Hrsg. vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. 39 Bde. Berlin 1962-1975.
- Landow, George P.: 'Your Good Influence on Me'. *The Correspondence of John Ruskin and William Holman Hunt*. In: *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 59, 1976-77, S. 95-126 u. S. 367-396.
- Landow, George P.: *William Holman Hunt's Letters to Thomas Seddon*. In: *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 66, 1983, S. 139-172.
- Letters from Sir John Everett Millais and William Holman Hunt in the Henry E. Huntington Library, San Marino, California*. Edited by Mary Lutyens. In: *Walpole Society*, 44, 1972-74, S. 1-93.
- Letters of William Allingham to Robert and Elizabeth Browning*. Hrsg. Helen Allingham. [London 1913].

- Letters to William Allingham. Hrsg. Helen Allingham und E. Baumer Williams. London [1911].
- Millais, John Everett: Thoughts on Our Art of To-day. In: *The Magazine of Art*, 11, 1888, S. 289-92.
- Millais, John Guille: *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*. 2 Bde. London 1899.
- Olmsted, John Charles: *Victorian Painting. Essays and Reviews*. 3 Bde. New York/London 1985.
- The Owl and the Rossettis. Letters of Charles A. Howell and Dante Gabriel, Christina and William Michael Rossetti. Hrsg. C. L. Cline. University Park/London 1978.
- Peattie, Roger: William Michael Rossetti's Art Notices in the Periodicals, 1850-1878. In: *Victorian Periodicals Newsletter*, 8, 1975, S. 79-92.
- The Poetical Works of Robert Browning. Hrsg. Ian Jack und Rowena Fowler. 9 Bde. Oxford 1988-2004.
- Praeraphaelite Diaries and Letters. Hrsg. William Michael Rossetti. London 1899.
- A Pre-Raphaelite Friendship. The Correspondence of William Holman Hunt and John Lucas Tupper. Hrsg. James H. Coombs, Anne M. Scott, George P. Landow, Arnold A. Sanders. Ann Arbor, Michigan 1986.
- Prinsep, Valentine C.: A Chapter from a Painter's Reminiscence. The Oxford Circle. Rossetti, Burne-Jones, and William Morris. In: *Magazine of Art*, 27, 1904, S. 167-72.
- Prinsep, Valentine C.: A Chapter from a Painter's Reminiscence. II. Dante Gabriel Rossetti. In: *Magazine of Art*, 27, 1904, S. 281-286.
- Redgrave, Samuel und Richard: *A Century of Painters of the English School; with Critical Notices of their Works, and an Account of the Progress of Art in England*. 2 Bde. London 1866.
- Report of the Commissioners Appointed to Inquire into the Present Position of the Royal Academy in Relation to the Fine Arts together with the Minutes of Evidence. London 1863.
- Reynolds, Joshua: *Discourses on Art*. Hrsg. Robert R. Wark. New Haven und London 1997 (1. Aufl. 1959).
- Rossetti, William Michael: *The P.R.B Journal. William Michael Rossetti's Diary of the Pre-Raphaelite Brotherhood 1849-1853*. Hrsg. William E. Fredeman. Oxford 1975.

- Rossetti, William Michael: 'Praeraphaelitism' (1851) and other Journalism of 1850-66, reprinted in William Michael Rossetti: Fine Art, Chiefly Contemporary. London/Cambridge 1867.
- Rossetti, William Michael: Praeraphaelitism. Its Starting Point and Its Sequel. In: Art Monthly Review, 10, 1876, S. 102-105.
- Rossetti, William Michael: Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer. London/Paris/New York/Melbourne 1889.
- Dante Gabriel Rossetti. His Family Letters, with a Memoir. Hrsg. W. M. Rossetti. London 1895.
- Rossetti, Dante Gabriel: Saint Agnes of Intercession. In: The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti. Hrsg. William Michael Rossetti. London 1906, Bd. 1, S. 399-426.
- Rossetti, Dante Gabriel: Hand and Soul. In: The Germ. Thoughts towards Nature in Poetry, Literature, and Art. 4 Bde, Januar-Mai 1850. Reprint mit einem Vorwort von Andrea Rose. Oxford 1992, S. 23-33.
- Rossetti Papers, 1862-70. Hrsg. W. M. Rossetti. London 1903.
- Rossetti, William Michael: Some Reminiscences. 2 Bde. London 1906.
- Rossetti-Leyland Letters. Hrsg. F. Fennell Jr. Athens, Ohio 1978.
- Ruskin. Rossetti. Preraphaelitism. Papers 1854 to 1862. Hrsg. William Michael Rossetti. London 1899. Reprint New York 1971.
- Scott, William Bell: Autobiographical Notes of the Life of William Bell Scott and Notices of his Artistic and Poetic Circle of Friends 1830 to 1882. 2 Bde. Hrsg. William Minto. London 1892.
- Seddon, John Pollard: Memoir and Letters of the Late Thomas Seddon, Artist. London 1858. Repr. New York 1972.
- Selected Letters of William Michael Rossetti. Hrsg. Roger W. Peattie. University Park and London 1990.
- Stephens, Frederic George: William Holman Hunt and his Works. Memoir of the Artist's Life, with Description of His Pictures. London 1860.
- Stillman, William James: The Autobiography of a Journalist. 2 Bde. London 1901.
- Thackeray, William Makepeace: Vanity Fair. A Novel without a Hero. Hrsg. Pat Rogers. London/Vermont 1997.
- The Works of John Ruskin. Hrsg. E. T. Cook und Alexander Wedderburn. 39 Bde. London 1903-12.

## Darstellungen

- After the Pre-Raphaelites. Hrsg. Elizabeth Prettejohn. Manchester 1999.
- The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910. Hrsg. Andrew Wilton und Robert Upstone. Ausstellungskatalog Tate Gallery, London; Haus der Kunst, München; Van Gogh Museum, Amsterdam. London 1997.
- Altick, Richard: The Shows of London. Cambridge (Mass.) 1978.
- Amor, Anne Clark: William Holman Hunt. The True Pre-Raphaelite. London 1989.
- Anderson, Patricia: The Printed Image and the Transformation of Popular Culture 1790-1860. Oxford 1991.
- Anderson, Ronald und Ann Koval: James McNeill Whistler. Beyond the Myth. New York 2002 (1. Aufl. 1994).
- Angeli, Helen Rossetti: Pre-Raphaelite Twilight. The Story of Charles Augustus Howell. London 1954.
- Angelidi, Christine u. Titos Papamastorakis: The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery. In: Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Hrsg. Maria Vassilaki. Ausstellungskatalog Benaki Museum, Athens. Athens 2000, S.373-421.
- Antal, Frederick: Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst. Dresden 1966.
- Arscott, Caroline: Employer, Husband, Spectator. Thomas Fairbairn's Commission of The Awakening Conscience. In: The Culture of Capital. Art, Power and the Nineteenth-Century Middle Class. Hrsg. Janet Wolff and John Seed. Manchester/New York 1988, S. 159-90.
- Art and the Academy in the Nineteenth Century. Hrsg. Rafael Cardoso Denis und Colin Trodd. Manchester 2000.
- Art and the Empire City. New York, 1825-1861. Hrsg. Catherine Hoover Voorsanger und John K. Howat. Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven/London 2000.
- Art in the Age of Queen Victoria. Treasures of the Royal Academy of Arts. Hrsg. Helen Valentine. London 1999.
- Artistic Brotherhoods in the 19<sup>th</sup> Century. Hrsg. Laura Morowitz und William Vaughan. Aldershot 2000.
- Art on the Line. The Royal Academy Exhibitions at Somerset House 1780-1836. Hrsg. David Solkin. Ausstellungskatalog Courtauld Institute Gallery, London. London 2001.

- Ash, Russell: Sir John Everett Millais. London 1998 (1. Aufl. 1996).
- Asleson, Robyn: Albert Moore. London 2000.
- Avery, Kevin J.: Selling the Sublime and the Beautiful. New York Landscape Painting and Tourism. In: Art and the Empire City. New York, 1825-1861. Hrsg. Catherine Hoover Voorsanger und John K. Howat. Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven/London 2000, S. 109-133.
- Avery-Quash, Susanna: Graves family (per. c.1812-1892). In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford 2004. Nach:  
<http://www.oxforddnb.com/view/article/65040>. Abruf: 22. Mai 2007.
- Bacci, Michele: With the Paintbrush of the Evangelist Luke. In: Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Hrsg. Maria Vassilaki. Ausstellungskatalog Benaki Museum, Athens. Athens 2000, S. 79-89.
- Bätschmann, Oskar: Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem. Köln 1997.
- Baltoyanni, Chryssanthi: The Mother of God in Portable Icons. In: Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Hrsg. Maria Vassilaki. Ausstellungskatalog Benaki Museum, Athens. Athens 2000, S. 139-153.
- Barasch, Moshe: Icon. Studies in the History of an Idea. New York/London 1992.
- Barker, Emma: Greuze and the Painting of Sentiment. Cambridge 2005.
- Barlow, Paul: Pre-Raphaelitism and Post-Raphaelitism. The Articulation of Fantasy and the Problem of Pictorial Space. In: Pre-Raphaelites Re-viewed. Hrsg. Marcia Pointon. Manchester 1989, S. 66-82.
- Barlow, Paul: Millais, Manet, Modernity. In: English Art 1860-1914. Modern Artists and Identity. Hrsg. David Peters Corbett und Lara Perry. Manchester 2000, S. 49-63.
- Barlow, Paul: Fear and Loathing of the Academic, or, Just What is it That Makes the Avant-garde so Different, so Appealing? In: Art and the Academy in the Nineteenth Century. Hrsg. Rafael Cardoso Denis und Colin Trodd. Manchester 2000, S. 15-32.
- Barlow, Paul und Colin Trodd: Introduction. Constituting the Public. Art and its Institutions in Nineteenth-Century London. In: Governing Cultures. Art Institutions in Victorian London. Hrsg. Paul Barlow und Colin Trodd. Aldershot 2000, S. 1-28.
- Barlow, Paul: Time Present and Time Past. The Art of John Everett Millais. Aldershot 2005.

- Barratt, Carrie Rebora: Mapping the Venues. New York City Art Exhibitions. In: Art and the Empire City. New York, 1825-1861. Hrsg. Catherine Hoover Voorsanger und John K. Howat. Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art, New York. New Haven und London 2000, S. 47-81.
- Barringer, Tim: Die Präraffaeliten. Wie sie malten, wie sie dachten, wie sie lebten. Köln 1998.
- Barringer, Tim: Men at Work. Art and Labour in Victorian Britain. New Haven/London 2005.
- James Barry 1741-1806. 'The Great Historical Painter'. Hrsg. Tom Dunne. Ausstellungskatalog Crawford Art Gallery, Cork. Cork 2006.
- Bartram, Michael: The Pre-Raphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography. London 1985.
- Bayer, Thomas Michael: Marketing of Genius, Ingenious Marketing. The Role of Engravings in Mid-nineteenth Century English Art Dealing. In: Athanor, 11, 1992, S. 50-61.
- Beerbohm, Max: Rossetti and His Circle. New Haven/London 1987.
- Bell, Quentin: A New and Noble School. The Pre-Raphaelites. London 1982.
- Belting, Hans: Giovanni Bellini Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei. Frankfurt 1985.
- Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 2000 (1. Aufl. 1990).
- Bendiner, Kenneth: An Introduction to Victorian Painting. New Haven 1975.
- Bendiner, Kenneth Paul: The Portrayal of the Middle East in British Painting, 1835-1860. Unpublished PhD diss., Columbia University 1979.
- Bendiner, Kenneth: William Holman Hunt (1827-1910). The Finding of the Saviour in the Temple. In: Bendiner, Kenneth: An Introduction to Victorian Painting. New Haven/London 1985, S. 65-77.
- Bendiner, Kenneth: The Art of Ford Madox Brown. Pennsylvania 1998.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt am Main 1977 (1. Aufl. 1963).
- Bennett, Mary: The Pre-Raphaelites and the Liverpool Prize. In: Apollo, 77, 1962, S. 748- 53.

- Bennett, Mary: A Check List of Pre-Raphaelite Pictures exhibited at Liverpool 1846-67, and some of their Northern Collectors. In: Burlington Magazine, 105, 1963, S. 486-495.
- Bennett, Mary: The Price of 'Work'. The Background to its First Exhibition, 1865. In: Pre-Raphaelite Papers. Hrsg. Leslie Parris. London 1984, S. 143-152.
- Bennett, Mary: Artists of the Pre-Raphaelite Circle. The First Generation. Catalogue of Works in the Walker Art Gallery, Lady Lever Art Gallery and Sudley Art Gallery. London 1988.
- Bentley, D. M. R.: Rossetti's Pre-Raphaelite Manifesto. The Old and New Art Sonnets. In: English Language Notes, 15, 1978, S. 197-203.
- Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Hrsg. Wolfgang Kemp. Berlin 1992 (1. Aufl. Köln 1985).
- Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts. Hrsg. Stefan Germer und Michael F. Zimmermann. München 1997 (=Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 12).
- The Blue Bower. Rossetti in the 1860s. Hrsg. Paul Spencer-Longhurst. Ausstellungskatalog The Barber Institute of Fine Arts, The University of Birmingham. London 2000.
- Blunt, Wilfrid: 'England's Michelangelo'. A Biography of George Frederic Watts. London 1975.
- Böhme, Hartmut: Das Fetischismus-Konzept von Marx und sein Kontext. In: Marxismus. Versuch einer Bilanz. Hrsg. Volker Gerhardt. Magdeburg 2001, S. 289-319.
- Boime, Albert: The Salon des Refusés and the Evolution of Modern Art. In: The Art Quarterly, 32, 1969, S. 411-26.
- Boime, Albert: William Holman Hunt's The Scapegoat. Rite of Forgiveness/Transference of Blame. In: Art Bulletin, 84, 2002, S. 94-114.
- Bonehill, John: Exhibiting War. John Singleton Copley's The Siege of Gibraltar and the Staging of History. In: Conflicting Visions. War and Visual Culture in Britain and France c.1700-1830. Hrsg. John Bonehill und Geoff Quilley. Aldershot 2005, S. 139-167.
- Borchardt, Stefan: Heldendarsteller. Gustave Courbet, Edouard Manet und die Legende vom modernen Künstler. Berlin 2007.
- Bourdieu, Pierre: The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature. Hrsg. Randal Johnson. Cambridge 1993.

- Bradley, Laurel: From Eden to Empire. John E. Millais' Cherry Ripe. In: *Victorian Studies*, 34, 1991, S. 179-203.
- Bradley, Laurel: Reply to Pamela Tamarkin Reid. In: *Victorian Studies*, 35, 1992, S. 206.
- Bradley, Laurel: Millais's 'Bubbles' and the Problem of Artistic Advertising. In: *Pre-Raphaelite Art in its European Context*. Hrsg. Susan P. Casteras und Alicia Craig Faxon. London/Madison 1995, S. 193-209.
- Bradley, Laurel: 'Millais, Our Popular Painter.' In: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Hrsg. Debra N. Mancoff. New Haven/London 2000 (=Studies in British Art, Bd. 7), S. 181-205.
- Bronkhurst, Judith: Fruits of a Connoisseur's Friendship. Sir Thomas Fairbairn and William Holman Hunt. In: *Burlington Magazine*, 125, 1983, S. 586-97.
- Bronkhurst, Judith: 'An Interesting Series of Adventures to Look Back Upon'. William Holman Hunt's Visit to the Dead Sea in November 1854. In: *Pre-Raphaelite Papers*. Hrsg. Leslie Parris. London 1984, S. 111-125.
- Bronkhurst, Judith: New Light on Holman Hunt. In: *Burlington Magazine*, 1016, 1987, S. 737-739.
- Bronkhurst, Judith: William Holman Hunt. A Catalogue Raisonné of Paintings and Drawings executed up to his Departure for the Near East on 13 January 1854. Unpublished PhD thesis, University of London 1987.
- Bronkhurst, Judith: Holman Hunt's Picture Frames, Sculpture and Applied Art. In: *Re-Framing the Pre-Raphaelites. Historical and Theoretical Essays*. Hrsg. Ellen Harding. Aldershot 1996, S. 231-251.
- Bronkhurst, Judith: William Holman Hunt's Visits to Egypt. Passion, Prejudice and Truth to Nature. In: *Apollo*, 148, 1998, S. 23-29.
- Bronkhurst, Judith: William Holman Hunt. A Catalogue Raisonné. 2 Bde. New Haven/London 2006.
- Brooks, Chris: Signs for the Times. Symbolic Realism in the Mid-Victorian World. London/Boston/Sydney 1984.
- Bryant, Hallman B.: Two Unfinished Pre-Raphaelite Paintings. D. G. Rossetti's 'Found' and Ford Madox Brown's 'Take Your Son, Sir!'. In: *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 3, 1982, S. 56-67.
- Bullen, J. B.: *The Pre-Raphaelite Body. Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism*. Oxford 1998.
- Bullen, J. B.: *Continental Crosscurrents. British Criticism and European Art 1810-1910*. Oxford 2005.

