

# **DER KÜNSTLER ALS HISTORIKER?**

WALTER PATERS KUNST- UND GESCHICHTSTHEORIE IM WERK VON  
EDWARD BURNE-JONES UND ALFRED GILBERT

---

INAUGURAL-DISSERTATION  
ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES DER PHILOSOPHIE (DR. PHIL.)  
DURCH DIE PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT DER  
HEINRICH-HEINE-UNIVERSITÄT DÜSSELDORF

VORGELEGT VON

ANJA SILKE GERRITZEN  
AUS DUISBURG

BETREUER:  
PROF. DR. HANS KÖRNER

DÜSSELDORF 2007

Das Mißliche der »Forschung« liegt eben darin,  
daß man beim Forschen zwar manchmal findet,  
aber eben häufig auch das,  
wonach man gar nicht gesucht hat.

Gérard Genette

**Vorbemerkungen**

In der vorliegenden Arbeit bleiben zahlreiche englische Ausdrücke unübersetzt. Aus Gründen der Stringenz und um den Lesefluss nicht zu stark zu beeinflussen wird daher auf eine Kursivsetzung häufig vorkommender englischsprachiger Ausdrücke wie Aesthetic Movement, Arts and Crafts oder New Sculpture verzichtet. Ebenso wurde der englische Artikel – wenn nötig und möglich – behutsam der deutschen Rechtschreibung angeglichen.

---

 Inhalt

1. MALEREI UND SKULPTUR IN DER ENGLISCHEN SPÄTROMANTIK	5
1.1 Vorgehensweise	12
1.2 Forschungsstand	15
2. VIKTORIANISCHE SKULPTUR: PROBLEMSTELLUNGEN UND POSITIONEN	21
2.1 Problemstellungen	22
2.2 Zeitgenössische Positionen und die Rolle der Royal Academy	26
2.3 Kritische Stimmen: William Michael Rossetti und Francis Turner Palgrave	32
2.4 Kunstkritik, Mäzenatentum und der viktorianische Bildhauer	36
2.5 Die Erneuerung der englischen Bildhauerei: The New Sculpture	45
3. AUF DER SUCHE NACH DER VERLORENEN ZEIT: EDWARD BURNE-JONES	59
3.1 Botticelli und die flammende Linie	62
3.2 Michelangelo, the brooding spirit of life itself	73
3.3 Burne-Jones dreidimensional	88
4. DIE REISE IN DIE VERGANGENHEIT: KUNST UND GESCHICHTE BEI WALTER PATER	103
4.1 Paters Geschichtsverständnis und Geschichtsphilosophie	107
4.2 Paters Kunstverständnis	113
5. DAS BILDERBUCH DER GESCHICHTE: ALFRED GILBERT UND DIE UMKEHRUNG DER MIMESIS	115
5.1 Alfred Gilbert und das Gothic Revival: The Fawcett Memorial	119
5.2 Viktorianische Hochrenaissance: The Shaftesbury Memorial	129
5.2.1 Wasser, Brunnen und öffentliche Denkmäler	136
5.2.2 Eros und die Nächstenliebe	140
5.3 Barocke Inszenierung: Das Jubilee Memorial für Queen Victoria	158
5.4 The Jubilee Epergné: Gilbert und das Rococo Revival	169
5.4.1 The Foreign Disease: Rokoko in England	171
5.4.2 Der englische Paragone: Ornamentdiskurs im 19. Jahrhundert	180
5.5 Im Archiv der Geschichte: The Clarence Tomb	191
5.5.1 <i>An heraldic allusion</i> : Historische Versatzstücke am Clarence Tomb	193
5.5.2 Der Heilige Georg als <i>mise en abyme</i>	203
6. ZUSAMMENFASSUNG	209
LITERATUR	214
ABBILDUNGEN	233
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	358

## 1. Malerei und Skulptur in der englischen Spätromantik

Im Jahr 1901 ereignete sich an der Königlichen Kunstakademie in London der folgende Vorfall: Das Kollegium der Royal Academy beklagte sich bei dem Bildhauer Alfred Gilbert, in seinen Vorlesungen spreche er zu oft über Malerei und zu wenig über Skulptur. Gilbert, zu jener Zeit Professor für Bildhauerei, antwortete daraufhin hochmütig: „I know of only one art.“<sup>1</sup>

Diese Äußerung steht programmatisch für entscheidende Entwicklungen in der englischen Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. Gilberts Formulierung drückt die Aufhebung der althergebrachten und akademischen Rangfolge der Künste aus, die Kunstgattungen hierarchisierte, freie und angewandte Künste streng trennte und sogar in ‚höhere‘ und ‚niedere‘ Künste unterteilte. An die Stelle der traditionellen Hierarchie rückte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Arts and Crafts Movement, dem Aesthetic Movement und schließlich mit dem Art Nouveau ein allumfassender Kunstgedanke, der Gattungsgrenzen nicht nur aufhob, sondern die einzelnen Gattungen ineinander greifen ließ – so auch Malerei und Skulptur.

Gilberts Bemerkung markiert den Kulminationspunkt einer Entwicklung, die zur Einheit der Künste führte. In der englischen Skulptur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde dieser Schritt vor allem durch die so genannte New Sculpture vollzogen, deren Hauptvertreter Alfred Gilbert war. Obwohl die für das 19. Jahrhundert charakteristische Synthese der Künste Kunstgewerbe, freie Künste und Architektur umschloss, lag der wissenschaftliche Interessensfokus bisher hauptsächlich auf dem Zusammenspiel von Kunstgewerbe, Malerei und Architektur – was ist aber mit der Bildhauerei? Als plastische Ausformulierung des Aesthetic Movement und des Symbolismus ist die New Sculpture eine zeitgleiche Erscheinung zu diesen einflussreichsten Strömungen der englischen Malerei: Unter Einflüssen von und Parallelen zu dem Arts and Crafts Movement und dem

---

<sup>1</sup> Henry F. W. Ganz: Alfred Gilbert at his Work, London 1934, 7.

---

Aesthetic Movement vollzog die New Sculpture den Übergang zum Art Nouveau. Die Stilwirren des in Großbritannien bis etwa 1860 andauernden Historismus wurden im Arts and Crafts Movement und im Aesthetic Movement aufgelöst. Mit dem Art Nouveau kam es schließlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Synthese der unzähligen, stilistischen Tendenzen und zur Hervorbringung eines künstlerischen Neuansatzes.<sup>1</sup>

In der Forschungsliteratur häufen sich gerade für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts synonym benutzte Begriffe wie Aesthetic Movement, Arts and Crafts Movement, präraffaelitische Kunst, Dekadenz oder fin-de-siècle. Schon Vanessa Müller, die auf die begriffliche Unschärfe dieser Umschreibungen und den meist austauschbaren Gebrauch der verschiedenen Bezeichnungen hinwies, hat auf eine Festlegung gänzlich verzichtet und den Terminus ‚Spätromantik‘ verallgemeinernd hinzugezogen.<sup>2</sup> Auch wenn dies durchaus einleuchtend ist, lassen sich die für das späte 19. Jahrhundert üblichen Begrifflichkeiten durchaus eingrenzen.

Von dem Rückgriff auf das Mittelalter, der sich in der Form des Gothic Revival durch das gesamte 19. Jahrhundert zog, war das Arts and Crafts Movement mit seinem Hauptvertreter William Morris (1834-1896) stark beeinflusst. In Anlehnung an das mittelalterliche Werkstättenideal und in Rückbesinnung auf traditionelle Handwerkskünste im Gegensatz zur industriellen Massenproduktion schuf Morris erlesene kunsthandwerkliche Produkte wie Möbel, Teppiche und Tapeten. Außerdem sprengte er mit seinem allumfassenden Ansatz die traditionellen Gattungsgrenzen; er behandelte die ‚niederen Künste‘ des Kunsthandwerks als ebenbürtig mit den ‚hohen Künsten‘ und vertrat damit sein durchaus sozialkritisches Anliegen: In dem Glauben, ästhetisch ansprechende Objekte förderten die Charakterbildung,

---

<sup>1</sup> Vgl. Robert Upstone: Symbolism in Three Dimensions, in: Andrew Wilton & Robert Upstone (Hrsg.): The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910, London 1998, 83.

<sup>2</sup> Vgl. Vanessa Müller: How Botticellian! Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus, Münster et. al. 2001, 8-10.

---

arbeitete er nach dem Prinzip „art for all“<sup>1</sup> und teilte damit den sozialutopischen Ansatz John Ruskins.<sup>2</sup>

In Abgrenzung zu der gesellschaftskritischen Einstellung des Arts and Crafts Movement postulierte das Aesthetic Movement mit Künstlern wie Aubrey Beardsley, James MacNeill Whistler und Edward Burne-Jones sowie den Kunstkritikern Walter Pater und Oscar Wilde die von Théophile Gautier aufgestellte Maxime ‚art for art’s sake‘.<sup>3</sup> Zwischen 1870 und 1890 entwickelte sich die überfeinerte Kunst der englischen *Décadence*, die häufig ohne Sujet oder narratives Element, wohl aber durch Stimmungen und atmosphärische Darstellungen bestach und eine ausgefeilte Ornamentik entwarf. Obwohl hier Parallelen zum kontinentalen Symbolismus nahe liegen, bringt die Übertragung der Bezeichnung *Symbolismus* auf England einige Probleme mit sich: Im viktorianischen England wurde der Symbolismus in erster Linie mit der französischen *Décadence* in Verbindung gebracht und als „foreign commodity“<sup>4</sup> wahrgenommen. Daher kam man in England zunächst gar nicht auf den Gedanken, dass auch die Kunst im eigenen Land symbolistisch sein könnte. Dennoch können Künstler wie George Frederic Watts, Albert Moore, Simeon Solomon und Edward Burne-Jones unter dem Begriff Symbolismus zusammengefasst werden. Gemeinsam ist ihnen eine atmosphärische, stimmungsbetonte Malerei, die „transcendental ideas“<sup>5</sup> oder psychologische Spannung thematisiert – was sich natürlich mit dem Aesthetic Movement in zahlreichen Punkten überschneidet.<sup>6</sup>

Beeinflusst von diesen zahlreichen Strömungen der Malerei und des Kunsthandwerks bildete die New Sculpture eine neue Formensprache aus. Trotz dieser fundamentalen Bedeutung der New Sculpture und ihrer

---

<sup>1</sup> Stephen Escriott: *Art Nouveau*, London 2000, 35.

<sup>2</sup> Vgl. Escriott: *Art Nouveau*, 32-35; Stefan Tschudi Madsen: *Jugendstil. Europäische Kunst der Jahrhundertwende*, München 1967, 46/47.

<sup>3</sup> Lionel Lambourne: *The Aesthetic Movement*, London 1996, 12.

<sup>4</sup> Andrew Wilton: *Symbolism in Britain*, in: Andrew Wilton & Robert Upstone (Hrsg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, London 1998, 16.

<sup>5</sup> Wilton: *Symbolism in Britain*, 28.

<sup>6</sup> Vgl. Wilton: *Symbolism in Britain*, 17-28.

---

Bildhauer hat sich erst die neueste kunstwissenschaftliche Forschung<sup>1</sup> näher mit der spätviktorianischen Skulptur auseinandergesetzt. Während seit dem einsetzenden Interesse an der symbolistischen Kunst in den späten 1960ern und 1970er Jahren die englische Malerei des 19. Jahrhunderts einen regelrechten Boom in der kunst- und populärwissenschaftlichen Literatur erlebte, blieb die zeitgenössische Skulptur mehr oder weniger unbeachtet.

Speziell die Malerei und das Kunsthandwerk der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und Phänomene wie The Pre-Raphaelite Brotherhood, das Arts and Crafts Movement, Symbolismus und Aesthetic Movement sind in der Sekundärliteratur ausreichend diskutiert und durch zahlreiche Ausstellungen der vergangenen Jahre in der Öffentlichkeit präsent geworden.<sup>2</sup> Inzwischen zieren die traurig-schönen Frauenfiguren der Präraffaeliten sogar Taschenkalender und die Buchdeckel zahlreicher Kitschromane. Die traumartigen Visionen von Edward Burne-Jones, die enigmatischen Weiblichkeitsentwürfe von Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais' mittelalterliche Sujets, die orientalischen Szenen von William Holman Hunt, das Design von William Morris und nicht zuletzt die zahlreichen Affären der jeweiligen Künstler sind Thema zahlreicher, mehr oder weniger wissenschaftlicher Studien, und auch das Privatleben einzelner Künstler – allen voran der exzentrische Dante Gabriel Rossetti – wurden in unzähligen

---

<sup>1</sup> Nach Susan Beattie: *The New Sculpture*, New Haven & London 1983, ist hier vor allem die neueste Forschung von Martina Droth, Jason Edwards, David Getsy und Michael Hatt zu nennen: Martina Droth: *Ethics of Making. Craft and English Sculptural Aesthetics, c. 1851-1900*, in: *Journal of Design History* (2004) 17 (3), 221-236; Dies.: *Cult of Statuette*, Leeds 2000; Jason Edwards: *Alfred Gilbert's Aestheticism*, in: *Visual Culture in Britain*, 2 (1) 2001, 81-96; Ders.: *A Portrait of the Artist as a Young Aesthete*, in: David Getsy (Hrsg.): *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c. 1880-1930*, Ashgate 2004, 11-35.; David Getsy: *Punks and Professionals*, in: Penelope Curtis (Hrsg.): *Sculpture in 20th Century Britain. Identity, Infrastructure, Aesthetics, Display, Reception*, Leeds 2003, 9-32; Ders.: *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c.1880-1930*, Ashgate 2004; Michael Hatt: *Physical Culture: The Male Nude and Sculpture in Late Victorian Britain*, in: Elizabeth Prettejohn: *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester 1999, 240-256; Ders.: *Substance and Shadow: Conceptions of Embodiment in Rodin and the New Sculpture*, in: Claudine Mitchell (Hrsg.): *Rodin. The Zola of Sculpture*, Aldershot 2003, 217-235.

<sup>2</sup> Zum Beispiel: *Femmes Fatales* in Groningen (2003), *Dante Gabriel Rossetti* in Liverpool und Amsterdam (2003/2004), *The Pre-Raphaelite Vision* in London (2004) und *The Beauty of Life: William Morris* in New Haven (2004) und *Simeon Solomon* in Birmingham (2005).

---

Publikationen geradezu psychopathologisch aufgearbeitet.<sup>1</sup> Die Avantgarde der englischen Kunst von 1850 bis 1900, ihr Einfluss auf die gesamteuropäische und nordamerikanische Kunst und auf die Moderne des 20. Jahrhunderts sind darin mehrfach herausgearbeitet und konstatiert worden.<sup>2</sup> Während aber die Präraffaeliten und ihre ästhetizistische Nachfolge berühmt-berüchtigt sind, blieben ihre bildhauerischen Kollegen bis heute im Verborgenen, und das obwohl sie ihren malenden Zeitgenossen in künstlerischer Innovation in nichts nachstanden.

Denkt man an Skulptur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im allgemeinen, fallen einem in der Regel Namen wie Auguste Rodin, Camille Claudel, Georg Minne oder Medardo Rosso ein – aber englische Künstler? Der kunsthistorische Interessensfokus auf dem symbolistischen Kontinent hat britische Bildhauerei bisher meistens außer acht gelassen. David Getsy konstatiert diesbezüglich:

In part because the modernizing strategies of the New Sculptors inassimilable to the example of modern sculpture built up around the reputation of Auguste Rodin and his followers, nineteenth-century sculpture in Britain was misrepresented and had its art-theoretical innovations overlooked.<sup>3</sup>

Streng genommen setzte die mangelnde Diskussion der viktorianischen Skulptur bereits im 19. Jahrhundert ein: Schon William Michael Rossetti, Bruder von Dante Gabriel und Gründungsmitglied des Pre-Raphaelite Brotherhood, beklagte sich über das Desinteresse des zeitgenössischen

---

<sup>1</sup> Karl Honnef: Dichterische Illusion und gesellschaftliche Wirklichkeit. Zur ästhetischen Struktur und historischen Funktion der Vers- und Prosaromanzen im Werk von William Morris, München 1978. Jan Marsh: Pre-Raphaelite Sisterhood, London 1992; Dies.: The Legend of Elizabeth Siddal, London 1989; Debra Mancoff: Jane Morris: The Pre-Raphaelite Model of Beauty, San Francisco 2000; Mimma Balia & Ann Field: Ruskin's Rose: A Venetian Love Story, New York 2000; Mary Lutyens: Millais and the Ruskins, London 2000.

<sup>2</sup> Vgl. Publikationen wie Elizabeth Prettejohn: The Art of the Pre-Raphaelites, London 2000; Tim Barringer: Die Präraffaeliten, Köln 1998; Andrew Wilton: The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910, London 1998.

<sup>3</sup> David Getsy: Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c. 1880-1930, Burlington/VT 2004, 2.