- Burton, Anthony: Richard Redgrave as Art Educator, Museum Official and Design Theorist. In: Richard Redgrave 1804-1888. Hrsg. Susan P. Casteras und Ronald Parkinson. Ausstellungskatalog V&A, London, und Yale Center for British Art, Boston. New Haven/London 1988, S. 48-70.
- Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne. München 1993.
- Caffrey, Paul: Burton, Sir Frederic William (1816-1900). In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/4127>. Abruf: 6. September 2005.
- Julia Margaret Cameron. 19<sup>th</sup> Century Photographer of Genius. Hrsg. Colin Ford. Ausstellungskatalog National Portrait Gallery, London; National Museum of Photography, Film & Television, Bradford; John Paul Getty Museum, Los Angeles. London 2003.
- Campbell, Lorne: The Fifteenth Century Netherlandish Schools. London 1998 (=National Gallery Catalogues).
- Casteras, Susan Paulette: Down the Garden Path. Courtship Culture and its Imagery in Victorian Painting. Unpublished PhD diss., Yale University 1977.
- Casteras, Susan Paulette: Images of Victorian Womanhood in English Art. Cranbury/London/Mississauga 1987.
- Casteras, Susan Paulette: English Pre-Raphaelitism and Its Reception in America in the Nineteenth Century. London/Toronto 1990.
- Casteras, Susan Paulette: James Smetham. Artist, Author, Pre-Raphaelite Associate. Aldershot 1995.
- Chambers, Emma: An Indolent and Blundering Art? The Etching Revival and the Redefinition of Etching in England, 1838-1892. Aldershot 1999.
- Cherry, Deborah: The Hogarth Club, 1858-61. In: Burlington Magazine, 122, 1980, S.237-44.
- Cherry, Deborah und Griselda Pollock: Woman as Sign in Pre-Raphaelite Literature. A Study of the Representation of Elizabeth Siddall. In: Art History, 7, 1984, S. 206-27.
- Christian, John: The Pre-Raphaelites in Oxford. Oxford 1974.
- Christian, John: The Oxford Union Murals. Chicago und London 1981.
- Clark, Eliot: History of the National Academy of Design, 1825-1953. New York 1954.

- Codell, Julie F.: The Public Image of the Victorian Artist. Family Biographies. In: *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 5, 1996, S. 5-24 [=Codell, 1996a].
- Codell, Julie F.: The Artist Colonized. Holman Hunt's 'Bio-History', Masculinity, Nationalism and the English School. In: *Re-framing the Pre-Raphaelites. Historical and Theoretical Essays*. Hrsg. Ellen Harding. Aldershot 1996, S. 211-230 [=Codell, 1996b].
- Codell, Julie F.: Righting the Victorian Artist. The Redgraves' A Century of Painters of the English School and the Serialization of Art History. In: *Oxford Art Journal*, 23, 2000, S. 95-120.
- Codell, Julie F.: *The Victorian Artist. Artists' Lifewritings in Britain, 1870-1910*. London 2003.
- Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American Enchantment. Hrsg. Margaretta Frederick Watson. Aldershot/Brookfield (Vermont) 1997.
- Colley, Ann C.: Edward Lear and Thomas Seddon. The Paradox of Inquiry. In: *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 5, 1984, S. 36-48.
- Conflicting Visions. War and Visual Culture in Britain and France c.1700-1830. Hrsg. John Bonehill und Geoff Quilley. Aldershot 2005.
- Cooper, Robyn: The Popularization of Renaissance Art in Victorian England. The Arundel Society. In: *Art History*, 1, 1978, S. 264-292.
- Cooper, Robyn: The Relationship between the Pre-Raphaelite Brotherhood and Painters before Raphael in English Criticism of the Late 1840s and 1850s. In: *Victorian Studies*, 24, 1981, S. 405-38.
- Cooper, Robyn: Millais's *The Rescue*. A Painting of a 'Dreadful Interruption of Domestic Peace'. In: *Art History*, 9, 1986, S. 471-486.
- Cooper, Suzanne Fagence: The British School at the Manchester Art Treasures Exhibition of 1857. In: *Apollo*, 153, 2001, S. 30-38.
- Cooper, Suzanne Fagence: *Pre-Raphaelite Art in the Victoria & Albert Museum*. London 2003.
- Cormack, Robin: *Writing in Gold. Byzantine Society and its Icons*. London 1985.
- Cormack, Robin: *Byzantine Art*. Oxford 2000.
- Cowling, Mary: *The Artist as Anthropologist. The Representation of Type and Character in Victorian Art*. Cambridge 1989.
- Cragoe, Matthew: Bruce, Henry Austin, first Baron Aberdare (1815-1895). In: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/3732>. Abruf: 6. September 2005.

- Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert.* Dresden/Basel 1996.
- Craske, Matthew: *William Hogarth.* London 2000.
- Critical Terms for Art History.* Hrsg. Robert S. Nelson und Richard Shiff. Chicago und London 2003 (1. Aufl. 1996).
- Croft, L. R.: Gosse, Philip Henry (1810-1888). In: *Oxford Dictionary of National Biography.* Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/11114>. Abruf: 28. März 2007.
- Cruise, Colin: 'Sincerity and earnestness': D. G. Rossetti's Early Exhibitions 1849-53. In: *The Burlington Magazine*, 146, 2004, S. 4-12.
- Cust, L. H.: Michael Frederick Halliday (1822-1869). Rev. Malcolm Warner. In: *Oxford Dictionary of National Biography.* Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/12015>. Abruf: 6. Dezember 2005.
- Dakers, Caroline: *The Holland Park Circle. Artists and Victorian Society.* New Haven/London 1999.
- Dante Gabriel Rossetti. Hrsg. Julian Treuherz/Elizabeth Prettejohn/Edwin Becker. *Ausstellungskatalog The Walker Art Gallery, Liverpool; Van Gogh Museum, Amsterdam.* Zwolle 2003.
- Dare, Robert: *History, Progress and Industry. William Bell Scott's Iron and Coal.* In: *Word-and-Image-London-1985*, 12, 1996, S. 274-279.
- Davenport-Hines, Richard: Morier, Sir Robert Burnet David (1826-1893). In: *Oxford Dictionary of National Biography.* Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/19261>. Abruf: 8. September 2005.
- Davenport-Hines, Richard: Milnes, Richard Monckton, first Baron Houghton (1809-1885). In: *Oxford Dictionary of National Biography.* Oxford 2004. Nach: <http://oxforddnb.com/view/article/18794>. Abruf 6. September 2005.
- David Wilkie. *Painter of Everyday Life.* Hrsg. Nicholas Tromans. *Ausstellungskatalog Dulwich Picture Gallery, London.* London 2002.
- Davies, Martin: *The Italian Schools before 1400.* London 2001 (1. Aufl. 1988) (=National Gallery Catalogues).
- Dearinger, David B.: *Annual Exhibitions and the Birth of American Art Criticism to 1865.* In: *Art and the Empire City. New York, 1825-1861.* Hrsg. Catherine Hoover Voorsanger und John K. Howat. *Ausstellungskatalog The Metropolitan Museum of Art, New York.* New Haven und London 2000, S. 53-91.

- Denney, Colleen: *At the Temple of Art. The Grosvenor Gallery, 1877-1890*. Cranbury (New York)/London 2000.
- Dictionary of American Biography. Hrsg. Allen Johnson und Dumas Malone. 21 Bde. New York 1928-1944.
- Dietrich, Flavia: *Art History Painted. The Pre-Raphaelite View of Italian Art. Some Works by Rossetti*. In: *British Art Journal*, 2, 2000, S. 61-69.
- The Drawings of John Everett Millais*. Hrsg. Malcolm Warner. Ausstellungskatalog Arts Council of Great Britain, London. London 1979.
- Drechsler, Maximiliane: *Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*. München/Berlin 1996.
- Drewery, Anne/Julian Moore/Christopher Whittick: *Re-presenting Fanny Cornforth. The Makings of an Historical Identity*. In: *The British Art Journal*, 2, 2001 S. 3-15.
- Duval, M. Susan: *F. R. Leyland. A Maecenas from Liverpool*. In: *Apollo*, 124, 1986, S. 110-115.
- Economic History and the Arts*. Hrsg. Michael North. Köln/Weimar/Wien 1996.
- 18<sup>th</sup> Century Britain*. Hrsg. Boris Ford. Cambridge/New York/Oakleigh 1992 (=The Cambridge Cultural History, Bd. 5).
- Elliott, David: *A Pre-Raphaelite Marriage. The Lives and Works of Marie Spartali Stillman and William James Stillman*. Woodbridge 2005.
- Engen, Rodney K.: *Dictionary of Victorian Engravers, Print Publishers and their Works*. Cambridge 1979.
- Engen, Rodney K.: *Dictionary of Victorian Wood Engravers*. Cambridge 1983.
- Engen, Rodney: *Pre-Raphaelite Prints. The Graphic Art of Millais, Holman Hunt, Rossetti and their Followers*. London 1995.
- Faberman, Hilarie: *William Holman Hunt's 'Notes of the Life of Augustus L. Egg'*. In: *Burlington Magazine*, 127, 1985, S. 86, 91.
- Faxon, Alicia Craig: *The Medium is NOT the Message. Problems in the Reproduction of Rossetti's Art*. In: *Victorian Periodicals Review*, 24, 1991, S. 64-70.
- Faxon, Alicia Craig: *Rossetti's Reputation. A Study of the Dissemination of his Art through Photographs*. In: *Visual Resources*, 8, 1992, S. 219-245.
- Faxon, Alicia Craig: *Dante Gabriel Rossetti and Photography. Some Newly-discovered Correspondence*. In: *Apollo*, 140, 1994, S. 23-7 [=Faxon, 1994a].

- Faxon, Alicia Craig: Dante Gabriel Rossetti. London 1994 (1. Aufl. 1989) [=Faxon, 1994b].
- Feldman, Jessica R.: Modernism's Victorian Bric-à-Brac. In: *Modernism/modernity*, 8, 2001, S. 453-470.
- Feldman, Jessica R.: *Victorian Modernism. Pragmatism and the Varieties of Aesthetic Experience*. Cambridge 2002.
- Fenton, James: *School of Genius. A History of the Royal Academy of Arts*. London 2006.
- Fink, Lois Marie: French Art in the United States, 1850-1870. Three Dealers and Collectors. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 92, 1978, S. 87-100.
- Finke, Ulrich: '...ein Musterungsplatz für die gesamte moderne Kunst'. Die Art Treasures Exhibition in Manchester. In: *Fontane und die bildende Kunst*. Berlin 1998, S. 292-302.
- Fletcher, Pamela M.: *Narrating Modernity. The British Problem Picture, 1895-1914*. Aldershot 2003.
- Fletcher, Pamela M.: *Creating the French Gallery. Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London*. Nach: [http://19thcentury-artworldwide.org/spring\\_07/articles/flet.shtml](http://19thcentury-artworldwide.org/spring_07/articles/flet.shtml). Abruf: 5. Juli 2007.
- Flint, Kate: Blindness and Insight. Millais' *The Blind Girl* and the Limits of Representation. In: *Journal of Victorian Culture*, 1, 1996, S. 1-15.
- Fontane und die bildende Kunst. Hrsg. Claude Keisch/Peter-Klaus Schuster/Moritz Wullen. *Ausstellungskatalog Nationalgalerie, Berlin*. Berlin 1998.
- Forbes, Duncan: 'The Advantages of Combination'. The Art Union of London and State Regulation in the 1840s. In: *Governing Cultures. Art Institutions in Victorian London*. Hrsg. Paul Barlow und Colin Trodd. Aldershot 2000, S. 128-141.
- Fredeman, William E.: 'Woodman, Spare that Block'. The Published, Unpublished, and Projected Illustrations and Book Designs of Dante Gabriel Rossetti. In: *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 5, 1996, S. 7-41.
- Frederic Leighton. *Antiquity, Renaissance, Modernity*. Hrsg. Tim Barringer und Elizabeth Prettejohn. New Haven/London 1999 (=Studies in British Art, Bd. 5).
- Frederic, Lord Leighton. *Eminent Victorian Artist*. *Ausstellungskatalog Royal Academy of Arts, London*. New York 1996.
- Fry, Roger: Rossetti's Water Colours of 1857. In: *The Burlington Magazine*, 29, 1916, S. 100-9.

- Funnell, Peter: Die Londoner Kunstwelt und ihre Institutionen. In: *Metropole London. Macht und Glanz einer Weltstadt 1800-1840*. Ausstellungskatalog Villa Hügel, Essen. Recklinghausen 1992, S. 155-166.
- Funnell, Peter: Millais's Reputation and the Practice of Portraiture. In: *Millais. Portraits*. Hrsg. Peter Funnell und Malcolm Warner. Ausstellungskatalog National Portrait Gallery, London. London 1999, S. 13-35.
- Fyfe, Gordon: Auditing the RA. Official Discourse and the Nineteenth-Century Royal Academy. In: *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Hrsg. Rafael Denis und Colin Trodd. Manchester 2000, S. 117-132.
- Gamon, Patricia Bradshaw: Millais' Luck. A Pre-Raphaelite's Quest for Success in the Victorian Painting and Print Market, 1848-1863. Unpublished PhD diss., Stanford University 1991.
- George Price Boyce. Hrsg. Judy Egerton und Christopher Newall. Ausstellungskatalog Tate Gallery, London. London 1987.
- Gerds, William H.: Die 'Düsseldorfer Gallery'. In: *ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913*. Hrsg. Katharina und Gerhard Bott. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum, Berlin. München 1996, S. 44-62.
- Germer, Stefan: 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*. Hrsg. Stefan Germer und Michael F. Zimmermann. München 1997 (=Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 12), S. 17-36.
- Gérôme & Goupil. *Art et Entreprise*. Ausstellungskatalog Musée Goupil, Bordeaux; Dahesh Museum of Art, New York; The Frick Art & Historical Center, Pittsburgh. Tours 2000.
- G. F. Watts Portraits. *Fame and Beauty in Victorian Society*. Hrsg. Barbara Bryant. Ausstellungskatalog National Portrait Gallery, London. London 2004.
- Gieselhausen, Michaela: Academic Orthodoxy versus Pre-Raphaelite Heresy. Debating Religious Painting at the Royal Academy, 1840-50. In: *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Hrsg. Rafael Cardoso Denis und Colin Trodd. Manchester 2000, S. 164-78.
- Gieselhausen, Michaela: *Painting the Bible. Representation and Belief in Mid-Victorian Britain*. Aldershot 2006.
- The Gifted Hand. Drawings by John Everett Millais from the Royal Academy's Collection*. An Exhibition in the Royal Academy Library Print Room. London 2003.
- Gillett, Paula: *The Victorian Painter's World*. Gloucester 1990.

- Goffen, Rona: Icon and Vision. Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas. In: Art Bulletin, 7, 1975, S. 487-518.
- Goffen, Rona: Giovanni Bellini. New Haven/London 1989.
- Goldman, Paul: Victorian Illustrated Books 1850-70. The Heyday of Wood-Engraving. London 1994.
- Goldman, Paul: Victorian Illustration - The Pre-Raphaelites, The Idyllic School and The High Victorians. Aldershot 2004 (1. Aufl. 1996).
- Goldman, Paul: Beyond Decoration. The Illustrations of John Everett Millais. London 2005.
- Goldman, Paul: Morten, Thomas (1836-1866). In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/19340>. Abruf: 6. September 2005.
- Governing Cultures. Art Institutions in Victorian London. Hrsg. Paul Barlow und Colin Trodd. Aldershot 2000.
- Grasskamp, Walter: Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe. München 1998.
- Graves, Algernon: The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their Works from its Foundation in 1769 to 1904. 4 Bde. Reprint 1970 (1. Aufl. London 1905).
- Grieve, Alastair: The Pre-Raphaelite Brotherhood and the Anglican High Church. In: Burlington Magazine, 111, 1969, S. 294-5.
- Grieve, Alastair: The Applied Art of D. G. Rossetti - I. His Picture-Frames. In: Burlington Magazine, 115, 1973, S. 16-24.
- Grieve, Alastair: The Art of Dante Gabriel Rossetti. The Pre-Raphaelite Period 1848-50. Hingham, Norfolk 1973.
- Grieve, Alastair: The Art of Dante Gabriel Rossetti. 1. Found. 2. The Pre-Raphaelite Modern-Life Subject. Norwich 1976.
- Grieve, Alastair: Ruskin and Millais at Glenfinlas. In: Burlington Magazine, 138, 1996, S. 228-234.
- Grieve, Alastair: Rossetti and the Scandal of Art for Art's Sake in the Early 1860s. In: After the Pre-Raphaelites. Hrsg. Elizabeth Prettejohn. Manchester 1999, S. 17-35.
- Guerzoni, Guido: The British Painting Market 1789-1914. In: Economic History and the Arts. Hrsg. Michael North. Köln/Weimar/Wien 1996, S. 97-132.

- Guise, Hilary: *Great Victorian Engravings*. London 1980.
- Gurland, Penelope: Robert Braithwaite Martineau's 'The Last Day in the Old Home'. MA report/dissertation, Courtauld Institute of Art, University of London, 1986.
- Gurland, Penelope: Martineau, Robert Braithwaite (1826-1869). In: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/18230>. Abruf: 13. September 2005.
- Hale, John: *England and the Italian Renaissance. The Growth of Interest in its History and Art*. London 1996 (1. Aufl. 1954).
- Hall, N. John: *Trollope and His Illustrators*. London 1980.
- Hamber, Anthony: 'A Higher Branch of the Art'. *Photographing the Fine Arts in England, 1839-80*. Amsterdam 1996 (=Documenting the Image, Bd. 4).
- Hancher, Michael: 'Urgent Private Affairs'. Millais's 'Peace concluded, 1856'. In: *Burlington Magazine*, 133, 1991, S. 499-506.
- Hargraves, Matthew: *Candidates for Fame. The Society of Artists of Great Britain 1760-1791*. London 2006.
- Harrison, Martin: *Pre-Raphaelite Paintings and Graphics*. London 1973.
- Harvey, Charles und Jon Press: *William Morris. Design and Enterprise in Victorian England*. Manchester 1991.
- Haskell, Francis: *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*. New Haven/London 2000.
- Haunted Texts. Hrsg. David Latham. Toronto 2003.
- Heleniak, Kathryn Moore: Victorian Collections and British Nationalism. Vernon, Sheepshanks and the National Gallery of British Art. In: *Journal of the History of Collections*, 12, 2000, S. 91-107.
- Heleniak, Kathryn Moore: Redgrave, Richard (1804-1888). In: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/23254>. Abruf: 26. Oktober 2005.
- Helmreich, Anne: Poetry in Nature. Millais's Pure Landscapes. In: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Hrsg. Debra N. Mancoff. New Haven/London 2001, S. 149-180.
- Helsing, Elisabeth: Pre-Raphaelite Intimacy. Ruskin and Rossetti. In: *Ruskin's Artists. Studies in the Victorian Visual Economy. Papers from the Ruskin Programme*, Lancaster University. Hrsg. Robert Hewison. Aldershot 2000, S. 89-110.

- Hemingway, Andrew: Genius, Gender and Progress. Benthamism and the Arts in the 1820s. In: *Art History*, 16, 1992, S. 619-646.
- Hemingway, Andrew: Art Exhibitions as Leisure-Class Rituals in Early Nineteenth-Century London. In: *Towards a Modern Art World*. Hrsg. Brian Allen. New Haven u. London 1995 (=Studies in British Art, Bd. 1), S. 95-108.
- Hersey, George: Hunt, Millais, and *Measure for Measure*. In: *Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies*, 1, 1987, S. 83-90.
- Hönnighausen, Lothar: Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik. München 1971.
- Holcomb, Adele M.: Anna Jameson (1794-1860). Sacred Art and Social Vision. In: *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*. Hrsg. Adele H. Holcomb und Claire Richter Sherman. Westport (Conn.) 1981.
- Holcomb, Adele M.: Anna Jameson. The First Professional English Art Historian. In: *Art History*, 6, 1983, S. 171-187.
- Holman Hunt and the Pre-Raphaelite Vision. Hrsg. Katharine Lochnan und Carol Jacobi. Ausstellungskatalog Manchester Art Gallery, Manchester; Art Gallery of Ontario, Toronto; Minneapolis Institute of Art, Minneapolis. New Haven/London 2008.
- Howes, Craig: Taylor, Tom (1817-1880). In: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/27090>. Abruf: 7. September 2005.
- The Hudson and the Rhine. Die amerikanische Malerkolonie in Düsseldorf im 19. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf. Düsseldorf 1979.
- Arthur Hughes. His Life and Works. A Catalogue Raisonné. Hrsg. Leonard Roberts and Stephen Wildman. Woodbridge 1997.
- William Holman Hunt. Hrsg. Mary Bennett. Ausstellungskatalog Walker Art Gallery, Liverpool und V&A, London. London 1969.
- Icon and Word. The Power of Images in Byzantium. Studies Presented to Robin Cormack. Hrsg. Antony Eastmond und Liz James. Aldershot 2003.
- Igra, Caroline: William Holman Hunt's Portrait of Fanny. Inspiration for the Artist in the Late 1860s. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 2002, S. 232-240.
- Illies, Florian: Gustav Friedrich Waagen, Prinz Albert und die Manchester Art Treasures Exhibition von 1857. In: *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*. Hrsg. Franz Bosbach/Frank Büttner et. al. München 1998, S. 129-44.

- Images de l'artiste – Künstlerbilder. Hrsg. Pascal Griener und Peter J. Schneemann. Bern 1998.
- John William Inchbold. Pre-Raphaelite Landscape Artist. Hrsg. Christopher Newall. Ausstellungskatalog Leeds City Art Galleries, 1993. Leeds 1993.
- Jackson, Peter: Scharf, Sir George (1820-1895). In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/24796>. Abruf: 11. März 2006.
- Jacobi, Carol: Mimesis, Materiality and The Shadow of Death. In: Art History, 25, 2002, S. 605-621.
- Jacobi, Carol: William Holman Hunt. Painter, Painting, Paint. Manchester 2006.
- Jameson, Anna: Legends of the Madonna as Represented in the Fine Arts Forming the Third Series of Sacred and Legendary Art. London 1864 (1. Aufl. 1852).
- Jameson, Anna: Sacred and Legendary Art. 2 Bde. London 1890 (1. Aufl. 1848).
- Jensen, Robert: Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe. Princeton 1994.
- Joannides, Paul: Titian to 1518. The Assumption of Genius. New Haven /London 2001.
- Johnston, Judith: Anna Jameson. Victorian, Feminist, Woman of Letters. Aldershot 1997.
- Jupp, P. J.: Robinson, Frederick John, first Viscount Goderich and first earl of Ripon (1782- 1859). In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/23836>. Abruf: 7. September 2005.
- Katz, Melissa R.: Holman Hunt on Himself. Textual Evidence in Aid of Technical Analysis. In: Leids kunsthistorisch jaarboek, 11, 1998, S. 415-444.
- Kemp, Wolfgang: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1983.
- Kemp, Wolfgang: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Hrsg. Wolfgang Kemp. Berlin 1992 (1. Aufl. Köln 1985), S. 307-332.
- Kent, Charles: Carrick, Thomas Heathfield (1802-1875). Rev. V. Remington. In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/4761>. Abruf: 6. September 2005.
- Kestner, Joseph A.: The Pre-Raphaelites and Imperialism. John Everett Millais's Pizarro, The Boyhood of Raleigh and The North-West Passage. In: Journal of Pre-Raphaelite Studies, 4, 1995, S. 49-66.

- King, Lyndel Saunders: *The Industrialization of Taste. Victorian England and the Art Union of London*. Ann Arbor 1985.
- Kriz, Kay Dian: *An English Arcadia Revisited and Reassessed. Holman Hunt's The Hireling Shepherd and the Rural Tradition*. In: *Art History*, 10, 1987, S. 475-91.
- Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*. Hrsg. Franz Bosbach/Frank Büttner et. al. München 1998.
- Lambourne, Lionel: *The Aesthetic Movement*. London 1996.
- Lambourne, Lionel: *Victorian Painting*. London 1999.
- Landow, George P.: *William Holman Hunt's 'The Shadow of Death'*. In: *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 55, 1972, S. 197-239.
- Landow, George P.: *William Holman Hunt and Typological Symbolism*. New Haven und London 1979.
- Landow, George P.: *Victorian Types, Victorian Shadows. Biblical Typology in Victorian Literature, Art, and Thought*. Boston und London 1980.
- Landow, George P.: *William Holman Hunt's 'Oriental Mania' and his Uffizi Self-Portrait*. In: *Art Bulletin*, 64, 1982, S. 646-655.
- Landow, George P.: *Shadows Cast by The Light of the World. William Holman Hunt's Religious Paintings, 1893-1905*. In: *The Art Bulletin*, 65, 1983, S. 471-484.
- Landow, George P.: *Thomas Seddon's Moriah and his Jerusalem and the Valley of Jehosaphat*. In: *Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies*, 1, 1987, S. 58-65.
- Langley, Jane: *Pre-Raphaelites or ante-Dürerites?* In: *Burlington Magazine*, 137, 1995, S. 501-508.
- Lasner, Mark Samuels: *A Bibliographical Essay on Hand and Soul*. Nach: <http://www.rossettiarchive.org/docs/lasner001.rad.html>. Abruf: 17. August 2007.
- The Last Ruskinians. Charles Eliot Norton, Charles Herbert Moore, and Their Circle*. Ausstellungskatalog, Fogg Art Museum, Harvard University. Cambridge (Mass.) 2007.
- Laurent, Béatrice: *An Inventory of the Pre-Raphaelite Mental Museum, October 1849*. In: *Worldwide Pre-Raphaelitism*. Hrsg. Thomas J. Tobin. New York 2005, S. 19-43.
- Leach, Dawn M.: *Die 'Düsseldorf Gallery'. Aktivitäten in Deutschland*. In: *ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913*. Hrsg. Katharina und Gerhard Bott. Ausstellungskatalog, Deutsches Historisches Museum, Berlin. München 1996, S. 44-62.

- L'Enfant, Julie: William Michael Rossetti's Art Criticism. The Search for Truth in Victorian Art. Lanham/New York/Oxford 1999.
- Lethève, Jacques: La connaissance des peintres préraphaélites anglais en France (1855-1900). In: Gazette des Beaux-Arts, 53, 1959, S. 315-28.
- Lewis, Brian: Thomas E. Plint. A Patron of Pre-Raphaelite Painters. In: Pre-Raphaelite Review, 3, 1980, S. 77-101.
- Life, Allan R.: 'That Unfortunate Young Man Morten'. In: Bulletin of the John Rylands Library, Manchester, 55, 1972-73, S. 369-402.
- López-Rey, José: Velázquez Werkverzeichnis. 2 Bde. Köln 1996.
- Ludley, David: Anna Jameson and Dante Gabriel Rossetti, His Use of Her Histories. In: Woman's Art Journal, 12, 1991/92, S. 29-33.
- Lutyens, Mary: Selling the Missionary. In: Apollo, 86, 1967, S. 380-7.
- Maas, Jeremy: Gambart. Prince of the Victorian Art World. London 1975.
- Maas, Jeremy: The Prince of Wales's Wedding. The Story of a Picture. London 1977.
- Maas, Jeremy: Holman Hunt and The Light of the World. Aldershot 1987 (1. Aufl. 1984).
- Macleod, Dianne Sachko: Dante Gabriel Rossetti. A Critical Analysis of the Late Works, 1859-1882. Unpublished PhD diss., University of California, Berkeley, 1981.
- Macleod, Dianne Sachko: Dante Gabriel Rossetti and Titian. In: Apollo, 121, 1985, S. 36-39.
- Macleod, Dianne Sachko: F. G. Stephens, Pre-Raphaelite Critic and Art Historian. In: Burlington Magazine, 128, 1986, S. 398-406 [=Macleod, 1986a].
- Macleod, Dianne Sachko: Mid-Victorian Patronage of the Arts. F. G. Stephens's 'The Private Collections of England'. In: Burlington Magazine, 128, 1986, S. 597-607 [=Macleod, 1986b].
- Macleod, Dianne Sachko: Private and Public Patronage in Victorian Newcastle. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 52, 1989, S. 188-208.
- Macleod, Dianne Sachko: Art and the Victorian Middle Class. Money and the Making of Cultural Identity. Cambridge 1996.
- Mainardi, Patricia: Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867. New Haven/London 1987.

- Mander, Rosalie: Rossetti and the Oxford Murals, 1857. In: Pre-Raphaelite Papers. Hrsg. Leslie Parris. London 1984, S. 170-183.
- Mannings, David: The Visual Arts. In: 18<sup>th</sup> Century Britain. Hrsg. Boris Ford. Cambridge/New York/Oakleigh 1992 (=The Cambridge Cultural History, Bd. 5), S. 107-147.
- Marcus, Laura: Brothers in their Anecdote. Holman Hunt's Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood. In: Pre-Raphaelites Re-viewed. Hrsg. Marcia Pointon. Manchester 1989, S. 11-21.
- Marillier, Henry Currie: The Liverpool School of Painters. An Account of the Liverpool Academy, from 1810 to 1867, with Memoirs of the Principal Artists. London 1904.
- Marshall, Nancy Rose: History Illuminated. William Holman Hunt's *London Bridge*. In: Art History, 29, 2006, S. 827-859.
- Marsh, Jan: 'Hoping you will not think me too fastidious'. Pre-Raphaelite Artists and the Moxon Tennyson. In: Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies, 2, 1989, S. 11-15.
- Marsh, Jan und Pamela Gerrish Nunn: Pre-Raphaelite Women Artists. Ausstellungskatalog, Manchester City Art Gallery. London 1998 (1. Aufl. 1997).
- Marsh, Jan: Rossetti's Nativity and The Seed of David. In: Burlington Magazine, 141, 1999, S. 606-12.
- Marsh, Jan: Dante Gabriel Rossetti. Painter and Poet. London 1999.
- Marsh, Jan: William Morris and Red House. A Collaboration between Architect and Owner. London 2006.
- Mason, Michael: The Way We Look Now. Millais' Illustrations to Trollope. In: Art History, 1, 1978, S. 309-340.
- Matthews, H. C. G.: Edward VII (1841-1910). In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/32975>. Abruf: 4. April 2007.
- Maxwell, Catherine: 'It once should save as well as kill'. DG Rossetti and the Feminine. In: Outsiders Looking In. The Rossettis Then and Now. Hrsg. David Clifford und Laurence Roussillon. London 2004, S. 223-236.
- McEvansoneya, Philip: The Cosmopolitan Club Exhibition of 1863. The British Salon des Refusés. In: Re-Framing the Pre-Raphaelites. Historical and Theoretical Essays. Hrsg. Ellen Harding. Aldershot 1996, S. 27-42.

- McGann, Jerome: Dante Gabriel Rossetti or The Game That Must Be Lost. New Haven/London 2000.
- McGann, Jerome: DG Rossetti and the Art of the Inner Standing-Point. In: *Outsiders Looking In. The Rossettis Then and Now*. Hrsg. David Clifford und Laurence Roussillon. London 2004, S. 171-188.
- McIntosh, DeCourcy E.: Goupil et le triomphe américain de Jean-Léon Gérôme. In: *Gérôme & Goupil. Art et Entreprise*. Tours 2000, S. 31-43.
- Meisel, Martin: *Realizations. Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*. Princeton 1983.
- Merrill, Linda: *The Peacock Room. A Cultural Biography*. New Haven/London 1998.
- Merrill, Lynn L.: *The Romance of Victorian Natural History*. New York/Oxford 1989.
- Metropole London. *Macht und Glanz einer Weltstadt 1800-1840*. Ausstellungskatalog Villa Hügel, Essen. Recklinghausen 1992.
- Millais. *Ausstellungskatalog Tate Britain, London*. Hrsg. Jason Rosenfeld and Alison Smith. London 2007.
- John Everett Millais. *Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Hrsg. Debra N. Mancoff. New Haven/London 2000 (=Studies in British Art, Bd. 7).
- Millais, Geoffroy: *Sir John Everett Millais*. London 1979.
- John Everett Millais. *Illustrator and Narrator*. Hrsg. Paul Goldman. *Ausstellungskatalog Birmingham Museum and Art Gallery; Leighton House Museum, London. Aldershot/Burlington (Vermont) 2004*.
- Millais. *Portraits*. Hrsg. Peter Funnell und Malcolm Warner. *Ausstellungskatalog National Portrait Gallery*. London 1999.
- Millar, Oliver: *The Tudor, Stuart and Early Georgian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. 2 Bde. London 1963.
- Millar, Oliver: *The Victorian Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen*. 2 Bde. Cambridge 1992.
- Milner, Frank: *The Pre-Raphaelites. Pre-Raphaelite Paintings and Drawings in Merseyside Collections*. Liverpool 1995.
- Mitchell, Rosemary: *Picturing the Past. English History in Text and Image, 1830-1870*. Oxford 2000.
- Morris, Edward: *Advertising and the Aquisition of Contemporary Art*. In: *Journal of the History of Collections*, 4, 1992, S. 195-200.