---

Publikums an moderner Skulptur.<sup>1</sup> William Michael Rossetti's Kritik behält bis heute ihre Gültigkeit: Das allgemeine Desinteresse an englischer Skulptur lässt sich schon an der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Präraffaeliten festmachen. Trotz der Flut der Publikationen gibt es meines Wissens nur eine einzige Veröffentlichung, die sich ausschließlich mit präraffaelitischer Skulptur beschäftigt.<sup>2</sup> Obwohl die sieben Gründungsmitglieder der präraffaelitischen Bruderschaft einen Bildhauer, Thomas Woolner, als Gründungsmitglied verzeichneten und etliche Bildhauer – Alexander Munro, John Lucas Tupper, John Hancock, Bernhard Smith – mit ihnen in engem Kontakt standen, ist die Sekundärliteratur über die Skulptur der Präraffaeliten im Gegensatz zu der übermächtigen Literatur zu den Malern und Literaten verschwindend gering – und das, obwohl Dante Gabriel Rossetti und die anderen Präraffaeliten gerne und oft mit Skulptur experimentierten.<sup>3</sup>

Ähnlich sieht es in der nachfolgenden Generation aus. Das Arts and Crafts Movement der 1860er und 1870er, das Aesthetic Movement zwischen 1870 und 1890 und schließlich der Art Nouveau um die Jahrhundertwende brachten herausragende Künstler hervor, darunter William Morris, Edward Burne-Jones, Aubrey Beardsley, James McNeill Whistler und Charles Rennie Mackintosh. Wieder einmal sind dies jedoch Maler, respektive Kunsthandwerker und Designer – wo aber sind die Bildhauer? Obgleich das Interesse an englischer Skulptur in den vergangenen zehn Jahren gestiegen ist, bleibt England, bildhauerisch gesehen, immer noch *terra incognita*. Dabei müsste die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der englischen Malerei

---

<sup>1</sup> Vgl. William Michael Rossetti: *British Sculpture, its Condition and Prospects*, in: Ders.: *Fine Art, Chiefly Contemporary*, London 1861, 335-361. Gerade Rossetti's Beitrag wird im folgenden Kapitel ausführlich besprochen.

<sup>2</sup> Benedict Read & Joanna Barnes (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Sculpture. Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914*, London 1991.

<sup>3</sup> Vgl. Judith Bronkhurst: *Holman Hunt's Picture Frames, Sculpture and Applied Arts*, in: Ellen Harding (Hrsg.): *Reframing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays*, Broofield 1995, 231-251; John Christian: *Burne-Jones and Sculpture*, in: Benedict Read & Joanna Barnes (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Sculpture. Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914*, London 1991, 77/78; Benedict Read: *The Work of Rossetti and the Pre-Raphaelites at Llandaff*, in: *3rd Annual Report (1975-76) of the Friends of Llandaff Cathedral*, Cardiff, o. J., 6-15.

---

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganz zwangsläufig in die Erforschung der Skulptur einmünden: Aus Ermangelung an bildhauerischen Vorbildern suchten sich junge Bildhauer gegen 1870/1880 ihre Vorbilder unter anderem in der zeitgenössischen Malerei. Wie ihre Malerkollegen illustrierten die Bildhauer der New Sculpture literarische Vorlagen englischer Meisterwerke von William Shakespeare oder John Keats; sie teilten deren Vorliebe für mittelalterliche Legenden oder enigmatisch-mythologische Sujets. Außerdem lieferten zeitgenössische Künstler wie Edward Burne-Jones, George Frederic Watts und Frederic Lord Leighton nicht nur thematische Vorlagen für die Bildhauer der Avantgarde, sondern versuchten sich als *painter-sculptors* selbst in bildhauerischen Medien.<sup>1</sup>

Vor allem aber folgten die Präraffaeliten und ihre Nachfolger einem geschichtsrekonstruierenden Schaffensprozess, den die New Sculpture übernahm. Mittelalter, Renaissance und andere Epochen fanden unter den Präraffaeliten großen Anklang und wurden immer wieder neu variiert und interpretiert: In einer rückwärts gerichteten Vergangenheitsverliebtheit arrangierten die Künstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts historische Versatzstücke im eigenen Œuvre neu und bildeten so in einer selbstreferentiellen, auf die Kunstgeschichte blickenden Arbeitsweise ein ästhetisches Selbstverständnis heraus, in welchem der Künstler dem Historiker gleichkam. In der englischen Historiographie des 19. Jahrhunderts erfolgte die Geschichtsschreibung nicht wie auf dem Kontinent in einer systematisch-wissenschaftlichen Art und Weise, sondern subjektiv und assoziativ. Insbesondere Walter Pater, dessen kulturtheoretische Abhandlungen den Hintergrund der vorliegenden Arbeit bilden, betrachtete die historische Vergangenheit unter dem Aspekt der persönlichen Relevanz, ordnete und beurteilte sie unter dem Paradigma „What is this [...] to me? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure?“<sup>2</sup> unter den rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten einer aus heutiger Sicht wenig wissenschaftlichen Herangehensweise. Durch diese subjektive Selektion von

---

<sup>1</sup> Vgl. Upstone: Symbolism in Three Dimensions, 86-92.

<sup>2</sup> Walter Pater: The Renaissance. Studies in Art and Poetry, Berkeley et. al. 1980, xxvi.

Kunstwerken und Epochen entstand ein imaginäres Museum der Kunst und der Geschichte, das jenseits von Originalen und historischen Fakten eher den persönlichen Gedankenkreis eines Künstlers illustrierte als einen lexikalisch-encyklopädischen Sammlungsbestand zu repräsentieren: Der Rekonstruktion solcher Privatmuseen und Bildinventare am Beispiel Edward Burne-Jones' und Alfred Gilberts gilt die vorliegende Arbeit.

### **1.1 Vorgehensweise**

Um die sehr spezifische Situation der viktorianischen Skulptur und die Besonderheit der New Sculpture zu verstehen, ist ein Überblick über die englische Bildhauerei im 19. Jahrhundert vonnöten. Während in der Forschungsliteratur die Malerei ausführlich diskutiert wird, tritt die viktorianische Bildhauerei stark in den Hintergrund. Zeitgenössische Positionen zur plastischen Kunst sind rar bzw. relativ unbearbeitet: Die Quellenlage zur Skulptur des 19. Jahrhunderts in England sieht aus verschiedenen Gründen schlecht aus und ist bisher nur in Ansätzen systematisch bearbeitet worden, was hier zumindest ein wenig nachgeholt werden soll.

Da die historisierende Produktionsästhetik von den präraffaelitischen und ästhetizistischen Malern von den Bildhauern der New Sculpture übernommen wird, ist der erste Teil dieser Arbeit Edward Burne-Jones gewidmet. Edward Burne-Jones und Alfred Gilbert galten als Galionsfiguren des malerischen bzw. plastischen Symbolismus und zeichnen sich durch eine ähnliche, selbstreferentielle Arbeitsweise aus. Beide Künstler vollzogen die für das Arts and Crafts Movement charakteristische, intermediale Synthese von Malerei und Skulptur und erarbeiteten in ihrem Œuvre die Verschränkung historischer Zeichensysteme auf der Suche nach Projektionsflächen für die eigene Zeit: In ihrer geschichtsverliebten Ära, die sich durch zahlreiche, enzyklopädisch verstandene Sammlungs- und Museumsgründungen auszeichnete, summierten sich die bis dahin retrospektiven Revivals zu einem Steinbruch der Kunstgeschichte, aus dem ein Künstler nach Bedarf schöpfen konnte.

---

Gerade bei Edward Burne-Jones lag der bisherige Forschungsschwerpunkt auf der Mittelalterrezeption<sup>1</sup>, weswegen hier exemplarisch seine Auseinandersetzung mit der Renaissance anhand einer chronologisch vorgehenden, vergleichenden Stilanalyse nachvollzogen werden soll.<sup>2</sup> Seine Projektion der Renaissance auf die viktorianische Zeit vollzog sich vor allem anhand zweier Künstler, die präraffaelitische Kultfigur Sandro Botticelli und den nicht minder kultumwobenen Michelangelo, der jedoch erst in den vergangenen zehn Jahren von der Forschung als solcher identifiziert wurde.<sup>3</sup> Beide Renaissancekünstler sind typisch für die spätmantische Geschichtsrezeption und –konstruktion, stehen jedoch auch paradigmatisch für die Synthese der Gattungen sowie für einander konträr gegenüberstehende Männlichkeitsentwürfe in einem Zeitalter der aufbrechenden Sexualnormen: Während die grazile Androgynie von Botticellis Figuren in Burne-Jones' Œuvre für eine filigrane Linearität sorgten, führte die Rezeption von Michelangelos kraftvollen Männerakten zu ungewöhnlich plastischem Volumen im malerischen Werk des ästhetizistischen Künstlers. Parallel dazu artikulierten sich an den von der Renaissance inspirierten, androgynen wie ultra-virilen Männerbilder die ins Wanken geratene Geschlechterkonzepte der aufkommenden Dekadenz, weswegen gerade Burne-Jones' Werke in homosexuellen Kreisen außerordentlich beliebt waren.

Sowohl die von Burne-Jones vorgeführten Themenkreise als auch die historisierend-projizierende Arbeitsweise wurden von Alfred Gilbert übernommen und fortgeführt, was im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit dargelegt wird. Gilbert, der durch seinen Studienaufenthalt in Italien selbst stark von der florentinischen Renaissance beeinflusst war, setzte Burne-

---

<sup>1</sup> Vgl. z.B. Debra Mancoff: *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York 1990; Andrew Wilton: *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts: Symbolism in Britain 1860-1910*, London, 1998; Leslie Parris: *The Pre-Raphaelites*, London 1996.

<sup>2</sup> Manierismus und Barock in Edward Burne-Jones' Werk kommen in der kunstgeschichtlichen Forschung langsam zur Geltung, siehe beispielsweise Liana de Girolami-Cheney: *Burne-Jones: Mannerist in an Age of Modernism*, in: Susan Casteras & Alicia Faxon (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Art in its European Context*. New Haven 1995, 103-16.

<sup>3</sup> Z. B. von Lene Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength. The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*, Cambridge 1998.

Jones' Reise durch die Zeit zwecks künstlerischer Inspiration ebenso fort wie die systematische Aneignung kunsthistorischer Epochen von der Gotik bis zum Rokoko. Diese von den Präraffaeliten beeinflusste Vorgehensweise wird anhand von Gothic Revival, Neo-Renaissance und Neo-Barock sowie seinem eng mit dem Art Nouveau verknüpften Rococo Revival erläutert. Je nach künstlerischer Aufgabe wählte Gilbert bewusst historische Stile aus, um so ein Denkmal im Gothic Revival für Westminster Abbey, einen öffentlichen Brunnen im Stil der florentinischen Renaissance oder ein barock anmutendes Denkmal zu Ehren Queen Victorias zu entwerfen. In einer Zeit, in der Geschichte als systematische Wissenschaft entsteht, wird der Künstler Gilbert zum Historiker, der sich in Geschichtskonstruktionen und –rekonstruktionen versucht. Auf dieser Suche nach der Vergangenheit findet er jedoch immer nur sich selbst sowie die Problemstellungen der eigenen Zeit und steht damit der strukturierten Geschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts konträr gegenüber: Als künstlerische Veräußerung von Walter Paters Kunst- und Geschichtsverständnis legt Gilbert keinen Wert auf die faktische Analyse der Historie, sondern versucht sich in einem essayistischen Ansatz der subjektiven Vergangenheitsprojektion.

Paters Kunst- und Geschichtsphilosophie, die die subjektive Wahrnehmung des Historikers in den Vordergrund stellt und somit in einem Rezeptionsästhetischen Ansatz den virtuell durch die Zeit reisenden Rezipienten herausstellt, bietet den gedankentheoretischen Hintergrund zu diesem Teil der vorliegenden Dissertation und steht somit als Bindeglied zwischen Burne-Jones und Gilbert. In Paters solipsistischer Herangehensweise kann Kunst nicht mehr mimetisch sein, sondern muss von der Natur unabhängig werden, um ihren autonomen Charakter zu bewahren. Da Kunst und Geschichte hier wie ein subjektiv arrangierbares Zeichensystem gehandhabt wurden, liegt eine semiotische bzw. Rezeptionsästhetische Interpretation nahe, die unter Berücksichtigung kommunikationstheoretischer Aspekte Gilberts Sonderrolle in England herausstellen wird.

Gilbert war ikonographisch als auch formal ein Sonderling: Auch wenn Gilberts Arbeitsweise in den Kreisen der künstlerischen Avantgarde großen Anklang fand, eckte Gilbert in der viktorianischen Öffentlichkeit mit seinen Arbeiten eher an. Tatsächlich arbeitete er für den elitären, avantgardistischen Kreis um Edward Burne-Jones, Walter Pater und Oscar Wilde. Obwohl ihm das unter den Dandys der zeitgenössischen Kunstszene zu Anerkennung verhalf, war dies nicht ungefährlich, standen die in der Grosvenor Gallery verkehrenden Dandys doch in der viktorianischen Öffentlichkeit unter dem Verdacht der als Sodomie strafrechtlich verfolgten Homosexualität. Gerade der ideengeschichtliche Einfluss Walter Paters, welcher in seiner Referenz auf Johann Joachim Winckelmann androgyne Jünglingsgestalten huldigte, ließ Gilbert, dessen Statuetten deutlich in der Paterianischen Tradition standen, in öffentliche Kritik geraten. Aber auch seine formalen und vom französischen Art Nouveau beeinflussten Exzesse wurden in England als unangemessen, da un-englisch empfunden und daher eher zögerlich aufgenommen: In der politisierenden Ornamentdebatte des 19. Jahrhunderts nahmen Gilberts ornamentale Verselbständigungen eine Sonderrolle ein, die so gar nicht dem englischen Geschmack entsprachen. Daher wird ikonographisch als auch formal Gilberts historisierende und in den Art Nouveau einmündende Vorgehensweise sukzessiv erläutert, um seine Rolle in der englischen Avantgarde aufzuführen und den Künstler des 19. Jahrhunderts als vergangenheitsrekonstruierenden Historiker schrittweise darzustellen.

## **1.2 Forschungsstand**

Eine Flut von Publikationen beschäftigt sich mit allen Aspekten der Pre-Raphaelite Brotherhood und seinen Künstlern, mit dem Arts and Crafts Movement, den Anfängen des Designs, mit William Morris und Christopher Dresser, mit dem Aesthetic Movement, mit Edward Burne-Jones, James MacNeill Whistler, Walter Pater, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley und mit dem

Art Nouveau.<sup>1</sup> Zahlreiche Veröffentlichungen widmen sich Einzelfragen und speziellen Themen wie den Frauengestalten der Präraffaeliten, der Figur des Dandys in der dekadenten Kunstszene oder dem Ritterkult der viktorianischen Zeit.<sup>2</sup> Dagegen sind Untersuchungen zur englischen Skulptur des 19. Jahrhunderts vergleichsweise rar, spezifische Forschungsliteratur zur ästhetizistischen Bildhauerei bleiben Desiderate der Kunstgeschichte.

Noch vor kurzem schrieb Helke Rausch in seiner Dissertation zum europäischen Denkmal: „Eine mit der deutschen und französischen Historiographie vergleichbaren Konjunktur des Denkmalthemas zeichnet sich für den britischen Raum nicht auch nur annähernd ab.“<sup>3</sup> Dem kann man nur zustimmen: Während kunsthistorische Untersuchungen zu architektonischen Baudenkmalern wie Westminster Abbey oder dem Parlament mitsamt seiner Inneneinrichtung vorliegen<sup>4</sup>, konzentrieren sich kunstgeschichtliche Analysen zumeist auf Kriegsheroen und ihre Denkmäler.<sup>5</sup> „Entsprechend vorläufig ist der Stand der methodischen Reflexion über den historischen Erkenntniswert von Monumenten“<sup>6</sup>, resümiert Rausch. Auch Stefan Grohés Habilitationsschrift *Paragone um 1900. Maler-Bildhauer und die Geschichte*

<sup>1</sup> Hier nur ein paar Beispiele: Elizabeth Aslin: *The Aesthetic Movement. Prelude to Art Nouveau*, London 1969; Eckart Bergmann: *Die Präraffaeliten*, München 1980; Stephen Escriott: *Art Nouveau*, London 2000; Linda Gertner Zatlín: *Beardsley, Japonisme and the Perversion of the Victorian Ideal*, Cambridge 1997; Paul Greenhalgh: *Art Nouveau 1890-1914*, London 2000; Lothar Hönnighausen: *Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik*, München 1971; Wolfgang Lottes: *Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*, München 1986.

<sup>2</sup> Charles Bernheimer: *Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literatur, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe*, Baltimore & London 2002; Kirstine Fratz: *Dandy und Vampir, die Sehnsucht nach Ungewöhnlichkeit*, St. Augustin 2001; Peter Gay: *The Tender Passion. The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, New York 1986; Mark Girouard: *The Return to Camelot. Chivalry and the English Gentleman*, New Haven et. al. 1981; Jan Marsh: *Pre-Raphaelite Women. Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, London 1987; Richard Pine: *The Dandy and the Herald. Manners, Mind and Morals from Brummell to Durell*, Houndmills et. al. 1988; David Weir: *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst 1995.

<sup>3</sup> Helke Rausch: *Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London 1848-1914*, München 2006, 44.

<sup>4</sup> Vgl. John Physick: *Prime Ministers in Westminster Abbey*, in: *Church Monuments* 9 (1994), 93-106; Michael H. Port (Hrsg.): *The Houses of Parliament*, New Haven & London 1976.

<sup>5</sup> Vgl. Rausch: *Kultfigur und Nation*, 44/45; auch Alison Yarrington: *Commemoration of the Hero 1800-1864. Monuments to the British Victors of the Napoleonic Wars*, New York & London 1988; Elisabeth Darby & Nicola Smith: *The Cult of Prince Consort*, New Haven & London 1983.

<sup>6</sup> Rausch: *Kultfigur und Nation*, 45.

---

*der modernen Skulptur* aus dem Jahr 1999, die der vorliegenden Arbeit thematisch am nächsten kommt, lässt trotz des zeitlichen Fokusses auf die Jahre zwischen 1880 und 1920 – leider – die englische Skulptur außer Acht und konzentriert sich hauptsächlich auf Frankreich und Deutschland.<sup>1</sup>

Während die akademische Skulptur sowie öffentliche Heldendenkmäler mit ihren nationalen Kultfiguren wie Nelson und Wellington in der kunstwissenschaftlichen Forschung ausführlicher erörtert und der monarchistische Personenkult wie die um 1861 zu Prinz Alberts Tod einsetzende Denkmalsflut gebührend gewürdigt worden ist<sup>2</sup>, bleibt gerade die avantgardistische und innovative englische Skulptur des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts oftmals unberücksichtigt. Auch die bisher relativ unerforschte Quellenlage ist problematisch, was an gegebener Stelle ausführlicher untersucht wird. Eigenständige Untersuchungen öffentlicher Denkmäler, wie sie gerade im Fall der *New Sculpture* und Alfred Gilbert hochinteressant wären, sind bisher unterblieben. „Da die Denkmälerbewegung im 19. Jahrhundert außerhalb eng abgesteckter Fallstudien in der englischen Forschung kaum verhandelt worden ist“<sup>3</sup>, liegen auch kaum Ergebnisse in Form übergreifender Studien vor.