- Morris, Edward und Emma Roberts: *The Liverpool Academy and other Exhibitions of Contemporary Art in Liverpool, 1774-1867. A History and Index of Artists and Works Exhibited.* Liverpool 1998.
- William Morris 1834-1896. *Ausstellungskatalog Victoria & Albert Museum, London.* Hrsg. Linda Parry. London 1996.
- Mother of God. *Representations of the Virgin in Byzantine Art.* Hrsg. Maria Vassilaki. *Ausstellungskatalog Benaki Museum, Athens.* Athens 2000.
- Muhr, Stefanie: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts.* Köln 2006 (=Europäische Geschichtsdarstellungen, Bd. 11).
- Munro, Jane: *Tennyson and Trollope – Book Illustrations by John Everett Millais.* Cambridge 1996.
- Myers, F. W. H.: *Rossetti and the Religion of Beauty.* In: *Essays Modern.* London 1908, S. 312-334.
- Myers, Kenneth John: *The Public Display of Art in New York City, 1664-1914.* In: *Rave Reviews. American Art and Its Critics, 1826-1925.* Hrsg. David. B. Dearinger. Hanover (Hampshire) und London 2000, S. 31-51.
- Nead, Lynn: *The Magdalen in Modern Times. The Mythology of the Fallen Woman in Pre-Raphaelite Painting.* In: *The Oxford Art Journal*, 7, 1984, S. 26-37.
- Nead, Lynda: *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain.* Oxford 1988.
- Nead, Lynda: *Victorian Babylon. People, Streets and Images in Nineteenth-Century London.* New Haven/London 2000.
- Newall, Christopher: *The Grosvenor Gallery Exhibitions. Change and Continuity in the Victorian Art World.* Cambridge 1995.
- Newman, John: *Reynolds and Hone. 'The Conjuror' Unmasked.* In: *Reynolds.* Hrsg. Nicholas Penny. *Ausstellungskatalog Grand Palais, Paris und Royal Academy of Arts, London, 1985-1986.* London 1986, S. 344-354.
- Newman, Teresa und Watkinson, Raymond: *Ford Madox Brown and the Pre-Raphaelite Circle.* London 1991.
- The New Path. Ruskin and the American Pre-Raphaelites.* Hrsg. Linda S. Ferber und William H. Gerds. *Ausstellungskatalog Brooklyn Museum, New York und Museum of Fine Arts, Boston.* New York 1985.
- The Nineteenth Century. The British Isles, 1815-1901.* Hrsg. Colin Matthew. Oxford 2005 (1. Aufl. 2000) (=The Short Oxford History of the British Isles).

- Nochlin, Linda: *Lost and Found. Once More the Fallen Woman*. In: *The Art Bulletin*, 60, 1978, S. 139-153.
- Ormond, Leonée: *Leighton and Millais*. In: *Apollo*, 143, 1996, S. 40-44.
- Ormond, Leonée: *Millais and Contemporary Artists*. In: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Hrsg. Debra N. Mancoff. New Haven/London 2000 (=Studies in British Art, Bd. 7), S. 21-42.
- Outsiders Looking In. The Rossettis Then and Now*. Hrsg. David Clifford and Laurence Roussillon. London 2004.
- Paintings and Sculpture in the Collection of the National Academy of Design. Bd. 1. 1826-1925*. Hrsg. David B. Dearing. New York/Manchester (Vermont) 2004.
- The Parables of Our Lord and Saviour Jesus Christ. With Pictures by John Everett Millais. Engraved by the Brothers Dalziel. With a New Introduction by Mary Lutyens*. New York 1975.
- Parkinson, Ronald: *James Collinson*. In: *Pre-Raphaelite Papers*. Hrsg. Leslie Parris. London 1984, S. 61-75.
- Parry, Linda: *Textile Background. Cloth and Costume*. In: *Holman Hunt and the Pre-Raphaelite Vision*. Hrsg. Katharine Lochnan und Carol Jacobi. Ausstellungskatalog Manchester Art Gallery, Manchester; Art Gallery of Ontario, Toronto; Minneapolis Institute of Art, Minneapolis. New Haven/London 2008.
- Paulson, Ronald: *Hogarth*. 3 Bde. New Brunswick 1991-93.
- Paulson, Ronald: *English Painting – One School or Two?* In: *Eighteenth Century Life*, 17, 1993, S. 104-119.
- Der neue Pauly*. Hrsg. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider. 16 Bde. Stuttgart/Weimar 1996-2003.
- Peattie, Roger: *William Michael Rossetti as Critic and Editor. Together with a Consideration of his Life and Character*. Unpublished Ph.D. thesis, University College (London) 1966.
- Pfordresher, John: *Dante Gabriel Rossetti's "Hand and Soul". Sources and Significance*. In: *Studies in Short Fiction*, 19, 1982, S. 103-132.
- Pietz, William: *Fetish*. In: *Critical Terms for Art History*. Hrsg. Robert S. Nelson und Richard Shiff. Chicago und London 2003 (1. Aufl. 1996), S. 306-317.
- Pocket Cathedrals. Pre-Raphaelite Book Illustration*. Ausstellungskatalog Yale Center for British Art, New Haven. New Haven 1991.

- The Poetry of Truth. Alfred William Hunt and the Art of Landscape. Hrsg. Christopher Newall, Scott Wilcox und Colin Harrison. Ausstellungskatalog Ashmolean Museum, Oxford, und Yale Center for British Art, New Haven. Oxford 2004.
- Pointon, Marcia: The Artist as Ethnographer. Holman Hunt and the Holy Land. In: Pre-Raphaelites Re-viewed. Hrsg. Marcia Pointon. Manchester 1989, S. 22-44.
- Pope-Hennessy, John: Monckton Milnes. 2 Bde. London 1949-51.
- Postle, Martin: In Search of the 'True Briton'. Reynolds, Hogarth, and the British School. In: Towards a Modern Art World. Hrsg. Brian Allen. New Haven/London 1995, S. 121-143.
- The Pre-Raphaelites. Hrsg. Leslie Parris. Ausstellungskatalog Tate Gallery, London. London 1984.
- Pre-Raphaelite and Other Masters. The Andrew Lloyd Webber Collection. Ausstellungskatalog Royal Academy of Arts, London. London 2003.
- Pre-Raphaelite Art in its European Context. Hrsg. Susan P. Casteras und Alicia Craig Faxon. London/Madison 1995.
- PRB Millais PRA. Hrsg. Mary Bennett. Ausstellungskatalog Walker Art Gallery, Liverpool und Royal Academy of Arts, London. London 1967.
- Pre-Raphaelite Illustrations from Moxon's Tennyson by Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt. London 1978.
- The Pre-Raphaelites in Context. Hrsg. Malcolm Warner. San Marino 1992.
- Pre-Raphaelites. Painters and Patrons in the North East. Hrsg. Jane Vickers. Ausstellungskatalog Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne 1989.
- Pre-Raphaelite Painting Techniques, 1848-56. Hrsg. Joyce H. Townsend/Jacqueline Ridge/Stephen Hackney. London 2004.
- Pre-Raphaelite Papers. Hrsg. Leslie Parris. London 1984.
- Pre-Raphaelites Re-viewed. Hrsg. Marcia Pointon. Manchester/New York 1989.
- Pre-Raphaelite Sculpture. Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914. Hrsg. Benedict Read und Joanna Barnes. Ausstellungskatalog. London 1991.
- Pre-Raphaelite Vision. Truth to Nature. Hrsg. Allen Staley und Christopher Newall. Ausstellungskatalog, Tate Britain, London. London 2004.
- Pressly, William L.: The Life and Art of James Barry. New Haven/London 1981.

- Pressly, William L.: Barry's Murals at the Royal Society of Arts. In: James Barry 1741-1806. 'The Great Historical Painter'. Hrsg. Tom Dunne. Ausstellungskatalog Crawford Art Gallery, Cork. Cork 2006, S. 47-55.
- Prettejohn, Elizabeth: Rossetti and his Circle. London 1997.
- Prettejohn, Elizabeth: Aestheticising History Painting. In: Frederic Leighton. Antiquity, Renaissance, Modernity. Hrsg. Tim Barringer und Elizabeth Prettejohn. New Haven/London 1999, S. 89-110 [=Prettejohn, 1999a].
- Prettejohn, Elizabeth: Introduction. In: After the Pre-Raphaelites. Hrsg. Elizabeth Prettejohn. Manchester 1999, S. 1-14 [=Prettejohn, 1999b].
- Prettejohn, Elizabeth: The Art of the Pre-Raphaelites. London 2000.
- A Private Passion. 19<sup>th</sup>-Century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthrop Collection, Harvard University. Hrsg. Stephan Wolohojian. Ausstellungskatalog, The Metropolitan Museum of Art, New York, Musée des Beaux-Arts, Lyon, The National Gallery, London. New York 2003.
- Prown, Jules David: John Singleton Copley. 2 Bde. Cambridge (Mass.) 1966.
- Psomiades, Kathy Alexis: Beauty's Body. Femininity and Representation in British Aestheticism. Stanford 1997.
- Rainy Days at Brig O'Turk. The Highland Sketchbooks of John Everett Millais, 1853. Hrsg. Mary Lutyens u. Malcolm Warner. Kent 1983.
- Rave Reviews. American Art and Its Critics, 1826-1925. Hrsg. David B. Dearinger. Hanover (New Hampshire) und London 2000.
- Re-framing the Pre-Raphaelites. Historical and Theoretical Essays. Hrsg. Ellen Harding. Aldershot 1996.
- Reichert, Eleonore: Elizabeth Eleanor Siddal. Leben und Werk einer viktorianischen Malerin. Phil. Diss. 1972. Gießen 1972.
- Reid, Pamela Tamarkin: Victorian Centerfold. Another Look at Millais' Cherry Ripe. In: Victorian Studies, 35, 1992, S. 201-5.
- Reynolds. Hrsg. Nicholas Penny. Ausstellungskatalog Grand Palais, Paris und Royal Academy of Arts, London. London 1986.
- Ribner, Jonathan P.: Our English Coasts, 1852. William Holman Hunt and Invasion Fear at Midcentury. In: Art Journal, 55, 1996, S. 45-54.
- Richard Redgrave 1804-1888. Hrsg. Susan P. Casteras und Ronald Parkinson. Ausstellungskatalog Victoria&Albert Museum, London und Yale Center for British Art, Boston. New Haven/London 1988.

- Riches into Art. Hrsg. Pat Starkey. Liverpool 1993.
- Ringbom, Sixten: Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting. Abo 1965.
- Roberts, Helene: The Medieval Spirit of Pre-Raphaelitism. In: Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts. Hrsg. Liana De Girolami Cheney. Lewiston, N. Y. 1992, S. 15-28.
- Roberts, Keith: From P.R.B. to P.R.A. In: Burlington Magazine, 109, 1967, S. 90-94.
- Rose, Andrea: Pre-Raphaelite Portraits. Oxford 1981.
- Rosenfeld, Jason: Pre-Raphaelite 'Otherhood' and Group Identity in Victorian Britain. In: Artistic Brotherhoods of the 19<sup>th</sup> Century. Hrsg. Laura Morowitz und William Vaughan. Aldershot 2000.
- Rosenfeld, Jason: The Late Landscapes. In: Millais. Ausstellungskatalog, Tate Britain, London. Hrsg. Jason Rosenfeld und Alison Smith. London 2007, S. 218-243.
- Roters, Eberhard: Malerei des 19. Jahrhunderts. 2 Bde. Köln 1998.
- Ruskin's Artists. Studies in the Victorian Visual Economy. Hrsg. Robert Hewison. Aldershot 2000.
- Said, Edward: Orientalism. Western Conceptions of the Orient. London 2003 (1. Aufl. 1978).
- Schaaf, Larry J.: The Photographic Art of Henry Fox Talbot. Princeton 2000.
- Schellewald, Barbara: Bildkultur in Byzanz. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter, 3, 2000, S. 21-36.
- Schneemann, Peter J.: Ausstellungsstrategie und Selbstzerstörung. Die tragische Figur des englischen Historienmalers Benjamin Robert Haydon (1786-1846). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 58, 1995, S. 226-239.
- Sewter, A. C.: The Stained Glass of William Morris and His Circle. 2 Bde. London 1975.
- Shefer, Elaine: Birds, Cages and Women in Victorian and Pre-Raphaelite Art. New York/Bern/Frankfurt a. M. 1990.
- Shefer, Elaine: *The Order of Release and Peace Concluded*. Millais's Reversal of a Victorian Formula. In: Women's Art Journal, 1990/1991, S. 30-33.
- Simon, Janice: The Crayon 1855-61. The Voice of Nature in Criticism, Poetry, and the Fine Arts. Unpublished PhD diss., The University of Michigan 1990.

- Smith, Alison: A 'State' Gallery? The Management of British Art during the Early Years of the Tate. In: *Governing Cultures. Art Institutions in Victorian London*. Hrsg. Paul Barlow und Colin Trodd. Aldershot 2000, S. 187-198.
- Smith, Alison: 'The Enfranchised Eye.' In: *Pre-Raphaelite Vision. Truth to Nature*. Hrsg. Allen Staley und Christopher Newall. Ausstellungskatalog Tate Britain, London. London 2004, S. 11-21.
- Smith, Alison: 'The Poetic Image.' The Art of John Everett Millais. In: *Millais*. Ausstellungskatalog Tate Britain, London. Hrsg. Jason Rosenfeld und Alison Smith. London 2007, S. 14-19 [=Smith, 2007a].
- Smith, Alison: Fancy Pictures. In: *Millais*. Ausstellungskatalog Tate Britain, London. Hrsg. Jason Rosenfeld und Alison Smith. London 2007, S. 172-187 [=Smith, 2007b].
- Smith, Greg: An Art Suited to the 'English Middle Classes'? The Watercolour Societies in the Victorian Period. In: *Governing Cultures. Art Institutions in Victorian London*. Hrsg. Paul Barlow und Colin Trodd. Aldershot 2000, S. 114-125.
- Smith, Lindsay: *Victorian Photography, Painting and Poetry. The Enigma of Visibility in Ruskin, Morris and the Pre-Raphaelites*. Cambridge 1995.
- Smith, Natalie E.: The Hogarth Tradition. Cruikshank and Frith. In: *Apollo*, 148, 1998, S. 22-25.
- Smith, Roger: The Rise and Fall of the Art Union Print. In: *Print Quarterly*, 3, 1986, S. 95-108.
- Solkin, David H.: *Painting for Money. The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth-Century England*. New Haven/London 1993.
- Spanke, Daniel: *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien des Porträts in der Kunstliteratur. Zu einer Bildtheorie der Kunst*. München 2004.
- Spielmann, Marion Harry: *Millais and his Works*. Edinburgh/London 1898.
- Staley, Allen: *The Pre-Raphaelite Landscape*. New Haven/London 2001 (1. Aufl. 1973).
- Staley, Allen: Pre-Raphaelites in the 1860s: I. Rossetti. In: *The British Art Journal*, 4, 2004, S. 5-16 [=Staley, 2004a].
- Staley, Allen: Pre-Raphaelites in the 1860s: II. Holman Hunt. In: *The British Art Journal*, 5, 2004, S. 6-12 [=Staley, 2004b].
- Staley, Allen: 'Rejecting Nothing, Selecting Nothing.' In: *Pre-Raphaelite Vision. Truth to Nature*. Hrsg. Allen Staley und Christopher Newall. Ausstellungskatalog, Tate Britain, London. London 2004, S. 25-31 [=Staley, 2004c].

- Stein, Roger B.: *John Ruskin and Aesthetic Thought in America 1840-1900*. Cambridge (Mass.) 1967.
- Stevens, MaryAnne: *The Royal Academy in the Age of Queen Victoria*. In: *Art in the Age of Queen Victoria. Treasures of the Royal Academy of Arts*. Hrsg. Helen Valentine. London 1999, S. 26-39.
- Strong, Roy: *And When Did You Last See Your Father? The Victorian Painter and British History*. London 1978.
- Surtees, Virginia: *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). A Catalogue Raisonné*. 2 Bde. Oxford 1971.
- Sussman, Herbert: *The Language of Criticism and the Language of Art. The Response of Victorian Periodicals to the Pre-Raphaelite Brotherhood*. In: *Victorian Periodicals Newsletter*, 19, 1973, S. 21-9.
- Sussman, Herbert L.: *Fact into Figure. Typology in Carlyle, Ruskin, and the Pre-Raphaelite Brotherhood*. Columbus (Ohio) 1979.
- Sussman, Herbert: *Victorian Masculinities. Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art*. Cambridge 1995.
- Sutton, C. W.: *Walmsley, Sir Joshua (1794-1871)*. Rev. Matthew Lee. In: *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/28590>. Abruf: 8. September 2005.
- Taylor, Brandon: *Art for the Nation. Exhibitions and the London Public 1747-2001*. Manchester 1999.
- Thirlwell, Angela: *William and Lucy. The Other Rossettis. A Joint Biography of William Michael Rossetti and Lucy Madox Brown Rossetti*. New Haven/London 2003.
- Thomas, Clara: *Anna Jameson. Art Historian and Critic*. In: *Woman's Art Journal*, 1980, S. 20-22.
- Thurn, Hans Peter: *Der Kunsthändler. Wandlungen eines Berufes*. München 1994.
- Tibbles, Tony: *Speke Hall and Frederick Leyland. Antiquarian Refinements*. In: *Apollo*, 39, 1994, S. 34-37.
- Tinkler-Villani, Valeria: *In the Footsteps of His Father? Dantean Allegory in Gabriele Rossetti and Dante Gabriel Rossetti*. In: *Outsiders Looking In. The Rossettis Then and Now*. Hrsg. David Clifford und Laurence Roussillon. London 2004, S. 131-144.
- Tobin, Thomas J.: *Pre-Raphaelitism in the Nineteenth-Century Press. A Bibliography*. Victoria (Canada) 2002.

- Towards a Modern Art World. Hrsg. Brian Allen. New Haven/London 1995 (=Studies in British Art, Bd. 1).
- Treuherz, Julian: Pre-Raphaelite Paintings from Manchester City Art Galleries. Manchester 1993 (1. Aufl. 1980).
- Treuherz, Julian: Victorian Painting. London 1996 (1. Aufl. 1993).
- Treuherz, Julian: Aesthetes in Business. The Raes and D. G. Rossetti. In: The Burlington Magazine, 146, 2004, S. 13-19.
- Trodd, Colin: The Authority of Art. Cultural Criticism and the Idea of the Royal Academy in Mid-Victorian Britain. In: Art History, 20, 1997, S. 3-22.
- Trodd, Colin: Representing the Victorian Royal Academy. The Properties of Culture and the Promotion of Art. In: Governing Cultures. Art Institutions in Victorian London. Hrsg. Paul Barlow und Colin Trodd. Aldershot 2000, S. 56-68.
- Tromans, Nicholas: Museum or Market? The British Institution. In: Governing Cultures. Art Institutions in Victorian London. Hrsg. Paul Barlow und Colin Trodd. Aldershot 2000, S. 44-55.
- Ullman, Jennifer M.: The Perfect Delineation of Character. Process and Perfection in the Book Illustrations of John Everett Millais. In: Pocket Cathedrals. Pre-Raphaelite Book Illustration. Ausstellungskatalog Yale Center for British Art, New Haven. New Haven 1991, S. 55-65.
- Usherwood, Paul: William Bell Scott's Iron and Coal. Northern Readings. In: Pre-Raphaelites. Painters and Patrons in the North East. Hrsg. Jane Vickers. Ausstellungskatalog Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne 1989, S. 39-56.
- Valentine, Helen: The Royal Academy Schools in the Victorian Period. In: Art in the Age of Queen Victoria. Treasures of the Royal Academy of Arts. Hrsg. Helen Valentine. London 1999, S. 40-47.
- Vaughan, William: British Painting. The Golden Age from Hogarth to Turner. London 1999.
- ViceVersa. Deutsche Maler in Amerika. Amerikanische Maler in Deutschland 1813-1913. Hrsg. Katharina und Gerhard Bott. Ausstellungskatalog, Deutsches Historisches Museum, Berlin. München 1996, S. 44-62.
- Vikan, Gary: Sacred Image, Sacred Power. In: Sacred Images and Sacred Power in Byzantium. Aldershot 2003 (Variorum Collected Studies Series), S. 1-11.
- Vikan, Gary: Sacred Images and Sacred Power in Byzantium. Aldershot 2003 (Variorum Collected Studies Series).

- Vogeler, Martha S.: Lushington, Vernon (1832-1912). In: Oxford Dictionary of National Biography. Oxford 2004. Nach: <http://www.oxforddnb.com/view/article/53968>. Abruf: 6. September 2005.
- Walker, John A.: The People's Hero. Millais's *The Rescue* and the Image of the Fireman in Nineteenth-Century Art and Media. In: *Apollo*, 514, 2004, S. 56-62.
- Warner, Malcolm: John Everett Millais's 'Autumn Leaves'. 'A Picture Full of Beauty and without Subject'. In: *Pre-Raphaelite Papers*. Hrsg. Leslie Parris. London 1984, S. 126-142.
- Warner, Malcolm: The Professional Career of John Everett Millais to 1863. Unpublished PhD thesis, University of London, Courtauld Institute of Art, 1985.
- Warner, Malcolm: The Pre-Raphaelites and the National Gallery. In: *The Pre-Raphaelites in Context*. San Marino 1992, S. 1-11.
- Watkinson, Raymond: *Pre-Raphaelite Art and Design*. London 1990 (1. Aufl. 1970).
- Weinberg, Gail S.: 'Looking backward'. Opportunities for the Pre-Raphaelites to See 'pre-Raphaelite' Art. In: *Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American Enchantment*. Hrsg. Margaretta Frederick Watson. Aldershot 1997, S. 51-64.
- Weinberg, Gail: 'An Irish Maniac'. Ruskin, Rossetti, and Francis McCracken. In: *Burlington Magazine*, 143, 2001, S. 491-493.
- Weitzmann, Kurt: *Die Ikone. 6. bis 14. Jahrhundert*. München 1978.
- Werckmeister, Otto Karl: *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt (Main) 1981.
- Werckmeister, Otto Karl: *The Making of Paul Klee's Career 1914-1920*. Chicago/London 1989.
- Werner, Marcia: *Pre-Raphaelite Painting and Nineteenth-Century Realism*. Cambridge 2005.
- West, Shearer: Tom Taylor, William Powell Frith, and the British School of Art. In: *Victorian Studies*, 33, 1990, S. 307-26.
- West, Shearer: Libertinism and the Ideology of Male Friendship in the Portraits of the Society of Dilettanti. In: *Eighteenth-Century Life*, 16, 1992, S. 76-104.
- White, Harrison C. und Cynthia A. White: *Canvases and Careers. Institutional Change in the French Painting World*. New York 1965.
- Whiteley, Jon: The Combe Bequest. In: *Apollo*, 117, 1983, S. 302-307.
- Wildman, Stephen: *Visions of Love and Life. Pre-Raphaelite Art from Birmingham Museums and Art Gallery*. Alexandria (Virginia) 1995.

- Wilton, Andrew: Symbolism in Britain. In: The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860-1910. Hrsg. Andrew Wilton und Robert Upstone. Ausstellungskatalog Tate Gallery, London; Haus der Kunst, München; Van Gogh Museum, Amsterdam. London 1997, S. 11-33.
- Wood, Christopher: The Pre-Raphaelites. London 1983 (1. Auflage 1981).
- Wood, Christopher: Victorian Painters. 2 Bde. Woodbridge 1995.
- Wood, Paul: Commodity. In: Critical Terms for Art History. Hrsg. Robert S. Nelson und Richard Shiff. Chicago und London 2003 (1. Aufl. 1996), S. 382-406.
- Worldwide Pre-Raphaelitism. Hrsg. Thomas J. Tobin. New York 2005.



Abb. 1 William Holman Hunt, *Rienzi Vowing to Obtain Justice*, 1848-1849, Öl auf Leinwand, 86,3 x 122 cm, Privatsammlung



Abb. 2 John Everett Millais, *Isabella*, 1848-1849, Öl auf Leinwand, 109,9 x 142 cm, Walker Art Gallery, Liverpool



Abb. 3 Dante Gabriel Rossetti, *The Girlhood of Mary Virgin*, 1848-1849, Öl auf Leinwand, 83,2 x 65,4 cm, Tate Britain, London

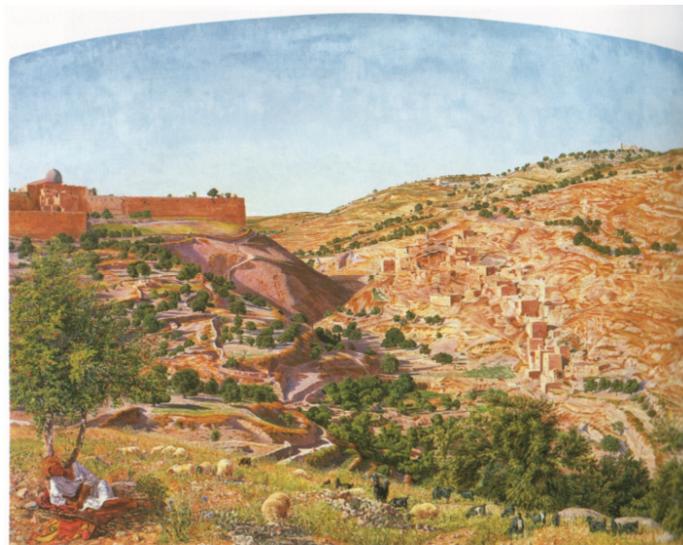


Abb. 4 Thomas Seddon, *Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat from the Hill of Evil Counsel*, 1854-1855, Öl auf Leinwand, 67,3 x 83,2 cm, Tate Britain, London



Abb. 5 Thomas Seddon, *The Pyramids of Giza*, 1854, 53 x 78 cm, Privatsammlung

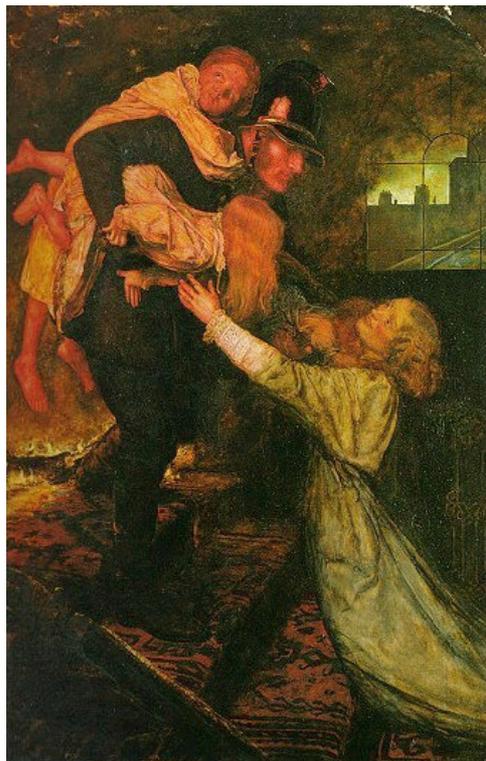


Abb. 6 John Everett Millais, *The Rescue*, 1855, Öl auf Leinwand, 119,4 x 83,8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne



Abb. 7 Frederic Leighton, *Cimabue's Celebrated Madonna is Carried in Procession through the Streets of Florence*, Öl auf Leinwand, 1854-1855, 231,7 x 520,9 cm, National Gallery, London, Leihgabe Ihrer Majestät Königin Elisabeth II.



Abb. 8 William Holman Hunt, *The Scapegoat*, 1854-1855, Öl auf Leinwand, 87 x 139,8 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight



Abb. 9 Michael Halliday, *The Measure for the Wedding Ring*, 1855, Öl auf Leinwand, 90 x 68 cm, Privatsammlung



Abb. 10 John Everett Millais, *Autumn Leaves*, 1856, Öl auf Leinwand, 104,3 x 74 cm, Manchester Art Gallery



Abb. 11 John Everett Millais, *Peace Concluded*, 1856, Öl auf Leinwand, 116,8 x 91,4 cm, The Minneapolis Institute of Fine Arts, The Putnam Dana Mc Millan Fund



Abb. 12 John Everett Millais, *The Blind Girl*, 1854-1856, Öl auf Leinwand, 82,6 x 62,2 cm, Birmingham Museum and Art Gallery



Abb. 13 John Everett Millais, *The Order of Release*, 1746, 1853, Öl auf Leinwand, 102,9 x 73,7 cm, Tate Britain, London



Abb. 14 Ford Madox Brown, *An English Autumn Afternoon*, 1852-1854, Öl auf Leinwand, 71,8 x 134,6 cm, Birmingham Museum and Art Gallery



Abb. 15 Ford Madox Brown, *The Last of England*, 1853-1855,  
Öl auf Holz, 82,5 x 75 cm, Birmingham Museum and Art Gallery



Abb. 16 William Holman Hunt, *The Haunted Manor*, 1849,  
Öl auf Pappe aufgezogen auf Holz, 23,3 x 33,7 cm, Tate Britain,  
London

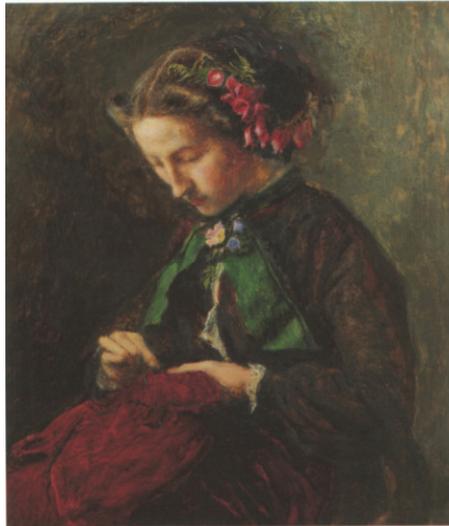


Abb. 17 John Everett Millais, *Effie/The Foxglove*, Öl auf Pappe, 24,1 x 21,3 cm, Wightwick Manor, The Mander Collection



Abb. 18 John Everett Millais, *A Dream of the Past – Sir Isumbras at the Ford*, 1857, Öl auf Leinwand, 124,5 x 170,2 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, Liverpool



Abb. 19 John Everett Millais, *The Escape of the Heretic*, 1559, 1857, Öl auf Leinwand, 106,2 x 76,2 cm, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico



Abb. 20 Dante Gabriel Rossetti, *The First Anniversary of the Death of Beatrice*, 1853, Aquarell auf Papier, 41 x 61 cm, Ashmolean Museum, Oxford



Abb. 21 William Holman Hunt, *The Children's Holiday*, 1864-1865, Öl auf Leinwand, 210,2 x 146,1 cm, Torre Abbey Historic House and Gallery, Torquay



Abb. 22 William Holman Hunt, *The Eve of St Agnes*, 1848, Öl auf Leinwand, 77,5 x 113 cm, Guildhall Art Gallery, London



Abb. 23 Abraham Solomon, *Waiting for the Verdict*, 1857, Öl auf Leinwand, 110,3 x 124,5 cm, Tate Britain, London



Abb. 24 Dante Gabriel Rossetti, *Fazio's Mistress/Aurelia*, 1863, Öl auf Leinwand, 43,2 x 36,8 cm, Tate Britain, London



Abb. 25 John Everett Millais, *A Huguenot*, 1852,  
Öl auf Leinwand, 92,7 x 62,2 cm, The Makins  
Collection



Abb. 26 Dante Gabriel Rossetti, *St Catherine*,  
1857, 34,3 x 24,1 cm, Tate Britain, London



Abb. 27 Dante Gabriel Rossetti, *The Beloved*, 1865-1866, Öl auf Leinwand, 82,5 x 76,2 cm, Tate Britain, London



Abb. 28 Dante Gabriel Rossetti, *Monna Vanna*, 1866, Öl auf Leinwand, 88,9 x 86,4 cm, Tate Britain, London



Abb. 29 Asher Brown Durand, *In the Woods*, 1855, Öl auf Leinwand, The Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 30 Ford Madox Brown, *King Lear*, 1848-1854, Öl auf Leinwand, 71 x 99 cm, Tate Britain, London



Abb. 31 Rosa Bonheur, *The Horse Fair*, 1853-1855, Öl auf Leinwand, 244,5 x 506,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Abb. 32 Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859, Öl auf Holz, 32,2 x 27 cm, Museum of Fine Arts, Boston