Zu den speziellen Themenschwerpunkten der vorliegenden Arbeit existiert kaum umfassendes Material. Während das Zusammenspiel von Malerei und Skulptur in der Geschichte der Kunst nicht neu ist<sup>4</sup> und vor allem im

---

<sup>1</sup> Vgl. Stefan Grohé: *Paragone um 1900. Maler-Bildhauer und die Geschichte der modernen Skulptur*, Habil. Uni. Jena 1999.

<sup>2</sup> Vgl. Rausch: *Kultfigur und Nation*, 45/46; 208-233; 627-638.

<sup>3</sup> Rausch: *Kultfigur und Nation*, 47.

<sup>4</sup> Vom antiken Pygmalion-Mythos und gemalter Skulptur sowie malerischen Aspekten in der Bildhauerei über den traditionellen Paragone bis hin zu Kunstzitate und eher modernen Erscheinungen wie Metakunst gibt so zahlreiche Beispiele und Schattierungen des Zusammenspiels von Malerei und Skulptur, daß eine Aufzählung beinahe müßig ist. Der kürzlich erschienene Ausstellungskatalog von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl stellt eine exzellente Einführung in die Thematik dar. Vgl. Ekkehard Mai & Kurt Wettengl (Hrsg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Wolfartshausen 2002.

19. Jahrhundert vermehrt auftaucht<sup>1</sup>, setzt sich erst die wissenschaftliche Forschung der vergangenen fünf Jahre intensiver mit Alfred Gilbert und der New Sculpture, mit dem Einfluss der viktorianischen Skulptur auf das 20. Jahrhundert und den Wechselwirkungen der Kunstgattungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts auseinander. Grundlage für diese Arbeit sind die Forschungen folgender Kunsthistoriker: Jason Edwards, Martina Droth, David Getsy, Michael Hatt und Benedict Read. Jason Edwards analysiert treffend und aufschlussreich die gesellschaftliche Stellung Alfred Gilberts und seine Rolle im ästhetizistischen Kunstmarkt<sup>2</sup>, Martina Droth widmet sich intensiv der Gattung der Statuette und materialästhetischen Problemstellungen<sup>3</sup>, David Getsys Forschungen konzentrieren sich auf den bisher sträflich vernachlässigten Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert<sup>4</sup>, Michael Hatt untersucht den psychosexuellen Kontext der spätviktorianischen Bildhauerei<sup>5</sup> und Benedict Read hat sich in erster Linie mit präraffaelitischer Skulptur befasst.<sup>6</sup> Die Arbeiten dieser fünf Forscher bilden die erste intensivere Auseinandersetzung mit der New Sculpture.

Im Großen und Ganzen kann konstatiert werden, dass die 1980er und 1990er Jahre die New Sculpture entdeckten, während die Forschung der letzten Jahre beginnt, sich intensiver der spätviktorianischen Bildhauerei zu widmen.

---

<sup>1</sup> Gerade im 19. Jahrhundert existierte eine „Phalanx von bildhauernden Malern“, bei denen bildhauerische Arbeiten nicht nur im Dienst der Malerei standen, sondern wie bei Théodor Géricault einen autonomen Rang erhielten. Auch Gustave Courbet, Gustave Moreau, Honoré Daumier und Edgar Degas arbeiteten in Skulptur, häufig aber – wie bei Moreau – waren plastische Werke vorrangig Studienmaterial für Gemälde. Andreas Franzke: *Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts*, Köln 1982, 11.

<sup>2</sup> Jason Edwards: *Alfred Gilbert's Aestheticism: Homoeroticism, Artistic Identity and the New Sculpture*, in: *Visual Culture in Britain* 2(1) 2001, 81-96; Ders.: *A Portrait of the Artist as a Young Aesthete: Alfred Gilbert's Perseus Arming (1882) and the Question of 'Aesthetic' Sculpture of late-Victorian Britain*, in: *Getsy: Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain*, 11-35.

<sup>3</sup> Martina Droth: *The Cult of the Statuette in Late Victorian Britain: From the Collections of the Leeds Museums & Galleries*, Leeds 2000; Dies.: *The Ethics of Making. Craft and English Sculptural Aesthetics, c. 1851-1900*, in: *Journal of Design History* 2004, 17 (3), 221-236.

<sup>4</sup> Getsy: *Punks and Professionals*, 9-32; Ders.: *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c.1880-1930*, Burlington/VT 2004.

<sup>5</sup> Hatt: *Physical Culture*, 240-256; Hatt: *Substance and Shadow*, 217-235.

<sup>6</sup> Benedict Read: *Victorian Sculpture*, New Haven & London 1983; Ders.: *Pre-Raphaelite Sculpture. Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914*, London 1991; Ders.: *Leighton and Sculpture*, in: Stephen Jones (Hrsg.): *Frederic, Lord Leighton. Eminent Victorian Artist*, London 1996, 81-92.

---

Es gibt einige wenige, aber zu erwähnende Übersichtswerke, die besonders hilfreich waren. Darunter befinden sich Benedict Reads *Victorian Sculpture* (1983) und Susan Beatties *New Sculpture* (1983), beides exzellente Übersichtswerke. Der Ausstellungskatalog *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910* von Andrew Wilton (1998) diskutiert in einem gelungenen Kapitel den plastischen Symbolismus. Dem Bildhauer Alfred Gilbert wurde 1986 eine Einzelausstellung in der *Royal Academy* mit dem Titel *Sculptor and Goldsmith* gewidmet, leider hat der Katalog einige Schwächen und geht weder stilistisch noch ikonographisch ins Detail, bietet aber einen guten Überblick über das Œuvre; der Katalog der Ausstellung *Victorian High Renaissance* (1978), der u. a. Alfred Gilberts Werk bespricht, ist dagegen sehr informativ.<sup>1</sup>

Zu den semiotischen, rezeptionsästhetischen und kommunikationstheoretischen Aspekten dieser Arbeit wurden in einem interdisziplinären und von der Sprach- und Literaturwissenschaft beeinflussten Ansatz die wissenschaftlichen Veröffentlichungen von Umberto Eco, Wolfgang Iser und Mikhail Bakhtin herangezogen.<sup>2</sup> Die Übertragung der zunächst in den 1960er und 1970er Jahren populär gewordenen Rezeptionsästhetik wurde ab den 1980er Jahren in der deutschen Kunstgeschichte in erster Linie von Wolfgang Kemp vollzogen.<sup>3</sup> Auch wenn seitdem Kunsthistoriker unter rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten Einzelfragen der bildenden Künste

---

<sup>1</sup> Benedict Read: *Victorian Sculpture*, New Haven & London 1983; Susan Beattie: *The New Sculpture*, New Haven & London 1983; Andrew Wilton (Hrsg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, London 1998; Richard Dorment: *Alfred Gilbert. Sculptor and Goldsmith*, London 1986; Richard Dorment: *Victorian High Renaissance*, Minneapolis/MN 1979.

<sup>2</sup> Umberto Eco: *Die Poetik des offenen Kunstwerks*, in: Ders.: *Im Labyrinth der Kunst. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig 1989, 113-141; Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz <sup>4</sup>1974; Ders.: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976; Mikhail M. Bakhtin: *Discourse in the Novel*, in: Michael Holquist & Caryl Emerson (Hrsg.): *The Dialogic Imagination, Four Essays*, Austin 1981.

<sup>3</sup> Wolfgang Kemp: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992; Ders.: *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989.

erarbeiten<sup>1</sup>, bleibt die Skulptur – im Gegensatz zur Malerei – meist auf der Strecke, und in den letzten Jahren setzte in der Kunsttheorie zudem ein der Rezeptionsästhetik gegenläufiger Trend des *iconic turn* ein, der sich wiederum zunehmend dem eigentlichen Kunstwerk und seinen Bedingungen zuwendet.<sup>2</sup>

Hinsichtlich der Synthese von semiotischen, bildwissenschaftlichen und historiographischen Überlegungen in Bezug auf die Malerei der Präraffaeliten hat Vanessa Müller in ihrer Bochumer Dissertation hervorragende Arbeit geleistet.<sup>3</sup> Während es zahlreiche exzellente Veröffentlichungen zu der Geschichts- und Kunstphilosophie der Hauptfigur des Ästhetizismus, Walter Pater, sowie seines geistigen Nachfolgers, Oscar Wilde, gibt<sup>4</sup>, sieht es mit konkreten Bezügen zur bildenden Kunst schwieriger aus.<sup>5</sup> Zwar wurde die historiographische Produktionsästhetik der Präraffaeliten qualitativ sowie quantitativ gebührend gewürdigt, meistens aber fallen diese Untersuchungen zugunsten der inzwischen zum Allgemeinplatz gewordenen

---

<sup>1</sup> Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, München 1983; Matthias Schatz: Der Betrachter ist im Werk von Odilon Redon: Eine rezeptionsästhetische Studie, Hamburg 1988; Steffen Bogen: Imagination und Erfindung: Rezeptionsästhetische Überlegungen zu einer Maschinenzeichnung Leonardos, in: Ders.: Bilder, Räume, Betrachter: Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, 92-107.

<sup>2</sup> Gottfried Boehm (Hrsg.): Was ist ein Bild?, München 2006; J. T. Mitchell: What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images, Chicago 2004.

<sup>3</sup> Vanessa Müller: How Botticellian! Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus, Münster et. al. 2001.

<sup>4</sup> Richard Stein: The Ritual of Interpretation, The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater, Cambridge/Mass. 1975; Carolyn Williams: Transfigured World. Walter Pater's Aesthetic Historicism, Ithaca and London 1989; Kit Andrews: Walter Pater and Walter Benjamin: The Diaphanous Collector and the Angel of History, in: Laurel Brake et. al.: Walter Pater. Transparencies on Desire, Greensboro / NC 2002, 250-260; William Buckler: Walter Pater. The Critic as Artist of Ideas, New York & London 1987; J.B. Bullen: The Historiography of Studies in The History of the Renaissance, in: Laurel Brake et. al.: Pater in the 1990s, Greensboro / NC 1991, 155-167. Siehe auch: Jay Losey: Disguising the Self in Pater and Wilde, in: Jay Losey & William D. Brewer: Mapping Male Sexuality. Nineteenth Century England, London et. al. 2000, 250-273.

<sup>5</sup> Ausnahmen: Jason Edwards: A Portrait of the Artist as a Young Aesthete: Alfred Gilbert's Perseus Arming (1882) and the Question of 'Aesthetic' Sculpture of late-Victorian Britain, in: David Getsy (Hrsg.): Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c. 1880-1930, Burlington/VT 2004, 11-35.

---

Mittelalterrezeption aus.<sup>1</sup> Gerade die englische Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts ist – besonders im Vergleich zu der Tradition der deutschsprachigen Länder<sup>2</sup> – von der Wissenschaftsgeschichte vernachlässigt worden<sup>3</sup>, was an der essayistischen Natur der englischen Historiographie liegen mag.<sup>4</sup> Für die vorliegende Arbeit werden daher in erster Linie wissenschaftliche Untersuchungen herangezogen, deren Themenkreise sich auf die speziellen Fragestellungen übertragen lassen: viktorianische Skulptur und New Sculpture, Bildwissenschaften und Semiotik sowie Historiographie, Geschichts- und Kunstphilosophie des 19. Jahrhunderts.

## **2. Viktorianische Skulptur: Problemstellungen und Positionen**

Die Entwicklung der New Sculpture ist nur mit einem Blick auf die sehr spezielle Situation der Bildhauerei im England des 19. Jahrhunderts zu verstehen. Das englische 19. Jahrhundert vollzog den Paradigmenwechsel von der weißen, marmornen und idealisierten Skulptur des Klassizismus zur polychromen Bildhauerei des Aesthetic Movement. Dieser Umbruch ist zwischen 1870 und 1880 anzusiedeln; der Höhepunkt dieser bildhauerischen Bewegung fällt in die Jahrzehnte zwischen 1880 und 1900. Bis weit in die 1860er und 1870er Jahre hinein blieb die englische Bildhauerei jedoch einer idealisierten, klassizistischen Formensprache verhaftet, die unzählige

---

<sup>1</sup> Wolfgang Lottes: *Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*, München 1986; Ders.: *Appropriating Botticelli: English Approaches 1860-1890*, in: P. Wagner (Hrsg.) *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin & New York 1996, 236-261; Ders.: *Die Präraffaeliten und Dürer*, in: Franz Bosbach & Frank Büttner (Hrsg.): *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, München 1998, 83-93.

<sup>2</sup> Hier sind allen voran Geschichtsphilosophen wie Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Friedrich Schlegel und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling zu nennen, die die systematische Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts und die nachfolgenden Geschichtskonstruktionen bis heute entschieden prägten. Vgl. Stephen Houlgate: *An Introduction to Hegel. Freedom, Truth and History*, Oxford et. al. 2005; Klaus Behrens: *Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794-1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik*, Tübingen 1984; Wilhelm Jacobs: *Gottesbegriff und Geschichtsphilosophie in der Sicht Schellings*, Stuttgart 1993.

<sup>3</sup> Eine wunderbare Ausnahme ist Hubert Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München 2001.

<sup>4</sup> Vgl. dementsprechendes Kapitel zur Historiographie des 19. Jahrhunderts und Walter Pater.

---

öffentliche Denkmäler schuf und bis heute das Aussehen britischer Städte wesentlich prägt (vgl. Abb. 1-3; 10-15).<sup>1</sup> Wie aber kam es dazu, dass klassizistisch anmutende Statuen bis weit ins 19. Jahrhundert hinein populär blieben?

## 2.1 Problemstellungen

Bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der viktorianischen Skulptur tauchen entscheidende Probleme auf. Viktorianische Skulpturen im Original zu sehen, ist mit einigen Schwierigkeiten verbunden: Abgesehen von öffentlichen Denkmälern kann es relativ umständlich werden, bildhauerische Werke zu Gesicht zu bekommen. Viele Skulpturen werden nicht einmal ausgestellt, befinden sich in Depots, sind in einem restaurierungsbedürftigen Zustand oder schlecht transportabel, weswegen sie selten an internationalen Ausstellungen teilnehmen. Schwieriger noch ist die Quellenlage zur viktorianischen Skulptur, die bis heute kaum erschlossen und wissenschaftlich aufgearbeitet worden ist. Von einer Transparenz kann hier keine Rede sein.<sup>2</sup> Dennoch erläutert das vorliegende Kapitel zentrale Positionen zur viktorianischen Skulptur – erhebt aber aus den oben genannten Gründen keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

„The state of sculpture in modern England, as compared with that of the great Ancients, is literally one of corrupt and dishonourable death, as opposed to bright and fameful life.”<sup>3</sup> Dies ist einer der wenigen Kommentare John Ruskins zur Situation der Skulptur im England des 19. Jahrhunderts. Ruskin, Ikone der viktorianischen Kunstkritik, hatte in der Regel zu allem und jedem eine Meinung und zögerte nicht, diese in aller Ausführlichkeit zu formulieren.

---

<sup>1</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 4.

<sup>2</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 3-5. Eine Ausnahme bildet hier Johannes Dobais umfassende und detaillierte Untersuchung zu englischen Quellen, vgl. Johannes Dobai: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 3 Bde., Bern 1977. Wie der Titel jedoch schon vermuten lässt, hört Dobais Untersuchung im Jahr 1840 auf. Doch wie bei den meisten wissenschaftlichen Untersuchungen (vgl. Autoren wie Venturi, Fyfe, Hutchison, Pevsner) gilt auch hier: Der Fokus liegt auf der Malerei.

<sup>3</sup> John Ruskin: *Aratra Pentelici. Seven Lectures on the Element of Sculpture*, in: E.T. Cook & A. Wedderburn (Hrsg.): *The Works of John Ruskin*, 39 Bde., London 1903-1912, vol. XX, 65.

---

Schon mit 18 Jahren erkannte er das Genie William Turners, als Förderer der Präraffaeliten kommentierte und beeinflusste er die Karrieren seiner Schützlinge in großem Maße, und seine Begeisterung für die Gotik war maßgeblich für die Kunst des 19. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Seine zahlreichen Abhandlungen füllen mehrere Dutzend Bände – doch zur zeitgenössischen Skulptur äußerte er sich nur in Ausnahmefällen.<sup>2</sup> Ruskins Haltung gegenüber der englischen Skulptur seiner Zeit scheint typisch für das 19. Jahrhundert zu sein. Nicht nur in der heutigen kunstwissenschaftlichen Literatur überwiegt die Auseinandersetzung mit der Malerei des 19. Jahrhunderts, mit William Turner, den Präraffaeliten, den Ästhetizisten und Symbolisten. Ähnliches galt bereits für die viktorianische Kunstliteratur und Kunstkritik. Diese mangelnde Aufmerksamkeit gegenüber der Bildhauer ist schon im 17. und 18. Jahrhundert verankert und im Detail bis heute nicht erschlossen worden.<sup>3</sup>

Der wichtigste Grund hängt mit dem Medium der Skulptur zusammen: In der viktorianischen Hierarchie der Künste war die Bildhauerei unter der Malerei angesiedelt.<sup>4</sup> Dies spiegelte sich sowohl im künstlerischen Selbstbewusstsein der Bildhauer wider als auch in den äußeren Umständen, unter denen die Bildhauer arbeiteten. Dem Medium der Bildhauerei haftete stets die Nähe zum Handwerk an, erinnerte ihre schweißtreibende Arbeit doch eher an die eines Steinmetzen als an die eines Künstlers. Damit wurde die Behandlung der Bildhauerei zu einem herausragenden Beispiel für die Trennung der Künste, gegen die gerade das Arts and Crafts Movement im Verlauf der

---

<sup>1</sup> Vgl. Robert Hewison (Hrsg.): *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, London 2000, 61-63; 87; 203/204.