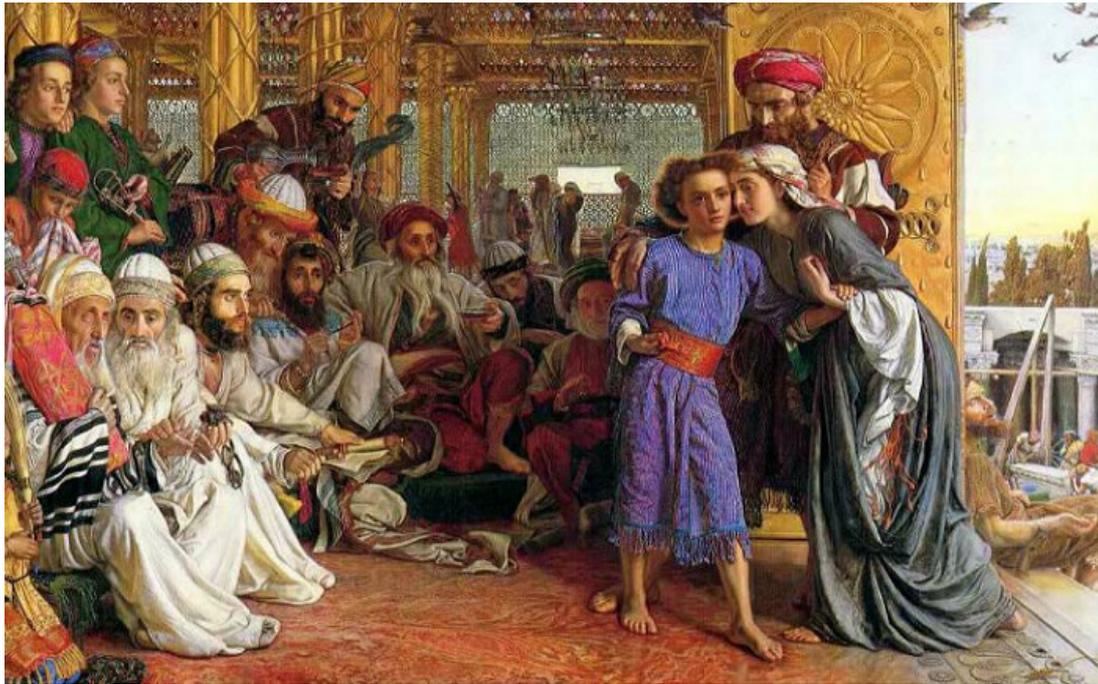


Abb. 33 William Holman Hunt, *The Finding of the Saviour in the Temple*, 1854-1860, Öl auf Leinwand, 85,7 x 141 cm, Birmingham Museum and Art Gallery



Abb. 34 Dante Gabriel Rossetti, *Burd Alane*, 1860?, Öl auf Holz?, 28,7 x 31,7 cm, Privatsammlung



Abb. 35 John Everett Millais, *The Black Brunswicker*, 1859-1869, Öl auf Leinwand, 99 x 66 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight



Abb. 36 Dante Gabriel Rossetti, *Found*, 1854-1881, Öl auf Leinwand, 91,4 x 80 cm, Delaware Art Museum, Wilmington



Abb. 37 Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini!*, 1850, Öl auf Leinwand, 72,4 x 41,9 cm, Tate Britain, London



Abb. 38 Dante Gabriel Rossetti, *Hist! Said Kate the Queen*, ca. 1850, Ölskizze, 32,5 x 60 cm, Eton College

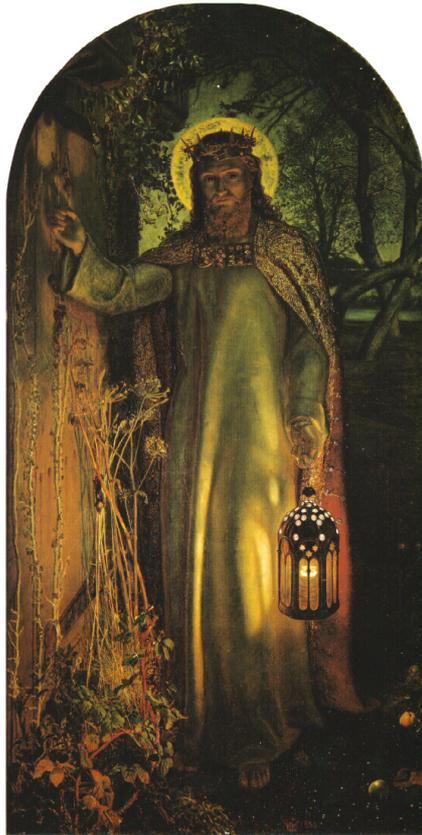


Abb. 39 William Holman Hunt, *The Light of the World*, 1851-1853, Öl auf Leinwand, 125,5 x 59,8 cm, Warden and Fellows of Keble College, Oxford



Abb. 40 Dante Gabriel Rossetti, *Fra Angelico Painting*, ca. 1855-1859, Federzeichnung, 17,8 x 11,1 cm, Birmingham Museum and Art Gallery



Abb. 41 Dante Gabriel Rossetti, *Giorgione Painting*, ca. 1855-59, Federzeichnung, 11 x 17,6 cm, Birmingham Museum and Art Gallery



Abb. 42 Dante Gabriel Rossetti, Studie für *Bonifazio's Mistress*, ca. 1856, Federzeichnung, 19,4 x 17,1 cm, Birmingham Museum Art Gallery



Abb. 43 Dante Gabriel Rossetti, *Helen of Troy*, 1863, Öl auf Holz, 32,8 x 27,7 cm, Kunsthalle Hamburg



Photo © The National Gallery, London.

Abb. 44 *The Virgin and Child with Two Angels*, 13. Jh., Toskana, Tempera auf Holz, 36,5 x 26,7 cm, National Gallery, London, seit 1970 vermisst



Abb. 45 Jameson, *Greek Virgin and Child*  
Holzschnitt nach unbekanntem Original



Abb. 46 Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium*, 1860,  
Öl auf Holz, 25,4 x 23,2 cm, Johannesburg Art Gallery



Abb. 47 Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium*,  
Porträtzeichnung Mrs John Aldam Heaton, 1861, Bleistift,  
22,8 x 22,8 cm, Birmingham Museum and Art Gallery



Abb. 48 Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium*,  
Mrs John Aldam Heaton, 1861, Öl auf Holz, 27,9 x 23,2 cm,  
Christie's 2003



Abb. 49 Dante Gabriel Rossetti, *Maria Leathart*, 1862,  
Öl auf Holz?, 31,2 x 26,5 cm, Privatsammlung



Abb. 50 Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium*, 1866,  
Öl auf Leinwand, 59,7 x 49,5 cm, Glasgow Art Gallery  
and Museum



Abb. 51 Giovanni Bellini, *Portrait of Fra' Teodoro d'Urbino as St Dominic*, 1515, Öl auf Leinwand, 63,9 x 49,5 cm, National Gallery, London



Copyright © 2000 National Gallery, London. All rights reserved.

Abb. 52 Jan van Eyck, *Porträt eines Mannes*, 1432, Öl auf Holz, 33,3 x 18,9 cm, National Gallery, London



Abb. 53 Dante Gabriel Rossetti, *Two Mothers*,  
c. 1863, Öl auf Leinwand, 30,5 x 25,8 cm,  
Sudley House, Liverpool



Abb. 54 Dante Gabriel Rossetti, *Two Mothers*, c. 1863,  
Öl auf Leinwand, 30,5 x 25,8 cm,  
Sudley House, Liverpool



Abb. 55 Tizian, *Frau mit Spiegel*, ca. 1513-1515, 99 x 76 cm, Öl auf Leinwand, Musée du Louvre, Paris



Abb. 56 Tizian, *Flora*, ca. 1515-1520, Öl auf Leinwand, 79,7 x 63,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb. 57 John Everett Millais, *Pizarro Seizing the Inca of Peru*, 1846, Öl auf Leinwand, 128 x 172 cm, Victoria & Albert Museum, London



Abb. 58 William Mulready, *Choosing the Wedding Gown*, 1846, Öl auf Leinwand, 53,3 x 45,1 cm, Victoria & Albert Museum, London



Abb. 59 John Everett Millais, *The Proscribed Royalist, 1651*, 1853, Öl auf Leinwand, 102,8 x 73,6 cm, The Andrew Lloyd Webber Collection

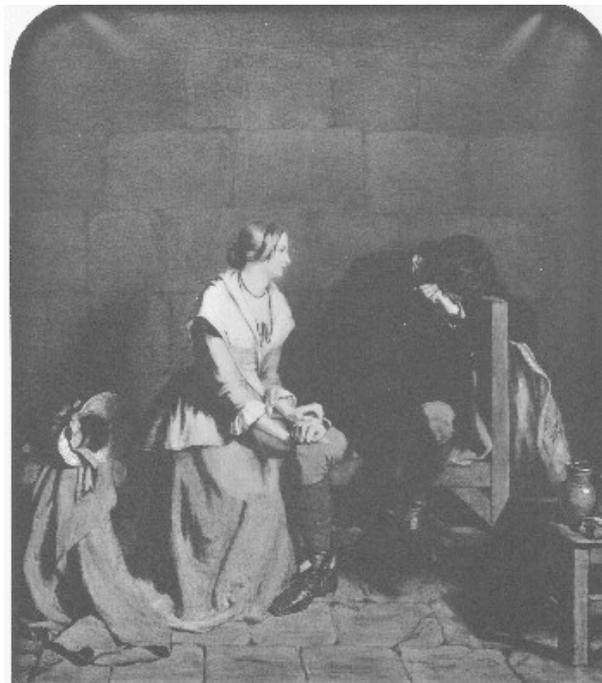


Abb. 60 Sarah Setchel, *The Momentous Question*, 1842, Aquarell, Victoria & Albert Museum, London

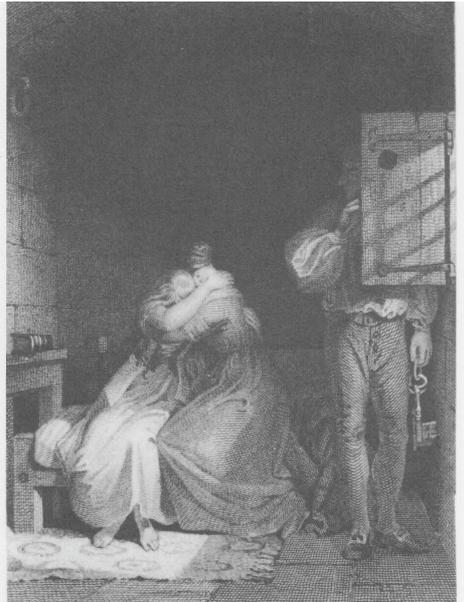


Abb. 61 Stich von C. Rolls nach Charles Robert Leslie,  
Frontispiz für Scotts *Heart of Mid-Lothian*, 1823



Abb. 62 John Everett Millais, *Cherry Ripe*, 1879,  
Öl auf Leinwand, 134,6 x 88,9 cm, Privatsammlung



Abb. 63 John Everett Millais, *Bubbles*, 1886, Öl auf Leinwand, 109,2 x 78,7 cm, Privatsammlung



Abb. 64 John Everett Millais, *The Vale of Rest*, 1859, Öl auf Leinwand, 102,9 x 172,7 cm, Tate Britain, London



Abb. 65 John Everett Millais, *Spring/Apple Blossoms*, 1859, Öl auf Leinwand, 110,5 x 172,7 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, Liverpool

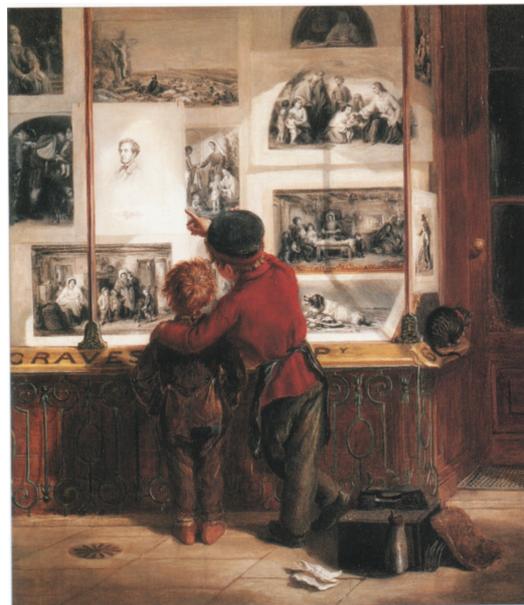


Abb. 66 William MacDuff, *Shaftesbury, or Lost and Found*, 1862, Öl auf Leinwand, 47 x 40,6 cm, Museum of London



Abb. 67 Holzstich-Illustration der Brüder Dalziel nach John Everett Millais, *Was it not a lie*, 1860, 18,2 x 12,7 cm, Birmingham Museums and Art Gallery

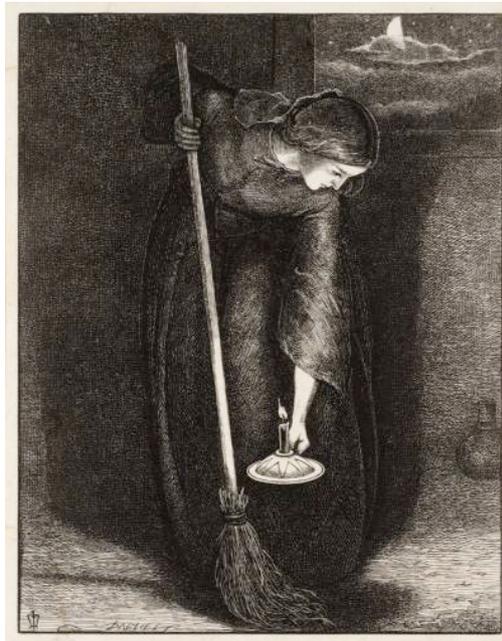


Abb. 68 Holzstich-Illustration der Brüder Dalziel nach John Everett Millais, *The Parable of the Lost Piece of Money*, 1864, 33 x 24 cm, Victoria & Albert Museum, London



Abb. 69 John Everett Millais, *Trust Me!*, 1862,  
Öl auf Leinwand, 111,8 x 77,5 cm, Privatsammlung



Abb. 70 John Everett Millais, *The Ransom*, 1862, Öl auf Leinwand,  
129,5 x 114,3 cm, The John Paul Getty Museum, Los Angeles



Abb. 71 John Everett Millais, *My First Sermon*, 1863,  
Öl auf Leinwand, 92 x 76,8 cm, Guildhall Art Gallery, London



Abb. 72 John Everett Millais, *My Second Sermon*, 1864,  
Öl auf Leinwand, 97,1 x 71,7 cm, Guildhall Art Gallery, London



Abb. 73 Reproduktion nach John Everett Millais, *Sleeping*, 1867, Frick Art Reference Library, New York



Abb. 74 Reproduktion nach John Everett Millais, *Waking*, 1867, Frick Art Reference Library, New York



Abb. 75 Reproduktion nach John Everett Millais, *Yes or No?*, 1871,  
Frick Art Reference Library, New York



Abb. 76 Reproduktion nach John Everett Millais, *No!*, 1875,  
Frick Art Reference Library, New York



Abb.77 John Everett Millais, *Yes*, 1877, Öl auf Leinwand, 152,4 x 116,8 cm, Lord Lloyd-Webber Collection

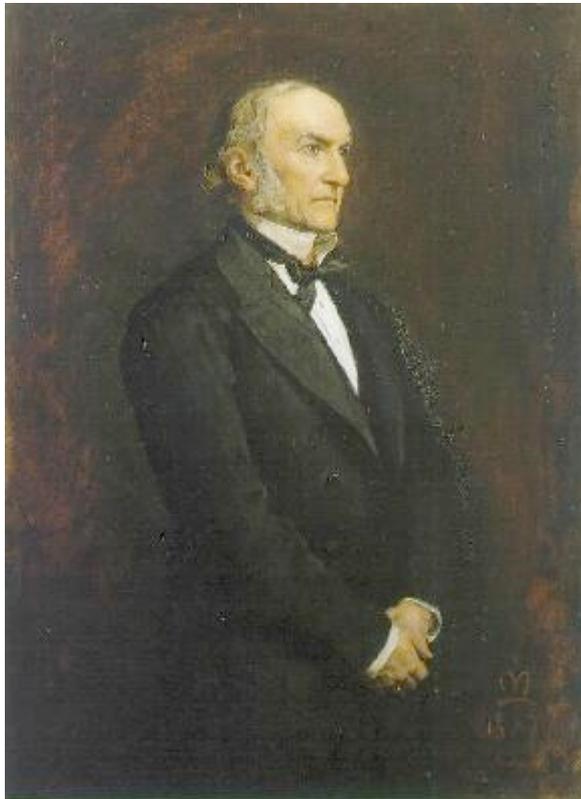


Abb. 78 John Everett Millais, *William Ewart Gladstone*, 1879, Öl auf Leinwand, 125,7 x 91,4 cm, National Portrait Gallery, London



Abb. 79 John Everett Millais, *Chill October*, 1870, Öl auf Leinwand, 141 x 186,7 cm, Lord Lloyd-Webber Collection



Abb. 80 Diego Velázquez, *Die Übergabe von Breda*, vor 1635, Öl auf Leinwand, 307 x 367 cm, Prado, Madrid