<sup>2</sup> Vgl. Read: *Victorian*, 4. Zum Beispiel: Ruskin: *Aratra Pentelici. Seven Lectures on the Element of Sculpture*, in: Cook & Wedderburn: *John Ruskin*, vol. XX, 181-354, welches den später in diesem Kontext entscheidenden Abschnitt zu Michelangelo und Tintoretto enthält.

<sup>3</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 3-5. Den provinziellen Charakter der englischen Bildhauerei stellt Margaret Whinney bereits für das 17. Jahrhundert fest, was für nach England emigrierende Bildhauer wie Louis-Francois Roubilliac ein entschiedener Vorteil war, vgl. Margaret Whinney: *English Sculpture 1720-1830*, London 1971, 10. Vgl. Grohé: *Paragone* um 1900, 90-106.

<sup>4</sup> Damit schneidet die englische Kunstgeschichte den neuzeitlichen Wettstreit der Künste, den Paragone an. Die der Renaissance entlehnte Diskussion um die Rangfolge von Malerei und Skulptur und die damit einhergehende Debatte um illusionistischen Fähigkeiten, Erfindungsreichtum und die Möglichkeiten der Nachahmung der Natur der jeweiligen Kunstgattung wurde im 19. Jahrhundert zugunsten der Malerei beantwortet. Vgl. auch Grohé: *Paragone* um 1900, 1-9.

---

zweiten Jahrhunderthälfte angehen wollte: Denn von einer Einheit der Künste konnte durch diese hierarchisierende Sichtweise nicht die Rede sein. Aufgrund des daraus resultierenden Künstlerselbstverständnisses äußerten sich deutlich weniger Bildhauer zu ihrem Medium und ihrem Leben als ihre Malerkollegen.<sup>1</sup>

Ein zentraler Grund für die fehlende Präsenz von Skulpturen in der Öffentlichkeit hängt mit der bildhauerischen Arbeitsweise im 19. Jahrhundert zusammen. Zu der Ausformulierung eines plastischen Werkes in Marmor, Bronze oder einem anderen dauerhaften Material kam es erst, wenn die Finanzierung durch einen Mäzen gesichert war. Erste Ausstellungsstücke und Entwürfe wurden in Gips, Ton oder anderen ephemeren Materialien geschaffen. Mit ihnen sollte die Aufmerksamkeit eines Geldgebers erregt werden, erst dann kam es zur Ausführung in haltbaren und kostspieligen Werkstoffen.<sup>2</sup> Im einleitenden Kapitel der Biographie des Bildhauers Thomas Woolner wird dies beschrieben:

It may interest some who have not had the opportunity of studying the sculptor's art and methods to learn how he proceeds. Woolner – and probably this is the way with most sculptors – made a rough pencil sketch of his subject. If an imaginative work or a statue, a small clay model-sketch was made and cast in plaster [...], and when approved of by those who gave the commission, he set to work on the large clay model. For a statue a rough frame was erected and the clay stuck on in large masses by one of the studio men, roughly indicating the form: when the sculptor had worked on it himself, and it was finished up to the point of perfection he considered necessary, the model was cast in plaster, an intricate business, the plaster cast was cleaned up, the seams removed, and any little blemishes caused by air-holes filled up – and the work would be ready to be sent to the foundry to be cast in bronze or to be carved in marble. The block was first hewn into a rough shape, then “pointed” (a mechanical process) by a skilled mason, who brought the work to a close resemblance to the original, when

---

<sup>1</sup> Vgl. Dobai: *Kunstliteratur in England, 1216-1240*.

<sup>2</sup> Zu einer detaillierten Beschreibung von Vorgehensweise und Kosten siehe Read: *Victorian Sculpture*, 52-65 und Whinney: *English Sculpture*, 8. Dies war auch durchaus ein Problem der französischen Skulptur, vgl. Michael Levey: *Painting and Sculpture in France 1700-1789*, New Haven & London 1993, 61. Siehe auch Jeanne Wasserman: *Metamorphoses in Nineteenth Century Sculpture*, Cambridge/Mass. 1975, 29-55.

---

Woolner would begin to carve it himself, so that the surfaces of all his marble sculptures show the work of his own hand.<sup>1</sup>

Leider bedeutet dies, dass über zahlreiche Arbeiten, die nicht über das Entwurfsstadium hinaus gekommen sind, nichts mehr bekannt ist, und aus Mangel an Mäzenen waren dies nicht wenige.<sup>2</sup> Einige dieser viktorianischen Gips- und Tonentwürfe kamen in Museen und Privatsammlungen unter, wo sie in wenigen Fällen bis heute erhalten sind. Was jedoch vor allem übrig blieb und bis heute den Charakter britischer Städte kennzeichnet, ist die schon von Zeitgenossen – zu Recht – stark kritisierte Denkmalkunst. Benedict Read fasst zusammen: Von den vier wesentlichen Kategorien der viktorianischen Skulptur – „busts, funerary monuments, ideal works and public statuary“<sup>3</sup> – seien Büsten (vgl. Abb. 4) und idealisierte Werke (vgl. Abb. 6, 7) zum großen Teil von der Bildfläche verschwunden bzw. in entlegene oder private Sammlungen übergegangen. Grabmonumente (vgl. Abb. 8, 9) seien oft noch *in situ*, aber daher oft entlegen und dementsprechend schwer einsehbar. Reads Schlussfolgerung lautet? „The only works that have on the whole survived, even if unregarded, are the public monuments.“<sup>4</sup> (vgl. Abb. 10-15)

Dies sind nicht die besten Voraussetzungen, sich mit englischer Skulptur des 19. Jahrhunderts zu befassen. Zentrale Instanzen, die zur viktorianischen Skulptur befragt werden können, sind in erster Linie die Kunstakademie, die Presse und das Laienpublikum. Jede Quelle aber bringt eine eigene Problematik mit sich – sowohl qualitativ als auch quantitativ gesehen. Allein die kunstkritischen Stellungnahmen von William Michael Rossetti und Francis Turner Palgrave geben einen tieferen Einblick in die Situation der

---

<sup>1</sup> Amy Woolner: Thomas Woolner, R.A. Sculptor and Poet. His Life in Letters, New York 1971, xi.

<sup>2</sup> Z. B. ist von den 83 Modellen, die bei dem Wettbewerb für das *Duke of Wellington Monument* in St. Paul's eingesandt wurden, nur noch das Alfred Stevens erhalten, welches letztendlich ausgeführt wurde. Auch von den 290 Werken, die auf der International Exhibition 1862 ausgestellt wurden, sind heute nur noch wenige erhalten. Thomas Woolners Atelierarbeiten konnten bis 20 Jahre nach seinem Tod noch besichtigt werden. Es gab einen Katalog, der 218 Werke auflistete, die zum Verkauf standen; was mit diesen geschah, ist jedoch ungewiss, vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 25-37.

<sup>3</sup> Read: *Victorian Sculpture*, 45.

<sup>4</sup> Read: *Victorian Sculpture*, 45.

---

viktorianischen Skulptur, zeugen gleichwohl von dem Selbstverständnis der Avantgarde und sind daher in ihrer überspitzten Polemik zu relativieren.<sup>1</sup>

## 2.2 Zeitgenössische Positionen und die Rolle der Royal Academy

Bis etwa 1860 sind Äußerungen zur Bildhauerei rar.<sup>2</sup> Ausnahmen bilden Sir Charles Eastlakes Kommissionsberichte von 1844 und Anna Jamesons Handbuch zu den *Courts of Modern Sculpture* von 1854. Jameson, eine gute Freundin des Prince Consort, schrieb mit ihrem *Handbook* eine Einführung zur Skulpturenabteilung der Weltausstellung 1851 und diskutierte Material, Größe und Aufstellungsort von plastischen Bildwerken. Besonderes Augenmerk legte sie auf bildhauerische Sujets. Anna Jamesons Äußerungen überschneiden sich teilweise mit denen Rossettis und Palgraves (s.u.), da ihre Ausführungen jedoch in dem Katalog zu der von Prinz Albert protegierten Weltausstellung veröffentlicht wurden, haben sie nicht deren Schärfe und Prägnanz.<sup>3</sup>

Eastlakes Untersuchungsbericht ist nicht wesentlich aufschlussreicher. Nachdem 1832 dem englischen Parlament ein Bericht vorgelegt wurde, demzufolge die französische Geschmackskultur und künstlerische Produktion der englischen weit voraus sein sollte, wurden mehrere Parlamentskommissionen mit der Aufgabe ins Leben gerufen, „[...] beste Möglichkeiten zur Verbreitung von Kenntnissen über die Kunst und Grundsätze des Entwerfens bei der Bevölkerung (insbesondere der Industriebevölkerung) des Landes zu untersuchen.“<sup>4</sup> Ein darauf folgender Bericht von 1835/36 schlug die Förderung des Kunstgewerbes durch Kunstunterricht vor. In ganz England wurden daraufhin Kunstgewerbeschulen, Government Schools of Design, zur Verbesserung der

---

<sup>1</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 3-22.

<sup>2</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 4.

<sup>3</sup> Vgl. Ainslie Robinson: *The History of Our Lord as Exemplified in Works of Art: Anna Jameson's coup de grâce*, in: *Women's Writing* 10 (1) 2003, 75-78. Außerdem Read: *Victorian Sculpture*, 120-128; Sidney C. Hutchison: *The History of the Royal Academy 1768-1986*, London <sup>2</sup>1986, 85/86.

<sup>4</sup> Nikolaus Pevsner: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986, 242. Vgl. auch Dobai: *Kunstliteratur in England*, 265.

---

künstlerischen Ausbildung von Designern eingerichtet.<sup>1</sup> Sir Charles Eastlake verfasste für den Bericht eine Abhandlung über Skulptur, die 1844 als Anhang zu dem Kommissionsreport herausgegeben wurde. 1848 wurde sie noch einmal zusammen mit anderen Schriften Eastlakes publiziert. Leider enthalten seine Erörterungen nur allgemein gehaltene Betrachtungen zur Skulptur wie Komposition und Proportion, Sujet und Stil, Imitation und Farbigkeit der Skulptur. Sein wiederkehrendes Augenmerk galt der Antike. Gegenüber nicht-antiker Skulptur zeigte er keine große Sympathie, weswegen Eastlake nur bedingt und indirekt Aufschluss über die viktorianische Bildhauerei geben kann: Um die Jahrhundertmitte, so kann man aus Eastlakes Haltung schließen, wurden immer noch marmorne Helden bevorzugt.<sup>2</sup>

Gegen 1860 änderte sich die Lage der Bildhauerei ein wenig. Zurückzuführen ist dies auf die einsetzende Memorialisierung des 1861 verstorbenen Prinz Alberts und auf einige darauf folgende Entwicklungen zugunsten der Bildhauerei. Albert war, wie es das Albert Memorial im Hyde Park treffend illustriert, ein großer Förderer der Künste. Er unterstützte unzählige Projekte, darunter die erste Weltausstellung 1851, den Kristallpalast und das geplante Zentrum der Wissenschaft und der Künste in South Kensington, aus dem das heutige Victoria and Albert Museum und das Natural Science Museum hervorgingen. Prinz Albert war ebenso geistiger Vater der zweiten Weltausstellung auf englischem Boden, die am 1. Mai 1862 ihre Pforten öffnete.<sup>3</sup> Gerade diese zweite Weltausstellung zeigte vermehrt Skulptur. Dies fiel mit weiteren wichtigen Entwicklungen zusammen: 1861 wurde das Institute of Sculptors gegründet, 1863 die Royal Commission of Enquiry der Royal Academy initiiert.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 319/320.

<sup>2</sup> Vgl. Charles Eastlake: Contributions to the Literature of the Fine Arts, London 1848; Read: Victorian Sculpture, 15

<sup>3</sup> Vgl. Stefan Muthesius: Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert, München 1974, 45-47.

<sup>4</sup> Vgl. Read: Victorian Sculpture, 18/19; 82-87.

Die Aufgabe dieser königlichen Kommission des Jahres 1863, der Charles Eastlake als Präsident vorstand, bestand darin, das aktuelle Verhältnis der Kunstakademie zu den freien Künsten zu untersuchen und Möglichkeiten zur Popularisierung der Kunst und zur Verbesserung des bürgerlichen Kunstgeschmacks zu finden. In der königlichen Kunstakademie machte man sich Zukunftssorgen, und mit dieser Kommission suchte man nach Lösungsmöglichkeiten, die inzwischen veralteten akademischen Strukturen zu verändern.<sup>1</sup> Dabei sollte unter anderem der Frage nachgegangen werden, inwiefern man der Bevölkerung Kunst näher bringen und den Geschmack der Öffentlichkeit verbessern könne.<sup>2</sup> Die öffentliche Funktion und die damit einhergehenden, erzieherischen Möglichkeiten der Denkmalsskulptur wurden hier besonders herausgestrichen. Fünf Monate dauerte es, bis der 557 Seiten starke Bericht fertig war. Er enthielt das Urteil 45 so genannter Zeugen, unter denen sich John Ruskin und William Holman Hunt befanden. Zentrales Anliegen dieser Zeugen war, die Trennung der Künste zu lindern sowie Architektur und Bildhauerei zur Verbesserung der allgemeinen Situation der Kunst deutlicher mit in die akademische Ausbildung einzubeziehen. Daher rieten die Zeugen einhellig, mehr Architekten und Bildhauer in den fast ausschließlich aus Malern bestehenden Kreis der Akademiker aufzunehmen.<sup>3</sup>

Damit ist das Stichwort für die nächste wichtige Instanz der Bildhauerei im 19. Jahrhunderts gegeben: die Royal Academy of Arts. Als zentrale Institution für Kunst sollte die Royal Academy einige Hinweise zum Status der Skulptur im viktorianischen Zeitalter liefern können. Bei genauer Betrachtung aber stellt sich heraus, dass genau dort das eigentliche Problem lag. Wie bereits angedeutet, ließ die Struktur der Akademie einiges zu wünschen übrig. Insbesondere Bildhauer fehlten. Die „Königliche Akademie der Künste in London, zum Zwecke der Pflege und Förderung der Künste Malerei,

---

<sup>1</sup> Vgl. anschließender Abschnitt zur Royal Academy of Arts.

<sup>2</sup> Vgl. Hutchison: Royal Academy, 104/105.

<sup>3</sup> Vgl. Royal Commission of Fine Arts [Edmund W. Head et. al.]: 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; Hutchison: Royal Academy, 104.

---

Bildhauerei und Architektur“<sup>1</sup> wurde aufgrund der ungleich verteilten Gewichtung der Kunstgattungen heftigst kritisiert, und man bemängelte die Ausbildung und Ausstellungsmöglichkeiten für Bildhauer sehr. Im Vergleich zur Malerei schnitt die Bildhauerei deutlich schlechter ab.<sup>2</sup> Ein Blick auf die Struktur der Royal Academy macht dies besonders klar.

Obwohl sich 1769 unter den 77 Studenten des ersten Studienjahres an der Akademie auch 10 Studenten für Bildhauerei befanden, wurde erst nach mehr als 40jährigem Bestehen im Jahre 1810 eine Professur für Skulptur eingerichtet, die John Flaxman als erster inne hatte.<sup>3</sup> Henry Weekes, einer der wenigen Professoren für Bildhauerei, konkretisierte diese offensichtliche Geringschätzung der Skulptur an der Royal Academy im Jahr 1880:

I am aware that the encouragement given to the Art is small; that there is but little Sculpture-teaching during the year; that the rooms, owing to the seats for the painter-students being fixed, and so preventing that close access to the model necessary for the worker in clay, are inconvenient; and that gaslight is less suitable for the proper carrying out of Form than daylight.<sup>4</sup>

Während dieses von zahlreichen Seiten beklagte Manko teilweise durch die Assistenz in einem Bildhaueratelier ausgeglichen werden konnte, ließ sich doch das Problem mangelnder oder gar fehlender Ausstellungsmöglichkeiten nicht kompensieren. Die jährlichen Ausstellungen, auf denen der Ruhm der Akademie gründete<sup>5</sup>, orientierten sich hauptsächlich an Malerei. Doch gerade für junge Bildhauer waren die Royal Academy Exhibitions essentiell, denn hier konnten sie nicht nur ihre Werke einem großen Publikum zeigen,

---

<sup>1</sup> Pevsner: Kunstakademien, 180.

<sup>2</sup> Vgl. Read: Victorian Sculpture, 52-56.

<sup>3</sup> Vgl. Hutchison: Royal Academy 1768-1986, 34 bzw. 71.

<sup>4</sup> Henry Weekes: Lectures on Art, London 1880, 71.