Abb. 81 Diego Velázquez, *Die Spinnerinnen*, um 1657, Öl auf Leinwand, 164 x 250 cm, Prado, Madrid



Abb. 82 John Everett Millais, *The Eve of St Agnes*, 1863, Öl auf Leinwand, 118,1 x 154,9 cm, Royal Collection, London



Abb. 83 James McNeill Whistler, *The White Girl*, 1862, Öl auf Leinwand, 214,6 x 108 cm, National Gallery of Art, Washington DC



Abb. 84 John Everett Millais, *Esther*, 1865, Öl auf Leinwand, 105,4 x 74,9 cm, Privatsammlung



Abb. 85 John Everett Millais, *Jephtah*, 1867, Öl auf Leinwand, 125,7 x 161,3 cm, National Gallery of Wales, Cardiff



Abb. 86 John Everett Millais, *A Souvenir of Velázquez*, 1868, Öl auf Leinwand, 102,7 x 82,4 cm, Royal Academy of Arts, London



Abb. 87 Joshua Reynolds, *The Age of Innocence*, ca. 1788, Öl auf Leinwand, 76,5 x 63,8 cm, Tate Britain, London



Abb. 88 John Everett Millais, *Sisters*, 1868, Öl auf Leinwand, 106,7 x 106,7 cm, Privatsammlung



Abb. 89 John Everett Millais, *Stella*, 1868, Öl auf Leinwand, 112,7 x 92,1 cm, Manchester Art Gallery

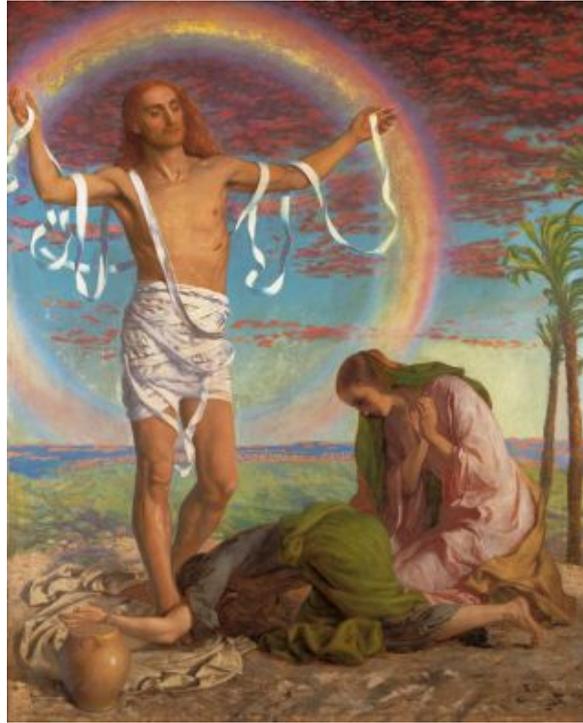


Abb. 90 William Holman Hunt, *Christ and the Two Marys*, 1847-1848, ?1897, Öl auf Leinwand, 117,5 x 94 cm, Gallery of South Australia, Adelaide



Abb. 91 William Holman Hunt, *Master Hilary – The Tracer*, 1886, Öl auf Leinwand, 122,2 x 66 cm, Lord Lloyd-Webber Collection

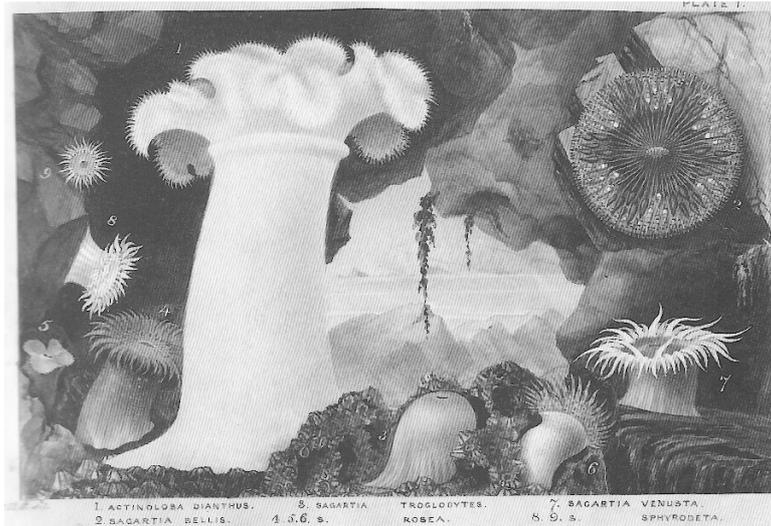


Abb. 92 Philip Henry Gosse, Aquarellvorlage für *Actinologia Britannica*, 1860, Horniman Museum, London



Abb. 93 John Singleton Copley, *The Death [or Collapse] of the Earl of Chatham in the House of Lords*, 7 July 1778, Öl auf Leinwand, 228,6 x 307,3 cm, Tate Britain, London



Abb. 94 Benjamin Robert Haydon, *Christ's Entry into Jerusalem*, 1814-1820, Öl auf Leinwand, 396 x 457 cm, Mount St Mary's Seminary, Cincinnati, Ohio

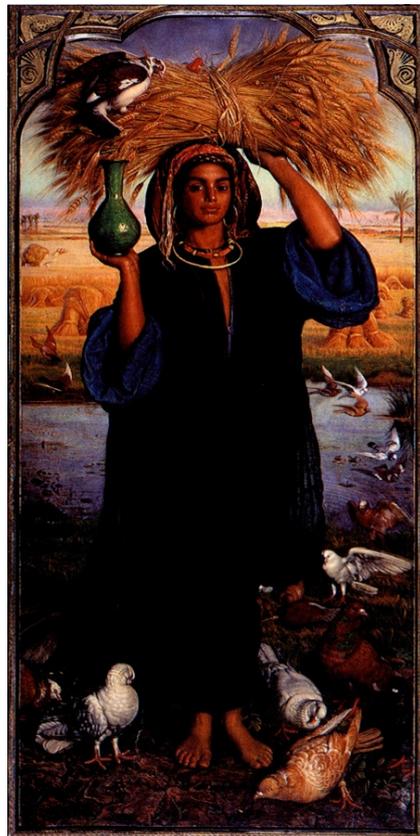


Abb. 95 William Holman Hunt, *The Afterglow in Egypt*, 1854-1863, Öl auf Leinwand, 185,4 x 86,3 cm, Southampton Art Gallery



Abb. 96 William Holman Hunt, *The Sea-King's Peaceful Triumph on London Bridge, 10<sup>th</sup> of March, 1863*, 1863-1864, Öl auf Leinwand, 65,1 x 98,1 cm, Ashmolean Museum, Oxford

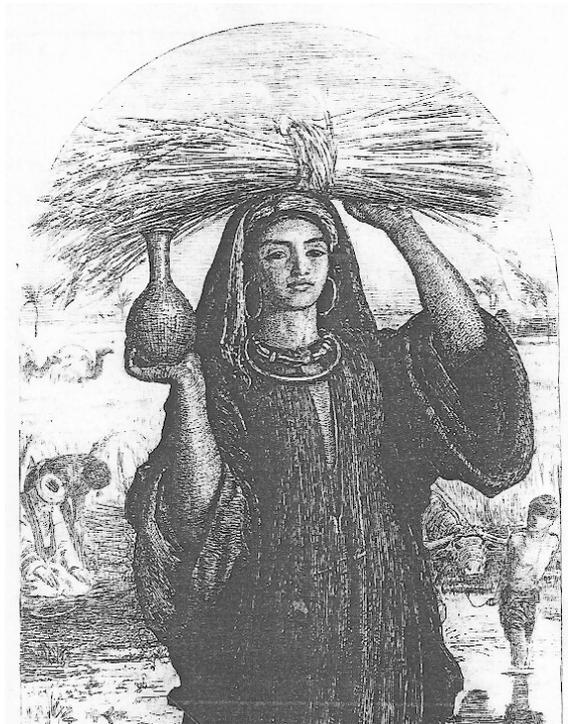


Abb. 97 William Holman Hunt, *The Abundance of Egypt*, 1857, Radierung, 13,8 x 10,5 cm

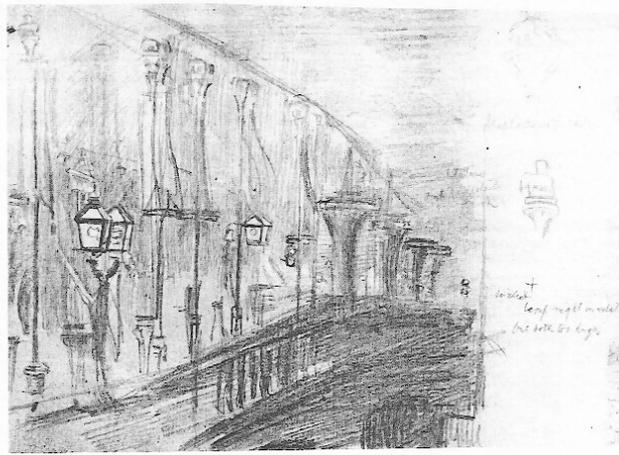


Abb. 98 William Holman Hunt, *The Sea-King's Peaceful Triumph on London Bridge: Study of the Architecture of London Bridge*, 1863, Bleistift auf Papier, 12,7 x 17,8 cm, The Pollitt Collection



Abb. 99 Anthony Van Dyck, *The Five Eldest Children of Charles I*, 1637, Öl auf Leinwand, 163,2 x 198,8 cm, Royal Collection, London

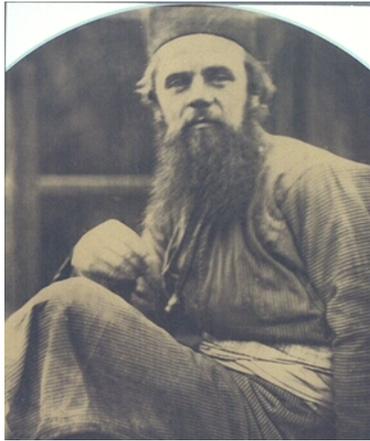


Abb. 100 Julia Margaret Cameron, *William Holman Hunt in His Eastern Dress*, Mai 1864, Albumen Print, 25,9 x 20,8 cm, National Museum of Photography, Film & Television, Bradford



Abb. 101 William Holman Hunt, *A Portrait (Self-Portrait)*, 1867-1875, Öl auf Leinwand, 103,5 x 73 cm, Galleria degli Uffizi, Collezione degli autoritratti, Florenz



Abb. 102 William Holman Hunt, *Il Dolce Far Niente*, ?1859-1866,  
Öl auf Leinwand, 99 x 82,5 cm, Privatsammlung



Abb. 103 William Holman Hunt, *Morning Prayer*, 1865-1866,  
Öl auf Leinwand, 25,4 x 18,4 cm, Lord Lloyd-Webber Collection



Abb. 104 William Holman Hunt, *Isabella and the Pot of Basil*, 1866-1868, Öl auf Leinwand, 187 x 116,5 cm, Laing Art Gallery, Newcastle

## Abbildungsverzeichnis

### Abb. 1

William Holman Hunt, *Rienzi Vowing to Obtain Justice for the Death of his Young Brother Slain in a Skirmish between the Colonna and the Orsini Factions*, 1848-1849

Öl/Lw., 86,3 x 122 cm, Privatsammlung

In: Prettejohn, 2000, S. 32.

### Abb. 2

John Everett Millais, *Isabella*, 1848-1849

Öl/Lw., 109,9 x 142 cm, Walker Art Gallery, Liverpool

In: Prettejohn, 2000, S. 31.

### Abb. 3

Dante Gabriel Rossetti, *The Girlhood of Mary Virgin*, 1848-1849

Öl/Lw., 83,2 x 65,4 cm, Tate Britain, London

In: Prettejohn, 2000, S. 16.

### Abb. 4

Thomas Seddon, *Jerusalem and the Valley of Jehoshaphat from the Hill of Evil Counsel*, 1854-1855

Öl/Lw., 67,3 x 83,2 cm, Tate Britain, London

In: Pre-Raphaelite Vision, 2004, S. 111.

### Abb. 5

Thomas Seddon, *The Pyramids of Giza*, 1854

Öl/Lw., 53 x 78 cm, Privatsammlung

In: Staley, 2001, S. 132.

### Abb. 6

John Everett Millais, *The Rescue*, 1855

Öl/Lw., 119,4 x 83,8 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne

In: Riding, 2006, S. 28.

### Abb. 7

Frederic Leighton, *Cimabue's Celebrated Madonna is Carried in Procession through the Streets of Florence*, 1854-1855

Öl/Lw., 231,7 x 520,9 cm, National Gallery, London, Leihgabe Ihrer Majestät Königin Elisabeth II.

In: Frederic, Lord Leighton, 1996, S. 106.

### Abb. 8

William Holman Hunt, *The Scapegoat*, 1854-1855

Öl/Lw., 87 x 139,8 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight

In: Prettejohn, 2000, S. 112.

### Abb. 9

Michael Halliday, *The Measure for the Wedding Ring*, 1855

Öl/Lw., 90 x 68 cm, Privatsammlung

In: Wood, 1983, S. 70.

**Abb. 10**

John Everett Millais, *Autumn Leaves*, 1856  
Öl/Lw., 104,3 x 74 cm, Manchester Art Gallery  
In: Riding, 2006, S. 33.

**Abb. 11**

John Everett Millais, *Peace Concluded, 1856*, 1856  
Öl/Lw., 116,8 x 91,4 cm, The Minneapolis Institute of Fine Arts,  
The Putnam Dana McMillan Fund  
In: Barlow, 2005, S. 62.

**Abb. 12**

John Everett Millais, *The Blind Girl*, 1854-1856  
Öl/Lw., 82,6 x 62,2 cm, Birmingham Museum and Art Gallery  
In: Riding, 2006, S. 31.

**Abb. 13**

John Everett Millais, *The Order of Release*, 1746, 1853  
Öl/Lw., 102,9 x 73,7 cm, Tate Britain, London  
In: Prettejohn, 2000, S. 238.

**Abb. 14**

Ford Madox Brown, *An English Autumn Afternoon*, 1852-1854  
Öl/Lw., 71,8 x 134,6 cm, Birmingham Museum and Art Gallery  
In: Prettejohn, 2000, S. 90.

**Abb. 15**

Ford Madox Brown, *The Last of England*, 1853-1855  
Öl/Holz, 82,5 x 75 cm, Birmingham Museum and Art Gallery  
In: Prettejohn, 2000, S. 91.

**Abb. 16**

William Holman Hunt, *The Haunted Manor*, 1849  
Öl/Pappe/Holz, 23,3 x 33,7 cm, Tate Britain, London  
In: Pre-Raphaelite Vision, 2004, S. 32.

**Abb. 17**

John Everett Millais, *Effie/The Foxglove*, 1853  
Öl/Pappe, 24,1 x 21,3 cm, Wightwick Manor, The Mander Collection  
In: Millais. Portraits, 1999, S. 61.

**Abb. 18**

John Everett Millais, *A Dream of the Past – Sir Isumbras at the Ford*, 1857  
Öl/Lw., 124,5 x 170,2 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight  
In: Riding, 2006, S. 34.

**Abb. 19**

John Everett Millais, *The Escape of the Heretic, 1559*, 1857  
Öl/Lw., 106,2 x 76,2 cm, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico  
Nach: <http://www.museoarteponce.org/index2.php> (Abruf: 5.9.07)

**Abb. 20**

Dante Gabriel Rossetti, *The First Anniversary of the Death of Beatrice*, 1853  
Aquarell/Papier, 42 x 61 cm, Ashmolean Museum, Oxford  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 27.

**Abb. 21**

William Holman Hunt, *The Children's Holiday*, 1865  
Öl/Lw., 210,2 x 146 cm, Torre Abbey Historic House and Gallery, Torquay  
In: Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 201.

**Abb. 22**

William Holman Hunt, *The Eve of St Agnes*, 1848  
Öl/Lw., 77,5 x 113 cm, Guildhall Art Gallery, London  
In: Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 127.

**Abb. 23**

Abraham Solomon, *Waiting for the Verdict*, 1857  
Öl/Lw., 110,3 x 124,5 cm, Tate Britain, London  
In: Lambourne, 1999, S. 141.

**Abb. 24**

Dante Gabriel Rossetti, *Fazio's Mistress/Aurelia*, 1863  
Öl/Lw., 43,2 x 36,8 cm, Tate Britain, London  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 73.

**Abb. 25**

John Everett Millais, *A Huguenot*, 1852  
Öl/Lw., 92,7 x 62,2 cm, The Makins Collection  
In: Riding, 2006, S. 44.

**Abb. 26**

Dante Gabriel Rossetti, *St Catherine*, 1857  
34,3 x 24,1 cm, Tate Britain, London  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 48.

**Abb. 27**

Dante Gabriel Rossetti, *The Beloved*, 1865-1866  
Öl/Lw., 82,5 x 76,2 cm, Tate Britain, London  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 74.

**Abb. 28**

Dante Gabriel Rossetti, *Monna Vanna*, 1866  
Öl/Lw., 88,9 x 86,4 cm, Tate Britain, London  
In: Tickner, 2003, S. 48.

**Abb. 29**

Asher Brown Durand, *In the Woods*, 1855  
Öl/Lw., 154,3 x 121,9 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York  
In: Art and the Empire City, 2000, S. 393.

**Abb. 30**

Ford Madox Brown, *King Lear*, 1848-1854  
Öl/Lw., 71 x 99 cm, Tate Britain, London  
In: The Pre-Raphaelites, 1984, S. 66.

**Abb. 31**

Rosa Bonheur, *The Horse Fair*, 1853-1855  
Öl/Lw., 244,5 x 506,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York  
In: Art and the Empire City, 2000, S. 408-409.

**Abb. 32**

Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata*, 1859  
Öl/Holz, 32,2 x 27 cm, Museum of Fine Arts, Boston  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 57.

**Abb. 33**

William Holman Hunt, *The Finding of the Saviour in the Temple*, 1854-1860  
Öl/Lw., 85,7 x 141 cm, Birmingham Museum and Art Gallery  
In: Bronkhurst, Bd.1, 2006, S. 175.

**Abb. 34**

Dante Gabriel Rossetti, *Burd Alane*, 1860?  
Öl/Holz?, 28,7 x 31,7 cm, Privatsammlung  
Nach: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s144.raw.html> (Abruf: 5.9.07)

**Abb. 35**

John Everett Millais, *The Black Brunswicker*, 1860  
Öl/Lw., 99 x 66 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight  
In: Riding, 2006, S. 45.

**Abb. 36**

Dante Gabriel Rossetti, *Found*, 1854-1881  
Öl/Lw., 91,4 x 80 cm, Delaware Art Museum, Wilmington  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 25.

**Abb. 37**

Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini! / The Annunciation*, 1850  
Öl/Lw., 72,4 x 41,9 cm, Tate Britain, London  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 21.

**Abb. 38**

Dante Gabriel Rossetti, *Hist! Said Kate the Queen*, ca. 1850  
Ölskizze, 32,5 x 60 cm, Eton College  
In: Bennett, 1988, S. 169.

**Abb. 39**

William Holman Hunt, *The Light of the World*, 1853  
Öl/Lw., 125,5 x 59,8 cm, Keble College, Oxford  
In: Prettejohn, 2000, S. 244.

**Abb. 40**

Dante Gabriel Rossetti, *Fra Angelico Painting*, ca. 1855-1859  
Federzeichnung, 17,8 x 11,1 cm, Birmingham Museum and Art Gallery  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 164.

**Abb. 41**

Dante Gabriel Rossetti, *Giorgione Painting*, ca. 1855-1859  
Federzeichnung, 11 x 17,6 cm, Birmingham Museum and Art Gallery  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 165.

**Abb. 42**

Dante Gabriel Rossetti, Studie für *Bonifazio's Mistress*, ca. 1856  
Federzeichnung, 19,4 x 17,1 cm, Birmingham Museum and Art Gallery  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 166.

**Abb. 43**

Dante Gabriel Rossetti, *Helen of Troy*, 1863  
Öl/Holz, 32,8 x 27,7 cm, Kunsthalle Hamburg  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 61.

**Abb. 44**

*The Virgin and Child with Two Angels*, 13. Jh., Toskana  
Tempera auf Holz, 36,5 x 26,7 cm, National Gallery, London, seit 1970 vermisst  
In: Davies, 2001, Plate 67.

**Abb. 45**

Anna Jameson, *Greek Virgin and Child*  
Holzschnitt  
In: Jameson, 1864, S. xxxiv.

**Abb. 46**

Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium*, 1860  
Öl/Holz, 25,4 x 23,2 cm, Johannesburg Art Gallery  
Nach: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s120.raw.html> (Abruf: 5.9.07)

**Abb. 47**

Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium/Portrait Mrs John Aldam Heaton*, 1861  
Bleistiftzeichnung, 22,8 x 22,8 cm, Birmingham Museum and Art Gallery  
Nach: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s129a.rap.html> (Abruf: 5.9.07)

**Abb. 48**

Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium/Mrs John Aldam Heaton*, 1861  
Öl/Holz, 27,9 x 23,2 cm, Christie's 2003  
Nach: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s129.raw.html> (Abruf: 5.9.07)

**Abb. 49**

Dante Gabriel Rossetti, *Maria Leathart*, 1862  
Öl/Holz?, 31,2 x 26,5 cm, Privatsammlung  
Nach: <http://www.rossettiarchive.org/docs/s343.raw.html> (Abruf: 5.9.07)

**Abb. 50**

Dante Gabriel Rossetti, *Regina Cordium*, 1866  
Öl/Lw., 59,7 x 49,5 cm, Glasgow Art Gallery and Museum  
In: The-Pre-Raphaelites, 1984, S. 213.

**Abb. 51**

Giovanni Bellini, *Portrait of Fra' Teodoro d'Urbino as St Dominic*, 1515  
Öl/Lw., 63,9 x 49,5 cm, National Gallery, London  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 59.

**Abb. 52**

Jan van Eyck, *Porträt eines Mannes*, 1432  
Öl/Holz, 33,3 x 18,9 cm, National Gallery, London  
In: Campbell, 1998, S. 219.

**Abb. 53 u. 54**

Dante Gabriel Rossetti, *Two Mothers*, c. 1863  
Öl/Lw., 30,5 x 25,8 cm, Sudley House, Liverpool  
In: Milner, 1995, S. 72.

**Abb. 55**

Tizian, *Frau mit Spiegel*, ca. 1513-1515  
Öl/Lw., 99 x 76 cm, Musée du Louvre, Paris  
In: Joannides, 2001, S. 259.

**Abb. 56**

Tizian, *Flora*, ca. 1515-1520  
Öl/Lw., 79,7 x 63,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz  
In: Dante Gabriel Rossetti, 2003, S. 77.

**Abb. 57**

John Everett Millais, *Pizarro Seizing the Inca of Peru*, 1846  
Öl/Lw., 128 x 172 cm, Victoria & Albert Museum, London  
In: Cooper, 2003, S. 27.

**Abb. 58**

William Mulready, *Choosing the Wedding Gown*, 1846  
Öl/Lw., 53,3 x 45,1 cm, Victoria & Albert Museum, London  
In: Lambourne, 1999, S. 130.

**Abb. 59**

John Everett Millais, *The Proscribed Royalist, 1651*, 1853  
Öl/Lw., 102,8 x 73,6 cm, Andrew Lloyd-Webber Collection  
In: Pre-Raphaelite and Other Masters, 2003, S. 54.

**Abb. 60**

Sarah Setchel, *The Momentous Question*, 1842  
Aquarell, Victoria & Albert Museum, London  
In: Meisel, 1983, S. 287.

**Abb. 61**

C. Rolls, Frontispiz für Walter Scotts *Heart of Mid-Lothian*, 1823  
Stich nach Charles Robert Leslie  
In: Meisel, 1983, S. 291.

**Abb. 62**

John Everett Millais, *Cherry Ripe*, 1879  
Öl/Lw., 134,6 x 88,9 cm, Privatsammlung  
In: Millais.Portraits, 1999, S. 22.

**Abb. 63**

John Everett Millais, *Bubbles*, 1886  
Öl/Lw., 109,2 x 78,7 cm, Elida Gibbs Collection, London  
In: Riding, 2006, S. 53.

**Abb. 64**

John Everett Millais, *The Vale of Rest*, 1859  
Öl/Lw., 102,9 x 172,7 cm, Tate Britain, London  
In: Riding, 2006, S. 35.

**Abb. 65**

John Everett Millais, *Spring/Apple Blossoms*, 1859  
Öl/Lw., 110,5 x 172,7 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight  
In: Riding, 2006, S. 37.

**Abb. 66**

William MacDuff, *Shaftesbury, or Lost and Found*, 1862  
Öl/Lw., 47 x 40,6 cm, Museum of London  
In: Lambourne, 1999, S. 335.

**Abb. 67**

Holzstich-Illustration der Brüder Dalziel nach  
John Everett Millais, *Was it not a lie*, 1860  
18,2 x 12,7 cm, Birmingham Museum and Art Gallery  
In: John Everett Millais, 2004, S. 33.

**Abb. 68**

Holzstich-Illustration der Brüder Dalziel nach  
John Everett Millais, *The Parable of the Lost Piece of Money*, 1864  
33 x 24 cm, Victoria & Albert Museum, London  
In: Cooper, 2003, S. 138.

**Abb. 69**

John Everett Millais, *Trust Me!*, 1862  
Öl/Lw., 111,8 x 77,5 cm, Privatsammlung  
In: Ash, 1998, Plate 23.

**Abb. 70**

John Everett Millais, *The Ransom*, 1862  
Öl/Lw., 129,5 x 114,3 cm, The John Paul Getty Museum, Los Angeles  
Nach: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=689> (Abruf: 5.9.07)

**Abb. 71**

John Everett Millais, *My First Sermon*, 1863  
Öl/Lw., 92 x 76,8 cm, Guildhall Art Gallery, London  
In: Riding, 2006, S. 51.

**Abb. 72**

John Everett Millais, *My Second Sermon*, 1864  
Öl/Lw., 97 x 71,7 cm, Guildhall Art Gallery, London  
In: Riding, 2006, S. 51.

**Abb. 73**

Reproduktion nach  
John Everett Millais, *Sleeping*, 1867  
Öl/Lw., 89 x 68,5 cm, Privatsammlung  
In: Frick Art Reference Library, New York

**Abb. 74**

Reproduktion nach  
John Everett Millais, *Waking*, 1867  
Öl/Lw. 89 x 68,5 cm, Museum and Art Gallery, Perth  
In: Frick Art Reference Library, New York

**Abb. 75**

Reproduktion nach  
John Everett Millais, *Yes or No?*, 1871  
In: Frick Art Reference Library, New York

**Abb. 76**

Reproduktion nach  
John Everett Millais, *No!*, 1875  
In: Frick Art Reference Library, New York

**Abb. 77**

John Everett Millais, *Yes*, 1877  
Öl/Lw., 152,4 x 116,8 cm, Lord Lloyd-Webber Collection  
In: Riding, 2006, S. 48.

**Abb. 78**

John Everett Millais, *William Ewart Gladstone*, 1879  
Öl/ Lw., 125,7 x 91,4 cm, National Portrait Gallery, London  
In: Millais. Portraits, 1999, S. 166.

**Abb. 79**

John Everett Millais, *Chill October*, 1870  
Öl/Lw., 141 x 186,7 cm, Lord Lloyd-Webber Collection  
In: Riding, 2006, S. 71.

**Abb. 80**

Diego Velázquez, *Die Übergabe von Breda*, 1634/1635  
Öl/Lw., 307 x 367 cm, Prado, Madrid  
In: Rudersdorf, 2000, S. 145.

**Abb. 81**

Diego Velázquez, *Die Sage der Arachne/Die Spinnerinnen*, um 1657  
Öl/Lw., 164 x 250 cm, Prado, Madrid  
In: López-Rey, Bd. 2, 1996, S. 265.

**Abb. 82**

John Everett Millais, *The Eve of St Agnes*, 1863  
Öl/Lw., 118 x 154,9 cm, Royal Collection, London  
In: Ash, 1998, Plate 24.

**Abb. 83**

James McNeill Whistler, *The White Girl*, 1862  
Öl/Lw., 214,6 x 108 cm, National Gallery of Art, Washington DC  
In: Lambourne, 1999, S. 466.

**Abb. 84**

John Everett Millais, *Esther*, 1865  
Öl/Lw., 105,4 x 74,9 cm, Privatsammlung  
In: Riding, 2006, S. 41.

**Abb. 85**

John Everett Millais, *Jephtah*, 1867  
Öl/Lw., 125,7 x 161,2 cm, National Gallery of Wales, Cardiff  
Nach: [http://www.museumwales.ac.uk/en/art/online/?action=show\\_item&item=1316](http://www.museumwales.ac.uk/en/art/online/?action=show_item&item=1316)  
(Abruf: 5.9.07)

**Abb. 86**

John Everett Millais, *A Souvenir of Velázquez*, 1868  
Öl/Lw., 102,7 x 82,4 cm, Royal Academy of Arts, London  
In: Riding, 2006, S. 61.

**Abb. 87**

Joshua Reynolds, *The Age of Innocence*, ca. 1788  
Öl/Lw., 76,5 x 63,8 cm, Tate Britain, London  
In: Millais. Portraits, 1999, S. 119.

**Abb. 88**

John Everett Millais, *Sisters*, 1868  
Öl/Lw., 106,7 x 106,7 cm, Privatsammlung  
In: Millais. Portraits, 1999, S. 113.

**Abb. 89**

John Everett Millais, *Stella*, 1868  
Öl/Lw., 112,7 x 92 cm, Manchester Art Gallery  
In: Riding, 2006, S. 43.

**Abb. 90**

William Holman Hunt, *Christ and the Two Marys*, 1848, ?1897  
Öl/Lw., 117,5 x 94 cm, Gallery of South Australia, Adelaide  
In: Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 124.

**Abb. 91**

William Holman Hunt, *Master Hilary – The Tracer*, 1886  
Öl/Lw., 122,2 x 66 cm, Lord Lloyd-Webber Collection  
In: Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 261.

**Abb. 92**

Philip Henry Gosse, Aquarellvorlage für *Actinologia Britannica*, 1860  
Horniman Museum, London  
In: Pre-Raphaelite Vision, 2004, S. 17.

**Abb. 93**

John Singleton Copley, *The Death [or Collapse] of the Earl of Chatham in the House of Lords, 7 July 1778*, 1781  
Öl/Lw., 228,6 x 307,3 cm, Tate Britain, London  
In: Lambourne, 1999, S. 11.

**Abb. 94**

Benjamin Robert Haydon, *Christ's Entry into Jerusalem*, 1820  
Öl/Lw., 396 x 457 cm, Mount St Mary's Seminary, Cincinnati, Ohio  
In: Giebelhausen, 2006, Plate 1.

**Abb. 95**

William Holman Hunt, *The Afterglow in Egypt*, 1863  
Öl/Lw., 185,4 x 86,3 cm, Southampton Art Gallery  
In: Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 171.

**Abb. 96**

William Holman Hunt, *The Sea-King's Peaceful Triumph on London Bridge, 10<sup>th</sup> of March, 1863*, 1864  
Öl/Lw., 65 x 98 cm, Ashmolean Museum, Oxford  
In: Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 199.

**Abb. 97**

William Holman Hunt, *The Abundance of Egypt*, 1857  
Radierung, 13,8 x 10,5 cm, Etchings for the Art-Union of London by the Etching Club  
1857, Plate 20  
In: Bronkhurst, Bd. 2, 2006, S. 270.

**Abb. 98**

William Holman Hunt, *The Sea-King's Peaceful Triumph on London Bridge: Study of the Architecture of London Bridge*, 1863  
Bleistift auf Papier, 12,7 x 17,8 cm, The Pollitt Collection  
In : Bronkhurst, Bd. 2, 2006, S. 118.

**Abb. 99**

Anthony Van Dyck, *The Five Eldest Children of Charles I*, 1637  
Öl/Lw., 163,2 x 198,8 cm, Royal Collection, London  
In: Millar, Bd. 1, 1963, Plate 74.

**Abb. 100**

Julia Margaret Cameron, *William Holman Hunt in His Eastern Dress*, Mai 1864  
Albumen Print, 25,9 x 20,8 cm, National Museum of Photography, Film & Television,  
Bradford

In: Julia Margaret Cameron, 2003, S. 112.

**Abb. 101**

William Holman Hunt, *A Portrait (Self-Portrait)*, 1875  
Öl/Lw., 103,5 x 73 cm, Galleria degli Uffizi, Collezione degli autoritratti, Florenz

In: Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 213.

**Abb. 102**

William Holman Hunt, *Il Dolce Far Niente*, ?1866  
Öl/Lw., 99 x 82,5 cm, Privatsammlung

In: Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 189.

**Abb. 103**

William Holman Hunt, *Morning Prayer*, 1866  
Öl/Lw., 25,4 x 18,4 cm, Lord Lloyd-Webber Collection

In: Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 203.

**Abb. 104**

William Holman Hunt, *Isabella and the Pot of Basil*, 1868  
Öl/Lw., 187 x 116,5 cm, Laing Art Gallery, Newcastle

In: Bronkhurst, Bd. 1, 2006, S. 208.