<sup>5</sup> Vgl. Pevsner schreibt dazu: „Unzweifelhaft waren Ausstellungen in Paris und anderen europäischen Hauptstädten von Bedeutung gewesen, doch nirgends hatten sie so stark im Zentrum des Aufbaus einer Akademie gestanden. [...] Die Ausstellungen der Künstlergenossenschaft von Großbritannien erbrachten 1762: 524 Pfund, 1763: 560 Pfund, 1764: 762 Pfund, 1765: 826 Pfund und 1766: 874 Pfund. Die Akademie konnte daher mit einem sicheren Einkommen rechnen [...]. Wirtschaftliche Unabhängigkeit ermöglichte die Bewahrung politischer Unabhängigkeit.“ Pevsner: Kunstakademien, 181. Vgl. auch Gordon Fyfe: Art, Power and Modernity. English Art Institutions, 1750-1950, London & New York 2000, 53.

sondern auch erste Verkäufe und Aufträge erzielen.<sup>1</sup> Dies kommentierte William Michael Rossetti:

Without any adequate provision [...] for exhibiting sculpture at all, still more for exhibiting sculptural works in a stage of half-development, and sluggish as is the general taste for the art, it is almost a chance if the young sculptor attracts attention, and is enabled to take the first step which leads to success.<sup>2</sup>

Ausstellungen beinhalteten zwar stets auch Skulpturen, Gemälde waren jedoch immer in der Überzahl.<sup>3</sup> Plastische Werke zeigte man in einem separaten Raum, die Zahl der eingesandten Werke blieb jedoch gering und verlor sich in den Räumlichkeiten. 1856 setzten sich Bildhauer und Maler dafür ein, ihre Werke zusammen zu zeigen, doch ihr Anliegen wurde abgelehnt. Weitere Versuche zur Verbesserung dieser Situation scheiterten, woraufhin im Jahr 1863 Bildhauer wie John Gibson und John Foley, als Akademiemitglieder dazu aufgerufen, ihre Werke für die jährliche Ausstellung einzureichen, dies unterließen.<sup>4</sup>

Unter den Professoren und Mitgliedern der Royal Academy gab es zahlreiche Maler; Bildhauer waren jedoch stets unterrepräsentiert. In der ganzen Geschichte des 19. Jahrhunderts wurde kein einziger Bildhauer je Akademiedirektor. Eine Ausnahme war Sir Leighton, Akademiedirektor von 1878 bis 1896, der mit Skulptur experimentierte und die Bildhauerei immens förderte. Doch auch in seinem Werk stand die Malerei stets an erster Stelle. Während die Akademie im Laufe der Regierungszeit Queen Victorias insgesamt neun Professoren für Malerei zu verzeichnen hatte, gab es in

---

<sup>1</sup> Nicht nur die Größe der Ausstellungen nahm im Laufe der Jahrzehnte zu, sondern auch die Besucherzahlen: 1879 erreichte die erste Summer Exhibition eine Zahl von fast 400.000 Besuchern. Hutchison: Royal Academy 1768-1986, 122.

<sup>2</sup> Rossetti: British Sculpture, 345. Diese Kritik schien geradezu *en vogue* zu sein: Auch französische Kritiker ließen sich über die Abhängigkeit der Künstler von den *Salons* aus, vgl. Anne Middleton Wagner: Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire, New Haven & London 1986, 16-18.

<sup>3</sup> Die Winter Exhibition der Royal Academy von 1897 hatte 293 Ölgemälde, 107 Zeichnungen und 13 Skulpturen, die alle von Frederic Lord Leighton stammten. Ähnliches galt auch für andere Ausstellungsorte: Bei der Manchester Art Treasures Exhibition im Jahr 1857 standen 160 Skulpturen 1800 Gemälden alter und moderner Meister, über 1200 Zeichnungen und Aquarellen und fast 1500 Graphiken gegenüber. Vgl. Read: Victorian Sculpture, 80.

<sup>4</sup> Vgl. Read: Victorian Sculpture, 80.

derselben Zeitspanne nur fünf Professoren für Skulptur. Letztere waren Sir Richard Westmacott (1827-1856), dessen Sohn Richard Westmacott (1857-1868), Henry Weekes (1868-1876) und Thomas Woolner (1877-1878), dem Alfred Gilbert erst im Jahr 1900 folgte; zwischen 1878 und 1900 blieb die Professur für Skulptur sogar unbesetzt.<sup>1</sup>

Sir Richard Westmacott schien während seiner über 25 Jahre dauernden Professur ab 1840 von den akademischen Aufgaben zurückgetreten zu sein.<sup>2</sup> Sein Sohn Richard Westmacott, der bis 1868 im Amt war, hielt Vorlesungen über Skulptur; seine Schriften wurden jedoch wie seine monumentalen bildhauerischen Werke als „competent, though uninspired“<sup>3</sup> bezeichnet. Erst mit Henry Weekes' *Lectures on Art* wurde explizit Stellung zum Stand der Bildhauerei an der Akademie genommen. Weekes hielt seine Vorlesungen während seiner Professur in den 1870er Jahren, veröffentlichte sie allerdings erst 1880.<sup>4</sup> In der ersten Hälfte seiner *Lectures* geht Weekes recht allgemein auf Komposition, Stil und Farbigkeit der Skulptur ein. Doch im zweiten Teil kommt er auf den Punkt und sorgt sich um den künstlerischen Stellenwert der Bildhauerei an der Akademie. Er formuliert seine Anklagepunkte recht prägnant: Bildhauerei sei an der Royal Academy nicht hoch angesehen, Bildhauer würden kaum gefördert.<sup>5</sup> Dies präzisiert er:

I have [...] had some anxiety about the general tone of thought which pervades at this moment the public mind with regard to Sculpture, and which is showing its evil influence, if not in our schools, at any rate in our annual exhibitions and in our public monumental works.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Vgl. Hutchison: *Royal Academy 1768-1986*, 269. Im Frankreich des 18. Jahrhunderts war die Situation vergleichbar: „No sculptor was ever appointed director of French Academy in Rome. No sculptor was honoured by the order of Saint-Michel before 1769; nor was there any post comparable to that of Peintre Premier.“ Levey: *Painting and Sculpture*, 61. Auch in Deutschland, d.h. zumindest im Rheinland schien es eine vergleichbare Lage zu geben: An der Düsseldorfer Akademie stand die Malerei immer im Mittelpunkt. Bis 1862 gab es keine Bildhauerklasse, nur ein von Julius Bayerle geleitetes Atelier, vgl. Birgit Biedermann: *Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Die Förderung öffentlicher Kunstwerke durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen*, Petersberg 2001, 65-67.

<sup>2</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 16.

<sup>3</sup> Rupert Gunnis: *Dictionary of British Sculptors*, London 1953, 428.

<sup>4</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 16/17.

<sup>5</sup> Vgl. Weekes: *Lectures on Art*, 134 & 174.

<sup>6</sup> Weekes: *Lectures on Art*, 41.

---

Bei dieser singulären Stellungnahme durch einen einzigen Professor blieb es erst einmal. Weekes' Nachfolger Thomas Woolner, einziger Bildhauer unter den sieben Gründungsmitgliedern des Pre-Raphaelite Brotherhood, war nur zwei Jahre im Amt und hielt nie Vorlesungen. Obwohl er drei Vorlesungen vorbereitete, wurden diese nicht vorgetragen, geschweige denn publiziert.<sup>1</sup> Woolner war schriftstellerisch tätig; seine Dichtung *Pygmalion* erschien 1881 und befasst sich, wie der Titel vermuten lässt, mit einem Künstler, der sich in seine Statue verliebt. Doch zu einer Übersicht über die viktorianische Skulptur trägt Woolners Dichtung in zwölf Büchern leider wenig bei. Fazit: Die Mitglieder der Royal Academy gaben zur Situation der Bildhauerei im 19. Jahrhundert nicht ausreichend Auskunft.<sup>2</sup>

Im Hinblick auf den viktorianischen Journalismus sah die Sache nicht viel besser aus. Zeitungsberichte oder Rezensionen über Skulptur waren selten, und das öffentliche Interesse an Skulptur ließ zu wünschen übrig. Wenn sich auch das *Art Journal* und *The Times* regelmäßig bildhauerischen Themen widmeten und über aktuelle Ausstellungen und Enthüllungen öffentlicher Denkmäler berichteten, so war die Anteilnahme des kunstliebhabenden Publikums zu gering, um beispielsweise dem *Sculptors Journal* and *Fine Art Magazine*, welches sich ausschließlich Berichten über Bildhauerei verschrieben hatte, Bestand zu verleihen: Nach nur drei Ausgaben wurde das *Magazine* eingestellt.<sup>3</sup>

### **2.3 Kritische Stimmen: William Michael Rossetti und Francis Turner Palgrave**

Einzig die Stimmen William Michael Rossettis und Francis Turner Palgrades, die aus einem journalistischen Hintergrund stammen, geben einen etwas detaillierteren Einblick in die Situation der viktorianischen Skulptur. William Michael Rossetti (1829-1919), Bruder des berühmt-berüchtigten Malers und

---

<sup>1</sup> Diese drei Vorlesungen waren mit *Introduction*, *Conception* und *Finishing* betitelt, vgl. Woolner: Thomas Woolner, 306-307.

<sup>2</sup> Vgl. Read: Victorian Sculpture, 16/17.

<sup>3</sup> Vgl. Read: Victorian Sculpture, 17-24.

---

Dichters Dante Gabriel Rossetti, war ebenso wie dieser Gründungsmitglied der Pre-Raphaelite Brotherhood und Kunstkritiker der Bruderschaft. Zusammen mit Francis Turner Palgrave (1824-1897), Dichter, Literaturhistoriker und „ardent admirer“<sup>1</sup> der Präraffaeliten, stellt er eine etwas umfassendere Quelle zur Bildhauerei dar.<sup>2</sup>

In ihrem Selbstverständnis der künstlerisch-literarischen Avantgarde blickten Rossetti und Palgrave stets nach Frankreich. Dort erging die – sich ihrer Avantgarde bewussten und daher immer auch ein wenig inszenierten – Kritik an der zeitgenössischen Skulptur bereits einige Jahrzehnte früher, zwischen 1830 und 1850. Théophile Gautier konstatierte den Tod der Skulptur, und Charles Baudelaire nannte die Bildhauerei in seinem *Salon de 1846* schlicht ‚langweilig‘<sup>3</sup>. Die zentralen Anklagepunkte Rossettis und Palgraves wurden gleichermaßen in Frankreich erhoben: Neben der klassizistischen Formensprache wurde die Abhängigkeit des Bildhauers von den Salons und Wettbewerben, die schlechten Arbeitsbedingungen und das fehlende Innovationsdenken von Jurymitgliedern kritisiert.<sup>4</sup> Worauf Rossetti und Palgrave hinauswollten, war die Ausbildung eines Laienurteils nach französischem Vorbild, das die zeitgenössische Bildhauerei herausfordern sollte.<sup>5</sup>

Rossettis *British Sculpture, its Condition and Prospects* erschien ursprünglich 1861 in *Fraser's Magazine* und wurde 1867 zusammen mit anderen kunstkritischen Texten Rossettis in *Fine Art, Chiefly Contemporary* veröffentlicht. Rossetti analysierte den bedenklich schlechten Stellenwert der Bildhauerei; er bemerkte den ärmlichen Zustand britischer Skulptur und prangerte die Trennung der Künste an, die sich vor allem in der Bildhauerei

---

<sup>1</sup> Gwendolyn F. Palgrave: Palgrave. Journals and Memories, London 1899, 96.

<sup>2</sup> Vgl. Read: Victorian Sculpture, 18/19.

<sup>3</sup> Wagner: Carpeaux, 18/19.

<sup>4</sup> Vgl. Wagner: Carpeaux, 17-19.

<sup>5</sup> Vgl. Pevsner: Kunstakademien, 110. Vgl. Fyfe: Art, Power and Modernity, 53/54. Der Bezug der Literatur der Präraffaeliten zu Frankreich und insbesondere Baudelaire ist durch Lothar Hönnighausens Publikation *Präraffaeliten und Fin de Siecle* hinreichend nachgewiesen worden. Eine entsprechende Verwandtschaft der kunstkritischen Schriften ist daher nahe liegend. Vgl. Hönnighausen: Präraffaeliten und Fin de Siecle, 12/13.

manifestiere. Er kritisierte das allgemeine öffentliche Desinteresse und die schlechten Ausstellungsmöglichkeiten für Bildhauer und stellte die schwierigen Umstände der Bildhauerei als schwere und teure Kunst samt der ihr auferlegten Beschränkungen heraus.<sup>1</sup> Francis Turner Palgrave wiederum wurde von dem Fine Arts Department der Weltausstellung 1862 dazu beauftragt, eine Einleitung zur Abteilung für Skulptur und ein Handbuch für die Fine Arts Collection zu schreiben. Während Palgrave in der *Introduction* einen vorsichtigen und recht formalen Tonfall anschlug, warf er in seinem *Handbook* einen überaus kritischen Blick auf den auch seiner Meinung nach erbarmungswürdigen Zustand der zeitgenössischen britischen Skulptur. Wie Rossetti bemängelte er das fehlende Interesse der Öffentlichkeit. Gegenüber künstlerisch hochwertiger Skulptur gebe das Publikum der „picturesque sculpture“<sup>2</sup> und dem oberflächlichen „sweetly pretty style“<sup>3</sup> den Vorzug (vgl. Abb. 6, 7), den er als veraltet bezeichnete. Künstler, gegen die er wetterte, waren u. a. Carlo Marocchetti, Matthew Noble, William Brodie, Joseph Durham, John Lawlor und Frederick Thrupp – die Spitze der *mid-Victorian sculptors*.<sup>4</sup>

Beide Autoren kamen zu folgenden Ergebnissen: Der Bildhauerei komme wenig gesellschaftliche Achtung zu. Ihr Stellenwert als künstlerische Gattung sei gering; ihre Position unter den Künsten ungerechter Weise niedrig. William Michael Rossetti klagte: „The system is unsound altogether. It produces nothing of eminent value (to use the mildest term).“<sup>5</sup> Francis Turner Palgrave kam zu der Schlussfolgerung: „There is ‚something rotten‘ in the system.“<sup>6</sup> Beide Kritiker entwarfen das Bild einer ungünstigen Gesamtsituation als Grundlage für die Misere der Bildhauerei, welche sich auf gesellschaftliche und soziale Strukturen und sogar auf Bildhauer selbst auswirkte. Folgerichtig seien die Bedingungen zur Entfaltung einer

<sup>1</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 18/19.

<sup>2</sup> Francis Turner Palgrave: *Descriptive Handbook to the Fine Arts Collections in the International Exhibition of 1862*, London & Cambridge 1862, 85.

<sup>3</sup> Palgrave: *Handbook*, 85.

<sup>4</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 18/19. Vgl. auch Edward Morris: *French Art in Nineteenth-Century Britain*, New Haven & London 2005, 249-251.

<sup>5</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 350.

<sup>6</sup> Palgrave: *Handbook*, 250.

überragenden Skulptur in England nicht gegeben. Palgrave skizzierte den entstehenden Teufelskreis in seinem *Handbook* so:

No art can less afford to decline from the highest standard than the art which is summed up in this one quality – simple earnestness. Thus, when decoration or falsehood are sought instead, true sculpture, and with this delicacy and refinement, becomes impossible. Public taste, reacting on the artist, now fulfills the second law of degeneracy. No longer educated by models of excellence, what sculpture can do in her glory is soon forgotten, with hardly less completeness than if she were numbered amongst the arts confessedly lost from the fields of human achievement. Neither energy in the figure or meaning in the group, neither vitality in the surface or truth in the drapery, are longer looked for or missed: the dulled perception, and uneducated apathetic eye, would hardly recognise them if present. The sculptor follows the fashion by which his labour and his gains are so much facilitated; and soon a barbarous slovenliness, varied from time to time by some new phase of false elaboration, or meretricious pedantry, sets in, and the Athéné of Phidias is succeeded by the Icons of Byzantium.<sup>1</sup>

Dieser fatale Kreislauf beginne beim Publikum und dessen „dulled perception, and uneducated apathetic eye“.<sup>2</sup> Beide Kritiker sprachen von „public indifference“<sup>3</sup> oder gar „public ignorance“<sup>4</sup> gegenüber der Bildhauerei. Grund dafür sei der Mangel an Gelegenheit, sein eigenes Urteil zu bilden, denn dazu gebe es nicht genügend qualitativ hochwertige, öffentliche Skulpturen.<sup>5</sup> Rossetti betonte die Wichtigkeit der persönlichen Urteilsbildung. Er empfahl: „[...] to train their eyes by reference to nature and to existing standards in art.“<sup>6</sup> Geschmack sei schließlich nur eine Sache der Übung, so auch Palgrave.<sup>7</sup> Wenn Rossetti von der britischen Nation als ‚unkünstlerisch‘ spricht, so liegt der Vergleich mit Frankreich nahe:

<sup>1</sup> Palgrave: *Handbook*, 136.

<sup>2</sup> Palgrave: *Handbook*, 136.

<sup>3</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 342.

<sup>4</sup> Francis Turner Palgrave: *On the Position of Sculpture in England*, in: Francis Turner Palgrave: *Essays on Art*, London & Cambridge 1866, 256.

<sup>5</sup> Vgl. Rossetti: *British Sculpture*, 342.

<sup>6</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 342.

<sup>7</sup> Vgl. Palgrave: *Position of Sculpture in England*, 256.

Another reason for this indifference is inherent in the character of the British nation. The British is not [...] an artistic race [...]. [...] Art should become a fact under general observation and discussion, should enter into the manners of the people, and be made a portion of their daily life.<sup>1</sup>

Kunstkritik und Laienurteil sollten in eine Sensibilisierung des Kunsturteils einmünden. Wie in Frankreich sollte Englands Kunstpublikum den Rang der urteilenden Instanz übernehmen. Zwar hatte schon John Locke zu einer Kunstbeurteilung durch Empfindung aufgerufen, und Edmund Burkes Betonung der subjektiven ästhetischen Erfahrung deutete ebenfalls eine individuelle Herangehensweise an die Kunst an, aber die englische Kunstkritik konnte einfach auf keinen Denis Diderot zurückgreifen. In Frankreich hatte sich im 18. Jahrhundert das Laienurteil und die unabhängige Kunstkritik unter Diderots Federführung entwickelt.<sup>2</sup> Damit einhergehend änderten sich die Bewertungsgrundsätze, und das Publikum nahm Einfluss auf Kunst und Künstler<sup>3</sup>:

Jede gebildete Person, Mann oder Frau, will gern ihre Meinung über die Gemälde und Bildwerke des neuen Salons aussprechen, ein jeder gern das Urteil des anderen hören – weniger, um davon zu lernen oder sich dadurch überzeugen zu lassen, als um darauf antworten zu können.<sup>4</sup>

## 2.4 Kunstkritik, Mäzenatentum und der viktorianische Bildhauer

In England vollzog sich ein regelrecht umgekehrter Prozess, bei dem mittels der Kunst das Publikum emanzipiert werden sollte. Als Gegenstück zur Industrialisierung wurde die gesellschaftliche Erziehung des englischen Bürgers vorangetrieben, und zwar mit einer moralisch gefärbten Kunstauffassung: Durch die Eingliederung der Kunst in den Alltag sollten sich

<sup>1</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 342.

<sup>2</sup> Vgl. parallele Entwicklungen in Deutschland im 18. Jahrhundert, in dem sich im Zuge der Aufklärung die Kunstkritik als Sozialgeschichte des Bürgertums entwickelte. Siehe Alexander von Bormann (Hrsg.): *Vom Laienurteil zum Kunstgefühl*, Tübingen 1974, 1-17.

<sup>3</sup> Vgl. Lionello Venturi: *Geschichte der Kunstkritik*, München 1972, 144-157; Albert Dresdner: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1968, 128-130.

<sup>4</sup> Dresdner: *Entstehung der Kunstkritik*, 124.

Lebensumstände und sogar Charakter des einzelnen Bürgers der industrialisierten Gesellschaft verbessern.<sup>1</sup> Gerade die Bildhauerei sollte durch ihre öffentliche Präsenz erzieherisch wirken und als Kunst des Volkes fungieren: „She must help to raise up and improve the democracy.”<sup>2</sup>

Dieser Laienfortbildung kam im viktorianischen Zeitalter große Bedeutung zu. Zahlreiche Einrichtungen zur geistigen Bildung der Arbeiter- und unteren Mittelklasse wurden gegründet, die Vorlesungen und *conversazione* anboten.<sup>3</sup> Viele renommierte Künstler hatten Anteil an diesem sozialreformatorischen Gedanken: John Ruskin unterrichtete – wie auch Dante Gabriel Rossetti – am Working Men’s College und richtete Abendschulen für Handwerker ein, in denen sie sich nach der Arbeit künstlerisch weiterbilden konnten.<sup>4</sup> Das Verlangen, Bildung an die Massen zu bringen, war enorm, und gerade Malerei wurde der Bevölkerung durch öffentliche Ausstellungen, Kunstvereine und Galerien nahe gebracht: Die National Gallery und die British Institution waren Einrichtungen des 19. Jahrhunderts, ebenso entstanden in der viktorianischen Zeit mit Galerien wie der Grosvenor Gallery (1877), der New Gallery (1888) und der Grafton

<sup>1</sup> Didaktische Tendenzen der englischen Literatur- und Kunstkritik sind bereits im 18. Jahrhundert angelegt. Von der Nützlichkeit der Kunst sprach schon Edmund Burke in *Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), und der moralische Wert der Kunst wird ebenso bei William Hogarth thematisiert, vgl. Karl L. F. Thielke: Literatur- und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, Wiesbaden 1973, 58/59. Dieser Gedanke wurde von dem Arts and Crafts Movement übernommen, vgl. Lottes: Goldener Traum, 171/72. Ähnliche Gedanken finden sich in der deutschen ‚geschmacksbildenden‘ Kunstkritik der Aufklärung des 18. Jahrhunderts: „Verbürgerlichung des Geschmacksbegriffs und Entwicklung der bürgerlichen Ästhetik gehen zusammen, [...] im Geschmack wird die Möglichkeit einer allgemeinen Rezeption der erzieherischen Inhalte der Aufklärung gedacht.” Bormann: Vom Laienurteil zum Kunstgefühl, 5.

<sup>2</sup> Douglas Jerrold’s Penny Magazine, 31 July 1847, zit. n. Denvir: The Early Nineteenth Century, 63/64. Vereinzelt wurde die moralisch-didaktische Funktion der Skulptur bereits im 18. Jahrhundert thematisiert, doch in dieser Zeit stand die Malerei noch im Vordergrund, vgl. Thielke: Literatur- und Kunstkritik, 99.

<sup>3</sup> Mit der British Institution wurde eine Art Kunstverein gegründet, deren Vorstand jedoch aus *patrons* und *connoisseurs* aus der Aristokratie bestanden; die Art Unions orientierten sich jedoch explizit an dem Vorbild deutscher Kunstvereine. Gerade die deutschen Kunstvereine wurden Anfang des 19. Jahrhunderts zur Erhebung des Kunstgeschmacks gegründet, vgl. Biedermann: Bürgerliches Mäzenatentum, 22-26. Siehe auch Muthesius: Das englische Vorbild, 47; Walter Grasskamp: Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert, in: Ekkehard Mai & Peter Paret (Hrsg.): Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung im 19. Jahrhundert, Köln & Wien 1993, 11; Denvir: The Early Nineteenth Century, 64.

<sup>4</sup> Vgl. Harriet Whelchel (Hrsg.): John Ruskin and the Victorian Eye, New York 1993, 15-17.

---

Gallery (1893) zentrale Konkurrenten zur Royal Academy.<sup>1</sup> Eine „democratization of visual culture“<sup>2</sup> fand statt. Vor diesem Hintergrund ist das Drängen der Kritiker auf Urteilsbildung durch das Publikum zu verstehen: Ihre Forderung nach individueller Kritik mündete in die Herausbildung eines unabhängigen Kunsturteils, das schlechte Werke entlarven und die Qualität der Skulptur vorantreiben konnte. Teilschuld an dem Niedergang der Bildhauerei trage nämlich, so Rossetti und Palgrave, die bis dahin übliche reserviert-zurückhaltende Kunstkritik.

Tatsächlich war es bis weit in das 19. Jahrhundert üblich, Kritik – wenn überhaupt – sehr subtil und verhalten auszudrücken; in der Regel wurde Kritik durch das Auslassen der betreffenden Künstler oder eines bestimmten Bildes getätigt. Wie wenig Kritik jeglicher Art geschätzt wurde, zeigt das Beispiel Sir John Soanes. Der Professor für Architektur an der Royal Academy wurde 1810 vom Beirat zurecht gewiesen: „No comments or criticisms on the opinions or productions of living Artists in this Country shou’d be introduced into any Lectures delivered in the Royal Academy.“<sup>3</sup> Soane hatte in einer Vorlesung das Covent Garden Theatre von Robert Smirke Junior gerügt. Nach dem Tadel weigerte sich Soane, weitere Vorlesungen zu geben, solange der akademische Beirat seine Äußerung nicht zurückziehe. Dies geschah natürlich nicht, und so dauerte der Streit drei Jahre, bis die Vorlesungen letztendlich wieder aufgenommen wurden.<sup>4</sup> Bereits in den 1820er Jahren erging die Forderung nach einer unabhängigen Kunstkritik. „Artists collectively have been so long accustomed to the language of unvarying panegyric“, schrieb der Guardian 1821, „that truth has to the minds of many of them the same tone as insult.“<sup>5</sup> Palgrave erkannte dies ebenso. „We [...] regard the law of compliment and reserve as one great reason why the art has fallen so low a pitch among us“<sup>6</sup>, schrieb Palgrave und verlangte

---

<sup>1</sup> Vgl. Fyfe: *Art, Power and Modernity*, 68.

<sup>2</sup> Denvir: *The Early Nineteenth Century*, 62.

<sup>3</sup> *Royal Academy Minutes*, Vol. IV, 184; zit. n. Hutchison: *Royal Academy 1768-1986*, 69.

<sup>4</sup> Vgl. Hutchison: *Royal Academy 1768-1986*, 69. Vgl. auch Fyfe: *Art, Power and Modernity*, 70.

<sup>5</sup> Denvir: *The Early Nineteenth Century*, 85.

<sup>6</sup> Palgrave: *Position of Sculpture in England*, 253.

---

nach einer eigenständigen Kunstbeurteilung von minderwertigen bildhauerischen Werken: „It is the duty, though decidedly not the pleasure, of independant criticism to expose them.“<sup>1</sup>

Doch mit der Kritik an der mangelnden öffentlichen Wahrnehmung war es nicht genug. Ganz besonders heftig wurde *private* und *public patronage* attackiert, die sowohl Ursache als auch Folge der „public indifference“<sup>2</sup> waren. Das viktorianische Zeitalter war von dem Wechsel der *private patronage* zur *public patronage* geprägt. Bis zur Mitte des 17. Jahrhundert war das Mäzenatentum ausschließlich der Aristokratie und der Kirche vorbehalten gewesen, dann wurde diese Funktion von der Handels- und Kaufmannsschicht übernommen. Darüber hinaus kam dem staatlichen Mäzenatentum eine wichtige Rolle zu: Ab den 1820ern Jahren wurde das Parlament bzw. die vom Parlament eingesetzten Kommissionen die zentralen Instanzen zur Auftragsvergabe für öffentliche Denkmäler. Rossetti und Palgrave bezogen sich in ihren Angriffen gerade auf die Parlamentskommissionen zur Errichtung von nationalen Monumenten, wie sie besonders in der ersten Jahrhunderthälfte eingesetzt wurden: Das „Committee of Taste“<sup>3</sup>, so der inoffizielle Name der zwischen 1802 und 1825 tätigen Kommission, in der hauptsächlich Adlige saßen, entschied über Form, Aufstellungsort und die ausführenden Künstler. Dieses Komitee war, wie der Name vermuten lässt, stil- und geschmacksbildend für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, doch kam es laut Rossetti und Palgrave seiner Aufgabe nur ungenügend nach: Zwischen 1802 und 1812 waren beispielsweise £40.000 vom Parlament für künstlerisch wenig anspruchsvolle Denkmäler für Soldaten, Seeleute und Staatsmänner vorgesehen.<sup>4</sup> Rossetti und Palgrave warfen den Gremien zur Vergabe öffentlicher Denkmäler Vetternwirtschaft, Fehlentscheidungen, Inkompetenz und fragwürdige Traditionsgebundenheit

---

<sup>1</sup> Palgrave: *Position of Sculpture in England*, 255.

<sup>2</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 342.

<sup>3</sup> Whinney: *Sculpture in Britain*, 197.

<sup>4</sup> Vgl. Whinney: *Sculpture in Britain*, 197-200.

vor: „The committee system is radically wrong.“<sup>1</sup> Der Tenor von Rossettis und Palgraves Urteil lautete:

Sculpture [...] has been hitherto, in comparison with painting, so little studied or understood by the mass of English spectators and patrons, that, in the most important sense, it may be said that no modern English sculptor of ability has had a fair trial.<sup>2</sup>

„The small amount and low tone of private patronage“<sup>3</sup> äußere sich in zahlreichen Aspekten. Die Vergabe von Aufträgen erfolgte nicht „[...] from private kindness or on the strength of fashion and puffery, but with a sincere wish to obtain money's worth for their money.“<sup>4</sup> In einem kritischen Rundumschlag stellte Rossetti die Kompetenz der Komitees generell in Frage, da diese nicht aufgrund ihres Fachwissens berufen würden, sondern aus nepotistischen Gründen. Aufgrund ihres Kompetenzmangels hätten die Kommissionsmitglieder vor allem Schwierigkeiten zu entscheiden, „[...] what a statue ought to be like, and who is fit to do it.“<sup>5</sup> Häufig ginge es nicht darum, einer Person oder einem Ereignis zu gedenken, sondern vielmehr darum, Berühmtheiten um sich zu scharen oder gar einen „job for some distinguished and voracious artist“<sup>6</sup> zu finden.

Im Laufe der Zeit, so die Kritik, wurde die Vergabe von Aufträgen beinahe wahllos. Nahezu jedes Ereignis, jede Sache oder jede Person bekäme ein Denkmal gesetzt, und dies im stets gleichbleibenden *coats and trousers style*<sup>7</sup>, der eine endlose Reihe gleichförmiger Herrngestalten in Anzügen und Mänteln kreierte, so dass Coventry Patmore zum Auftakt eines kleinen Artikels bissig fragte: „Shall Smith have a statue?“<sup>8</sup> Patmore forderte eine historisch-kritische Auswahl anstelle der in der Regel allzu schnellen, unkritischen und wahllosen Auftragsvergabe, die nicht etwa herausragende

<sup>1</sup> Palgrave: Position of Sculpture in England, 262.

<sup>2</sup> Francis Turner Palgrave: Essays on Art, London & Cambridge 1866, 36.

<sup>3</sup> Rossetti: British Sculpture, 344.

<sup>4</sup> Palgrave: Position of Sculpture in England, 256.

<sup>5</sup> Palgrave: Position of Sculpture in England, 258.

<sup>6</sup> Palgrave: Position of Sculpture in England, 258.

<sup>7</sup> Vgl. Read: Victorian Sculpture, 166/67.

<sup>8</sup> Coventry Patmore: Shall Smith have a Statue?, in: Ders.: Principles in Art, London 1898, 205.

historische Ereignisse oder Personen, sondern technologische Erneuerungen wie „steam jet, penny post, electric telegraph“<sup>1</sup> würdige:

The modern practice of sending the hat round for money to set up in the Abbey or elsewhere a statue, or at least a bust, of Smith, during or immediately after his lifetime, in grateful remembrance of the service or pleasure he may have done us, can rarely be indulged without danger of making him and ourselves ridiculous in the eyes of our children – or even in our own, should we survive for a few years the amiable folly of having raised an abiding memorial of our possibly transient enthusiasm.<sup>2</sup>

Um dieser Unsicherheit im künstlerischen Urteil zu entgehen, greife man einfach auf diejenigen zurück, die sich damit auszukennen schienen, und gebe die Entscheidung über eine Auftragsvergabe an einen Freund oder einen vermeintlichen Kenner weiter, der sie seinerseits weiterreiche. Bei der endgültigen Entscheidung gebe nicht mehr künstlerische Sachkenntnis den Ausschlag, was von Palgrave sehr überspitzt ausgeführt wurde:

The invariable committee-man with a friend outside proposes that a select body [...] shall make the choice [...]. The friend, of course, hands over the job to the excellent outsider, who has always done something for the Mansion House, or the Court, or is favourite with Lady --- (you know), or is, lastly, the „local man“ who gives such agreeable dinners, or makes yours go off so brilliantly.<sup>3</sup>

Um ganz sicher zu gehen, stehe der ausführende Künstler zuweilen auch bei Wettbewerben von vornherein schon fest.<sup>4</sup> Verwunderlich sei es also nicht, dass eine solche Vorgehensweise in einer ernüchternd stereotyp erfolgenden Prozedur ihren traurigen Höhepunkt finde:

The process with a public statue or monument is singularly uniform. The commission is given; in due time the statue is ready for its place. [...] The statue is placed, and is immediately derided, and very soon passed by with entire carelessness and neglect. [...] Napier succeeds to Wellington, and Jenner to Napier; but it is still the same.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Patmore: Shall Smith have a Statue?, 206.

<sup>2</sup> Patmore: Shall Smith have a Statue?, 205.

<sup>3</sup> Palgrave: Position of Sculpture in England, 260.

<sup>4</sup> Vgl. Rossetti: British Sculpture, 350.

<sup>5</sup> Rossetti: British Sculpture, 343.

Palgrave zog daraus das niederschmetternde Resümee: „They commission futilities or commonplaces, and they get them.“<sup>1</sup> Das Resultat bestehe aus einer langen Liste von bildhauerischen Fehlschlägen, von Rossetti boshaft „effigies“<sup>2</sup> genannt, die nicht etwa aus der Hand talentierter Künstler, sondern von Günstlingen stammten. Angesichts solcher Allgemeinplätze erkläre sich die „public indifference“<sup>3</sup> fast wie von selbst:

The public patronage of sculpture is confined to a statue publicly placed here and there. These works [...] are neither interesting nor satisfactory, and they produce only negative effect. They do more harm than good to the promotion of a public taste for the art.<sup>4</sup>

Glaubt man Rossetti und Palgrave, konnten daher die Bedingungen für eine junge Bildhauerkarriere gar nicht ungünstiger sein. „Sculpture is both a laborious and expensive art“<sup>5</sup>, urteilte Rossetti. Junge Künstler ließen sich von der arbeits- und kostenreichen sowie körperlich anstrengenden Bildhauerei abschrecken, ehe sie überhaupt zu Hammer und Meißel griffen.<sup>6</sup> Verschlechtert wurde diese ohnehin ungünstige Situation durch die fehlende Förderung seitens der Akademie und den dort mangelnden Ausstellungsmöglichkeiten. Da die Optionen, als Bildhauer auf diese Weise bekannt oder gar berühmt zu werden und durch Popularität zu Aufträgen zu kommen, beschränkt waren, befanden sich zahlreiche Bildhauer in völliger finanzieller Abhängigkeit von einem privaten Förderer – sofern sie überhaupt einen gefunden hatten.<sup>7</sup> Das Anfertigen privater Aufträge, zumeist Portraitbüsten oder Grabdenkmäler, wurde zum rettenden Strohalm, bzw. zum „staple of [...] livelihood“.<sup>8</sup> Auch wenn Bildhauer die Arbeit an anspruchsvolleren, ‚freien‘ Werken vorzogen, mussten sie diese allzu oft bei

<sup>1</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 344.

<sup>2</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 343.

<sup>3</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 342.

<sup>4</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 343.

<sup>5</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 345.

<sup>6</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 49-53. In Frankreich kann man eine vergleichbare Situation verzeichnen: Zunächst sorgte das Königtum, dann das staatliche Mäzenatentum für eine völlige Abhängigkeit des Bildhauers von seinem Auftraggeber, vgl. Levey: *Painting and Sculpture*, 61. Beklagt wurden außerdem die anstrengende körperliche Arbeit und die hohen Materialkosten – also durchaus ähnliche Probleme, vgl. Wagner: *Carpeaux*, 13.

<sup>7</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 128-146.

<sup>8</sup> Read: *Victorian Sculpture*, 128. Staple = Heftklammer.

akutem Geldmangel unterbrechen, „to earn [...] a living by doing busts“<sup>1</sup>: Thomas Woolners beispielsweise musste aus Mangel an anderen Aufträgen nur allzu oft Portraitbüsten anfertigen, um genug Geld zu verdienen.<sup>2</sup> Dies zeigt eindrucksvoll eine Photographie seines Ateliers (vgl. Abb. 17).

Außerdem gaben die Bildhauer selbst Grund zur Besorgnis, trugen sie doch zumindest eine Teilschuld an der bildhauerischen Misere. In dem beschriebenen künstlerischen Klima riskierten sie es nicht, innovativ und wagemutig zu sein.<sup>3</sup> Es fehle ihnen schlichtweg an künstlerischer Schaffenskraft und Esprit. Rossetti verzweifelte:

For Heaven's sake, no eccentricities of genius! [...] if we must surprise occasionally, let us only surprise by a trick which will be taking and fashionable; never by anything so unwarranted as an effort of mind or will.<sup>4</sup>

Der Beruf des Bildhauers sinke so von dem eines Künstlers zu dem eines Handwerkers herab.<sup>5</sup> „Not being a man of invention or strongly marked style“<sup>6</sup> ginge es diesem „sculptural tradesman“<sup>7</sup> in erster Linie darum, seine Arbeit zu tun: „He cares little what he has to do, or how to do it.“<sup>8</sup> Es sei einfacher, Skulpturen wie am Fließband zu produzieren: „It is all in the way of his business [...]: Saint, king, or hero, Eve, Venus, nymph, shepherd, baby, or allegory.“<sup>9</sup> So könne ein Bildhauer stets auf althergebrachte Traditionen zurückgreifen, ‚auf der sicheren Seite‘ bleiben und immer mehr konventionelle

<sup>1</sup> Read: Victorian Sculpture, 128/129.

<sup>2</sup> Vgl. Read: Victorian Sculpture, 129.

<sup>3</sup> Auch hier kann eine Parallele zu Frankreich gezogen werden: „There could be little room [...] in the early years of the century when the crown commissions were very important, for private phantasy and expression. No sculptor is therefore comparable to Watteau“, schreibt Levey über die französische Skulptur des 18. Jahrhunderts. Levey: Painting and Sculpture, 61.

<sup>4</sup> Rossetti: British Sculpture, 344.

<sup>5</sup> Vgl. Read: Victorian Sculpture, 68-70; Levey: Painting and Sculpture, 61. Die Bezeichnung Handwerker (*tradesman*) war nicht im Sinne von Ruskins mittelalterlichen Handwerker (*craftsman*) gemeint, sondern bezog sich vielmehr auf die ‚maschinelle‘ Produktion, die bildhauerische Werke durch die Reproduktion mithilfe einer Punktierungsmaschine schuf, vgl. Read: Victorian Sculpture, 17.

<sup>6</sup> Rossetti: British Sculpture, 347.

<sup>7</sup> Rossetti: British Sculpture, 347.

<sup>8</sup> Rossetti: British Sculpture, 347.

<sup>9</sup> Rossetti: British Sculpture, 347.

Denkmäler hervorbringen: „The traditions of his art, peculiarly strict and authoritative as they are, stand him in stead whenever he likes to fall aback upon them.”<sup>1</sup> Einen Grund, von dieser althergebrachten Vorgehensweise abzuweichen, gebe es nicht, und schon gar nicht kämen etwa Veränderungen durch neue Impulse auf – „there is but little emulation to spur him on“<sup>2</sup> oder gar „little disturbances from the newcomers”.<sup>3</sup> Letztendlich bliebe also alles beim Alten und in der erwarteten – aber langweiligen – Tradition: „What he produces will be much the sort of thing, and just about as good, as his patron expects; and it will be capable of holding its own if confronted with a rival’s work.“<sup>4</sup>

Da es aber weder einen anspruchsvollen Markt für Bildhauerei noch einen adäquaten Wettbewerb gebe, könnten Bildhauer sich nicht anders verhalten, – „[...] while the taste of patrons and committees stands at no higher level than it does at present”<sup>5</sup>, räumte Rossetti ein. Also arbeiteten sie, um den bedauernswerten Standard der Kommissionen entgegen zu kommen, mit dem Ergebnis einer in der Regel „moderately skilful commonplace, resembling the mass of designs”<sup>6</sup>. Den so entstehenden Teufelskreis aus ungünstigen gesellschaftlichen Strukturen, schlechten *committees* and *patrons* und untalentierten oder unentdeckten Bildhauern fasste Rossetti zusammen:

[...] the paucity of genius bewrays the unhealthiness of the general state; when we know that genius, even if it exists, has not a fair outlet, is not welcomed, not appreciated, not so much as recognised; when a false standard of taste, false requirements of art, keep down the genius and elevate the quack.<sup>7</sup>

So beklagenswert dieser Zustand gewesen sein mag, gegen 1880 änderte sich diese Situation gewaltig. Seit den 1830er Jahren wurde die Royal

<sup>1</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 347.

<sup>2</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 347.

<sup>3</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 347.

<sup>4</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 347.

<sup>5</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 349.

<sup>6</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 349.

<sup>7</sup> Rossetti: *British Sculpture*, 347.

Academy und insbesondere ihre Ausstellungspraxis immer wieder kritisch hinterfragt. Parallel dazu entwickelte sich im 19. Jahrhundert der moderne Kunstmarkt: Das durch die Industrialisierung zu Reichtum gekommene Bürgertum suchte dem Vorbild des Adels folgend nach angemessenen Repräsentationsformen und fing an, sich zunehmend für Kunst zu interessieren und Kunst zu kaufen. Die Royal Academy aber, mit ihrer starren Hierarchie und einer geschmacksbildenden Elite, stellte dafür keine angemessene Plattform dar. Neue Institutionen, Kunstvereine und unabhängige Galerien, wurden zu Konkurrenten der Royal Academy, die bereits 1851 durch die Great Exhibition ihre Monopolstellung hatte einbüßen müssen.<sup>1</sup> Somit halfen die institutionellen Barrieren, Grenzen und Einschränkungen der königlichen Kunstakademie dem Aufkommen der bildhauerischen Avantgarde, „in isolating the artist from success“<sup>2</sup>: Durch die Isolation von akademischem Erfolg und durch den aufkommenden Kunstmarkt bildete die New Sculpture eine völlig neue Formensprache, ein neues bildhauerisches Konzept und einen neuen ästhetischen Anspruch aus.<sup>3</sup>

## **2.5 Die Erneuerung der englischen Bildhauerei: The New Sculpture**

In den 1860er Jahren hatten William Michael Rossetti und Francis Turner Palgrave also die katastrophale Lage der englischen Skulptur beanstandet. „The system is unsound altogether. It produces nothing of eminent value (to use the mildest term)“<sup>4</sup>, klagte Rossetti. Dreißig Jahre später waren die Kunstkritiker völlig anderer Meinung, wenn sie über zeitgenössische Skulptur schrieben. „Of all the artistic movements of our time in England, the most sharply defined and the most uniformly satisfactory is that which is identified with the reform of our national sculpture“<sup>5</sup>, schrieb Edmund Gosse 1894. A. L. Baldry schloss sich 1898 dieser Meinung an:

---

<sup>1</sup> Vgl. Fyfe: Art, Power and Modernity, 54-57.

<sup>2</sup> Fyfe: Art, Power and Modernity, 7.

<sup>3</sup> Vgl. Edwards: Alfred Gilbert's Aestheticism, 81.

<sup>4</sup> Rossetti: British Sculpture, 350.

<sup>5</sup> Edmund Gosse: The New Sculpture, in: Art Journal (1894), 138.

Sculpture in this country has most certainly taken during the last two decades an entirely new lease of life; and the number of sculptors who can, and do, produce work of the highest class has, in the same period, increased in a most significant manner. [...] From a condition of sickly incapacity it has been raised into splendid activity; and from being despised and disregarded as a weak thing of no importance to anybody it has grown into a great power, able to make its own terms with the many people who now desire its assistance.<sup>1</sup>

Marion Spielmann leitete 1901 sein Buch *British Sculpture and Sculptors of To-day* mit dem Kommentar ein:

Since the year 1875 or thereabouts a radical change has come over British Sculpture – a change so revolutionary that it has given a new direction to the aims and ambitions of that artist and raised the British school to a height unhoped for, or at least wholly unexpected, thirty years ago.<sup>2</sup>

Was war in den vergangenen 30 Jahren seit Rossettis und Palgraves Klagen geschehen?

Eine Gruppe junger Bildhauer, in Frankreich und Italien geschult, entwickelte eine neue bildhauerische Formensprache, die sich von der glatten, klassizistischen Marmorskulptur abwandte und sich neue Materialien, Formate, Sujets und Vorbilder suchte: Damit kristallisierte sich zwischen 1880 und 1890 die so genannte New Sculpture heraus. Zentrale Bildhauer waren Alfred Gilbert, George Frampton, Harry Bates, Frederick Pomeroy, Hamo Thornycroft, William Onslow Ford, Alfred Drury und William Reynolds-Stephens. Die Bezeichnung New Sculpture wurde erstmals im Jahr 1894 von dem Kunstkritiker Edmund Gosse benutzt und ist nicht unproblematisch.<sup>3</sup> Gosse fasste unter New Sculpture eine Gruppe junger Bildhauer zusammen, die im Prinzip recht unterschiedlich arbeiteten. Gilberts und Framptons Skulpturen (vgl. Abb. 18, 19) gehören kaum in dieselbe Kategorie wie

<sup>1</sup> Baldry: Work of Pomeroy, 77/78.

<sup>2</sup> M. H. Spielmann: *British Sculpture and Sculptors of To-Day*, London 1901, 1.

<sup>3</sup> Gosse: *New Sculpture*, 138.

---

Thornycrofts Landarbeiter (vgl. Abb. 20), und Onslow Fords lebhaftes Statuetten (vgl. Abb. 21) lassen sich nur schwer mit Bates' expressiver Plastik vergleichen (vgl. Abb. 22). Tatsächlich konnte die New Sculpture weder über einen einheitlichen Stil, eine bestimmte Ikonographie oder ein leitendes Manifest definiert werden. Trotz der breit gefächerten Individualität aber erkannten die einzelnen Künstler der New Sculpture untereinander die jeweilige Pionierarbeit an und sahen ihre Werke als bewussten Versuch an, die englische Bildhauerei wiederzubeleben.<sup>1</sup>

Obwohl die bisherige Literatur die ästhetischen Paradigmen der New Sculpture in der modernen französischen Skulptur, der italienischen Renaissanceskulptur und der zeitgenössischen englischen Malerei suchte, wird die zukünftige kunstwissenschaftliche Forschung die Gewichtung der einzelnen Vorbilder klären müssen. Diente nicht *allein* die französische Bildhauerei als Vorbild? Kam durch die französische Skulptur des 19. Jahrhunderts die italienische Renaissanceplastik im Zusammenwirken mit der englischen Malerei in die New Sculpture? Beide Phänomene traten in Frankreich früher in Erscheinung: In den 1820er und 1830er Jahren griff die französische Bildhauerei auf malerische Sujets zurück, und die ‚Wiederentdeckung‘ der italienischen Renaissance erfolgte dort spätestens in den 1860er Jahren.<sup>2</sup>

Der in London geborene Alfred Gilbert, Hauptvertreter der New Sculpture, begann 1873 im Alter von 19 Jahren an den Royal Academy Schools das Studium der Bildhauerei. Zu dieser Zeit – vor Leightons Präsidentschaft – war die Akademie immer noch eine Ausbildungsstätte für Maler, nicht aber für Bildhauer. Gilbert erinnerte sich: „In those days the Academy school of modelling was only a make-believe; and, feeling that it was necessary to learn a business I had resolved to follow, I applied for a place at [...] Mr. Boehm's.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Upstone: *Symbolism in Three Dimensions*, 83; Beattie: *New Sculpture*, 3.

<sup>2</sup> Vgl. Upstone: *Symbolism in Three Dimensions*, 83; H. W. Janson: *Nineteenth-Century Sculpture*, London 1985, 107-112; 185/186. Musée d'Art et d'Histoire (Hrsg.): *Statues de Chair. Sculptures de James Pradier*, Paris 1985, 246/247.

<sup>3</sup> Joseph Hatton: *The Life and Work of Alfred Gilbert*, *Easter Art Journal*, London 1903, 20.

---

Gilbert wurde 1874 Joseph Edgar Boehms Assistent. Ein Jahr darauf riet Boehm dem jungen Bildhauer, nach Paris zu gehen, um unter Pierre-Jules Cavelier (1814-1894) an der École des Beaux-Arts zu studieren, was dieser im selben Jahr auch tat. Doch zunächst war Gilbert nicht sehr erfolgreich an der École des Beaux-Arts. Seine Professoren, Cavelier und Emmanuel Frémiet, hielten ihn nicht für besonders talentiert, und der Staat, größter Mäzen der französischen Bildhauer, zeigte kein Interesse an den Werken eines Engländers.<sup>1</sup>

Nichtsdestoweniger zeigte sein erstes größeres Werk, *The Kiss of Victory* (Abb. 23), in der sensiblen Oberflächenbehandlung deutliche Spuren seines Studiums in Frankreich. 1878 hatte ein Freund Gilbert von Gustave Dorés *Gloire* (Abb. 24) erzählt. Begeistert von der Beschreibung seines Freundes machte sich Gilbert an einen eigenen Entwurf, der seine Idee von Dorés Skulptur wieder gab, ohne das Werk jedoch gesehen zu haben. Als Gilbert Dorés Skulptur schließlich im Salon sah, stellte er fest, dass sein eigenes Modell Dorés Sujet – einem in den Armen der personifizierten Glorie sterbender Dichter – nicht im Geringsten glich. Dennoch aber nahm *The Kiss of Victory* die Tradition der heroischen Werke der École des Beaux-Arts, einschließlich denen Dorés, auf: *The Kiss of Victory* zeigt einen sterbenden Soldaten, umfassen von einer weiblichen, geflügelten Figur des Sieges. Obwohl Gilbert bis dahin kein besonderes Lob von seinen Lehrern erhalten hatte, zeigte er den *Kiss of Victory* Cavelier. Cavelier war begeistert und schickte Gilbert nach Rom, um die Skulptur in Marmor umzusetzen.<sup>2</sup>

Im Oktober 1878 ging Gilbert nach Italien. Er brannte darauf, Donatellos, Cellinis und Giambolognas Werke an Ort und Stelle zu studieren. In einer überraschend naiven Art war er enttäuscht, sie nicht in Rom vorzufinden, und so schrieb er an seinen Vater: „I find to my utter disappointment, that many of the grand works of Art, which I had so longed to see, and which I thought to

---

<sup>1</sup> Vgl. Richard Dorment (Hrsg.): Alfred Gilbert. Sculptor and Goldsmith, London 1986, 13-18; Read: Victorian Sculpture, 289-326.

<sup>2</sup> Vgl. Dorment: Victorian High Renaissance, 157-167; Dorment: Sculptor and Goldsmith, 13-18; Read: Victorian Sculpture, 289-326.

find at Rome, are in reality at Florence [...].“<sup>1</sup> Gilbert mochte Rom nicht besonders, blieb jedoch dort und beendete seine Arbeit an der Marmorversion von *The Kiss of Victory*, die gegen 1881 fertig wurde. Die Vollendung des *Kiss of Victory* markierte einen Wendepunkt in Gilberts Werk. MacAllister berichtet: „He was tired of the French influence, which he felt to overshadow his own individuality.“<sup>2</sup> Er suchte neue Einflüsse, die er schließlich in Florenz fand. Wahrscheinlich besuchte Gilbert Florenz zum ersten Mal gegen 1880/1881. Nachdem er Cellinis *Perseus und Medusa* (Abb. 26) in Florenz gesehen hatte, entwarf er den *Perseus Arming* (Abb. 25). Obwohl – oder weil? – er sich wenig von Cellinis Skulptur beeindruckt zeigte – „it still left me somewhat cold, insomuch that it failed to touch my human sympathies“<sup>3</sup> – fing er augenblicklich mit der Arbeit an seinem *Perseus* an: „I returned to Rome“, erinnerte sich Gilbert, „and at once set to work to make a statuette.“<sup>4</sup> Gilbert führte den *Perseus* im Statuettenformat aus und verwendete das Wachsauerschmelzverfahren, das Cellini in *Perseus und Medusa* benutzt und ausführlich in seiner Biographie beschrieben hatte.<sup>5</sup> Diese beiden formalen Neuerungen wurden in England als Sensation aufgenommen.

Als 1882 der *Perseus Arming* in der Grosvenor Gallery und *The Kiss of Victory* in der Royal Academy ausgestellt wurden, zeigte sich das englische Publikum begeistert. Die Kritiker beurteilten beide Werke als außergewöhnlich, doch der *Perseus* stach allein durch sein Material – Bronze, nicht Marmor! – hervor. Er wurde aufgrund seiner für England neuartigen Gussmethode, dem *cire perdue*, der damit einhergehenden, subtilen Oberflächengestaltung und dem ungewöhnlichen Statuettenformat

<sup>1</sup> Dormont: *Victorian High Renaissance*, 159.

<sup>2</sup> Isabel MacAllister: *Alfred Gilbert*, London 1929, 55.

<sup>3</sup> Zit. n. Hatton: *Alfred Gilbert*, 10.

<sup>4</sup> Zit. n. Hatton: *Alfred Gilbert*, 10.

<sup>5</sup> Das Wachsauerschmelzverfahren, *cire perdue*, ist ein Gussverfahren für Skulpturen, bei dem ein Wachsmo­dell in einer feuerfesten Form geschmolzen und dann heraus gegossen oder -gebrannt wird. Dabei bleibt ein Hohlraum zurück, in den anschließend flüssiges Metall gegossen wird. Vgl. Nicolas Penny: *Geschichte der Skulptur. Material, Werkzeug, Technik*, Leipzig 1995, 312. Siehe auch Dormont: *Victorian High Renaissance*, 157-167; Dormont: *Sculptor and Goldsmith*, 13-18; Read: *Victorian Sculpture*, 289-326.

als sensationell empfunden – auch wenn vergleichbare Phänomene in der französischen Skulptur über ein halbes Jahrhundert zuvor stattgefunden hatten.<sup>1</sup> Die an die Renaissance erinnernde Aktdarstellung erhielt durch die fein modellierte Bronzeoberfläche eine außergewöhnlich taktile Präsenz, die im Vergleich zu den üblichen, glatten Marmoroberflächen unverschämt naturalistisch erschien. Leighton war vom *Perseus* ausgesprochen angetan und bestellte einen Nachfolger. Gilbert lieferte 1884 auf der Akademieausstellung den *Icarus* (Abb. 27). Auch *Icarus* bestach durch sein kleines Format, seine nuancierten Oberflächenqualitäten und seine Detailgenauigkeit, die sogar die Adern an Händen und Füßen erkennen ließ. Ebenso wie der *Perseus* war der *Icarus*, der sich an Donatellos Bronzedavid orientierte, der Renaissance entlehnt. Leighton war so begeistert, dass er Gilbert eindringlich bat, nach England zurückzukehren – was dieser auch tat.<sup>2</sup>

Gilberts innovativer Umgang mit Skulptur war neu, hatte jedoch in den Arbeiten Frederic Leightons und Joseph Edgar Boehms seine Vorläufer in England. Gilberts subtile Gestaltung der Bronzeoberfläche im *Perseus* und *Icarus* wurde von Leightons *Athlete Struggling with a Python* vorweggenommen (Abb. 16). Dieser setzte sich mit dem bildhauerischen Naturalismus und der schmiegsamen Oberflächenbehandlung französischer Skulptur auseinander.<sup>3</sup> In der Vorbereitung des Gemäldes *Daphnephoria* erarbeitete Frederic Lord Leighton kleine Statuetten, die ihm bei der Ausführung und Komposition helfen sollten (Abb. 28). Diese Statuetten entwickelte Leighton weiter und kam so auf den von dem ursprünglichen Gemälde weit entfernten *Athlete Struggling with a Python*, mit dem er 1878

---

<sup>1</sup> Vgl. Seite 46: In Frankreich wurde mindestens seit den späten 1820er Jahren die italienische Renaissance rezipiert. François Rudes *Merkur* (Salon 1827) ist mit Giambolognas *Merkur* verglichen worden, so wie Gilberts Bronzestatuetten eine Parallele zur italienischen Bronzeplastik darstellen. Ob nun die englische Renaissancerezeption in erster Linie durch Italien oder indirekt durch Frankreich initiiert wurde, wird noch zu klären sein. Vgl. Janson: *Nineteenth Century Sculpture*, 111. Als letzter äußerte Edward Morris die Vermutung, daß – entgegen Alfred Gilberts Beschwörungen, von Italien beeinflusst worden zu sein – die italienische Renaissanceskulptur über Frankreich und durch Künstler wie Mercié, Dubois und Falguière nach England gekommen sei, vgl. Morris: *French Art in Britain*, 255.

<sup>2</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 294.

<sup>3</sup> Vgl. Janson: *Nineteenth-Century Sculpture*, 107.

---

die Goldmedaille der Weltausstellung in Paris gewann.<sup>1</sup> Im selben Jahr wurde er zum Präsidenten der Royal Academy of Art gewählt. Der skulpturbegeisterte Leighton förderte in den Jahren seiner insgesamt 18jährigen Präsidentschaft die bis dato vernachlässigte Bildhauerei an der Akademie, insbesondere die aufkommende Generation junger Bildhauer der New Sculpture. 1881 und 1882 sorgte er für bessere Ausstellungsmöglichkeiten an der Akademie. Unter Leightons Präsidentschaft wuchs die Zahl der lehrenden Bildhauer an der künstlerischen Institution, und durch eine wachsende Anzahl von Lehraufträgen und Festangestellten verbesserte sich die Ausbildungssituation immens. Während Leighton Präsident war, wurden acht Bildhauer *Associates*<sup>2</sup> im Vergleich zu zehn in den letzten vierzig Jahren und sechs Vollzeit-Akademiker im Vergleich zu sieben in den vierzig Jahren zuvor.<sup>3</sup>

Joseph Edgar Boehm war das *bête noir* der britischen Bildhauer. In Wien geboren, studierte Boehm in England, Italien und Frankreich, ehe er sich 1862 in London niederließ und 1865 die englische Staatsbürgerschaft annahm. Durch das Studium auf dem Kontinent unterschied sich Boehms bildhauerische Technik von der englischen Praxis: Er schnitt den Marmor tiefer als in England üblich war und versuchte sich ebenso in ausdrucksvollere Bronzmodellierung. Mit seiner intensiven Oberflächenbehandlung erzielte er einen wesentlich differenzierteren Effekt von Licht und Schatten als England von der eigenen Bildhauerei gewohnt war (vgl. Abb. 9, 29). Kurz nachdem Boehm sich in Großbritannien niedergelassen hatte, reihte er sich in eine dort bestehende ‚ausländische‘ Tradition ein: Schon der italienische Bildhauer Carlo Marocchetti (1805-1867) hatte jenen „effectism“<sup>4</sup> des tief geschnittenen Marmors in England eingeführt. Boehm fand mit seinen Arbeiten schnell zahlreiche Auftraggeber in adeligen Kreisen und wurde 1881

---

<sup>1</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 289. Read: *Leighton and Sculpture*, 84.

<sup>2</sup> Joseph Edgar Boehm 1878, Thomas Birch 1880, Hamo Thornycroft 1881, Thomas Brock 1883, Alfred Gilbert 1887, Onslow Ford 1888, Harry Bates 1892 und George Frampton 1894, vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 292.

<sup>3</sup> Henry Hugh Armstead 1879, Joseph Edgar Boehm 1882, Hamo Thornycroft 1888, Thomas Brock 1891, Alfred Gilbert 1892 und Onslow Ford 1895. Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 291/292.

<sup>4</sup> Palgrave: *Essays on Art*, 42 & 122.

*Sculptor in Ordinary to the Queen*. In den späten 1870er und 1880er Jahren hatte er eine nahezu exklusive Stellung, wenn es um die Auftragsvergabe für öffentliche Denkmäler in London ging. Neben seiner Tätigkeit als Bildhauer förderte Boehm aber auch seine Kollegen und Studenten. Er arbeitete mit G. F. Watts zusammen und beschäftigte in seinem Atelier Künstler der jüngeren Generation wie Alfred Gilbert und Alfred Drury (1856-1944). Boehm war außerdem mit verantwortlich dafür, dass Gilbert den Auftrag für das *Shaftesbury Memorial* am Piccadilly Circus erhielt: Boehm hatte das *Shaftesbury Memorial* der Westminster Abbey gestaltet und bekam zusätzlich den Auftrag für das Denkmal am Piccadilly Circus, das er jedoch – sei es aus Zeitmangel oder aus Großherzigkeit<sup>1</sup> – an Gilbert weiter gab.<sup>2</sup> Boehms „effectism“<sup>3</sup> war durchaus mit Leightons Arbeitsweise verwandt<sup>4</sup>, und beide Künstler standen unter dem Einfluss französischer Skulptur: Boehm war durch sein Studium mit kontinentaler Kunst bestens vertraut, Leighton dagegen beobachtete intensiv die französische Kunstszene und insbesondere die Salons. Doch nicht allein durch Leightons Protektorat kam die französische Skulptur zu ihrem essentiellen Einfluss auf die spätviktorianische Bildhauerei. Das allgemeine Interesse der Briten an französischer Bildhauerei wuchs in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts deutlich.<sup>5</sup>

Seit der Jahrhundertmitte, also etwa eine Generation vor der New Sculpture, ließ sich vermehrt französische Skulptur in England finden. Die Weltausstellungen von 1862 und die Internationale Ausstellung 1871 zeigten vermehrt französische Bildhauerei, und schon im Zuge der Weltausstellung 1851 wurde im Kristallpalast in Sydenham ein großes Skulpturenmuseum mit modernen Werken, hauptsächlich in Gipsabgüssen, errichtet. Das französische Kontingent beinhaltete Werke von James Pradier, Francisque-Joseph Duret, Jean-Auguste Barre, Antoine-Laurent Dantan und

<sup>1</sup> Gilbert selbst stellte die Großherzigkeit Boehms heraus, wahrscheinlicher ist aber, daß Boehm selbst keine Zeit hatte. Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 298.

<sup>2</sup> Vgl. MacAllister: *Alfred Gilbert*, 104; Read: *Victorian Sculpture*, 297/298.

<sup>3</sup> Palgrave: *Essays on Art*, 42 & 122.

<sup>4</sup> Vgl. Read: *Leighton and Sculpture*, 84.

<sup>5</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 297/298.

Jean-Baptiste Clésinger. Aufgrund des deutsch-französischen Krieges 1870/71 wanderten immer mehr französische Künstler nach England aus. Außerdem wurden gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Fahrtkosten nach Paris günstiger. Von dieser Gelegenheit machten zahlreiche englische Künstler und Kunstinteressierte Gebrauch. Darüber hinaus stellte eine Reihe von französischen Künstlern ohnehin auf Londoner Ausstellungen aus, und die Liste derer, die in London zu dieser Zeit auf Aufstellungen präsent waren, liest sich wie ein *Who's Who* der französischen Bildhauerei.<sup>1</sup> Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) stellte zum ersten Mal 1871 in der Londoner Royal Academy aus, wo er insgesamt vier Werke, darunter den *Ugolino* zeigte (Abb. 30). Zwischen 1872 und 1874 präsentierte er dort sechs weitere Stücke, darunter eine Terracottaversion von *La Danse* (Abb. 31). Albert Carrier-Belleuse (1824-1887) beteiligte sich an der Akademieausstellung 1873, und Rodin stellte seine Werke dort 1882 und 1884 aus. 1882 zeigte er *Johannes den Täufer* an der Akademie und den *Mann mit gebrochener Nase* in der Grosvenor Gallery (Abb. 32, 33). 1884 wurde sein *Ehernes Zeitalter* auf der Akademieausstellung als Sensation aufgenommen (Abb. 34). 1893 stellte Jean-Léon Gérôme seine *Bellona* an der Akademie aus (Abb. 35), die viel Beachtung fand und neben Moreau Vauthiers *Gallia* einen interessanten Vergleich zu George Framptons *Mysteriarch* lieferte (Abb. 36, 37).<sup>2</sup>

Zusätzlich bekam das bis dahin unangetastete Monopol der Royal Academy Exhibitions mit der Eröffnung der Grosvenor Gallery 1877 ernst zu nehmende Konkurrenz, die Londoner Kunstszene dadurch jedoch eine unglaubliche Bereicherung.<sup>3</sup> Die Grosvenor Gallery hatte sich Opposition zur Royal Academy auf ihre Fahnen geschrieben und zeigte auf der ersten Ausstellung mit Werken Paul Dubois', Eugene Delaplanches und Henri Chapus' moderne französische Skulptur (Abb. 38-40). Auch wenn sich die Beiträge thematisch

<sup>1</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 302-306; Beattie: *New Sculpture*, 135-138; 157/158.

<sup>2</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 298-302.

<sup>3</sup> Vgl. Colleen Denney: *Acts of Worship at the Temple of Art: The Grosvenor Gallery and the Second Generation of Pre-Raphaelites*, in: Casteras: *Collecting the Pre-Raphaelites*, 65-76; Christopher Newall: *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*, Cambridge 1995 – letzteres ist vor allem im Hinblick auf den entstehenden Kunstmarkt aufschlussreich.

---

stark unterschieden – Dubois zeigte mit *Le Courage Militaire* ein militärisches Sujet (Abb. 38), Delaplanche mit *L'Éducation Maternelle* ein Genrethema (Abb. 39), und Chapu hatte mit seiner *Jeanne d'Arc à Domremy* ein historisches Sujet gewählt (Abb. 40) – , so repräsentierten die ausgestellten Werke die zeitgenössische französische Skulptur, die mit der bildhauerischen Tradition Englands stark kontrastierte.<sup>1</sup> „Stated simply“, fasst Benedict Read den französischen Einfluss zusammen, „this is a degree of fullness in modelling and naturalness in detail that was largely alien to English sculptural conventions still conditioned to the ‚purity‘ (as Watts called it) or blandness of the established plastic tradition.“<sup>2</sup>

Vor allem Aimé-Jules Dalou (1838-1902) ist an dieser Stelle hervorzuheben. Dalou arbeitete in den 1850ern und 1860ern in Paris als Bildhauer und floh während der Pariser Kommune 1871 nach London. Dort nahm ihn ein ehemaliger Kommilitone, Alphonse Legros (1837-1911), der seit 1863 in England lebte, unter seine Obhut. Dalou stellte in den folgenden Jahren an der Royal Academy aus und fand in George Howard, Earl of Carlisle, der auch Förderer von Edward Burne-Jones und Joseph Boehm war, einen Mäzen. 1877 übernahm Dalou die eigens für ihn geschaffene Position des Assistant Professor an der National Art Training School in South Kensington (das spätere Royal College of Art), an der er drei Jahre lang unterrichtete. Unter seinen Studenten waren Harry Bates, Frederick Pomeroy und Alfred Drury: Alle Bildhauer der New Sculpture studierten entweder direkt in Frankreich oder unter französischen Professoren in England. Neben bzw. nach Dalou befanden sich Legros und Edouard Lantéri (1848-1917) in Schlüsselpositionen der bildhauerischen Ausbildung: Legros war 1876 Slade Professor of Art am University College in London und unterrichtete dort Bildhauerei. Lantéri folgte Dalou auf seinem Posten als Lehrer der Bildhauerklasse an der National Art Training School.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Beattie: *New Sculpture*, 137.

<sup>2</sup> Read: *Victorian Sculpture*, 301.

<sup>3</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 302; Beattie: *New Sculpture*, 137/138.

Die Bedeutung einzelner Schulen – vor allem die Royal Academy Schools und die National Art Training School – wuchs. Beinahe jeder Bildhauer besuchte eine dieser Schulen, was seine Abhängigkeit von einem Bildhauer mit einem ausbildenden Atelier milderte: Die zuvor gängige Praxis, zukünftige Bildhauer aufgrund mangelnder akademischer Ressourcen in den Ateliers etablierter Bildhauer arbeiten und ausbilden zu lassen, war zwar immer noch üblich, es boten sich durch die Art Schools jedoch Alternativen an. Die Ausbildung in Frankreich, die fast alle Bildhauer der New Sculpture besaßen, war stilbildend: Alfred Gilbert und Stirling Lee studierten an der École des Beaux-Arts, Frederick Pomeroy und George Frampton arbeiteten mit Jean-Antonin Mercié (1845-1916), Alfred Drury war vier Jahre lang Dalous Assistent, und Harry Bates arbeitete für Auguste Rodin. Was dieser französische Einfluss bewirkte, lässt sich an zahlreichen Skulpturen ablesen. Gilberts *Perseus Arming* (Abb. 25) und *Icarus* (Abb. 27) rezipierten in ihrem Statuettenformat und in ihrer leichten Körperdrehung, die eine fein ausmodellerte Muskeldarstellung ermöglichte, Merciés *David Vainqueur* (Abb. 41). Der Vergleich von Framptons *Mysteriarch* (Abb. 37), Moreau Vauthiers *Gallia* (Abb. 36) und Gérômes *Bellona* (Abb. 35) wurde bereits erwähnt. Daneben gibt es zahlreiche weitere Beispiele des französischen Einflusses auf die New Sculpture: Gilberts *The Kiss of Victory* (Abb. 23) zeigt Parallelen zu Gustave Dorés *La Gloire* (Abb. 24) und Merciés *Gloria Victis* (Abb. 42). Gilberts *Study of Head* zeigt eine Merciés *David* ähnliche Kopfbedeckung (Abb. 43, 41), und Gilberts *Enchanted Chair* rezipierte Carrier-Belleuses *Sleeping Hebe* (Abb. 44, 45).<sup>1</sup>

Gleichermaßen aus Frankreich kam das Interesse an polychromer Skulptur.<sup>2</sup> Nach der Entdeckung der Farbigkeit antiker Skulpturen durch

<sup>1</sup> Vgl. Beattie: *New Sculpture*, 9-16; 137-144.

<sup>2</sup> Farbige Skulptur im 19. Jahrhundert ist gut erschlossen, vgl. Karina Türr: *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*, Berlin 1979, besonders 170-178; dies.: *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Mainz 1994; Andreas Blühm (Hrsg.): *The Colour of Sculpture 1840-1910*, Zwolle 1996. Droth, Martina: *The Ethics of Making. Craft and English Sculptural Aesthetics, c. 1851-1900*, in: *Journal of Design History* 2004, 17 (3), 221-236.

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy im 19. Jahrhundert<sup>1</sup> fand man rein weißen Marmor nicht mehr adäquat, sondern ausdrucksverfälschend: Weißer Marmor gebe nicht die ursprüngliche Erscheinung der antiken Statuen wieder. Das wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts auch in England erkannt: „The thrones, coffers, couches of curious carpentry, are studded with bossy ornaments of precious metal effectively disposed or inlaid with stained ivory or blue cyanus, or amber, or pale amber-like gold“<sup>2</sup>, schrieb Walter Pater in *The Beginnings of Greek Sculpture* (1880). So gab es in England etwa seit der Jahrhundertmitte vereinzelt farbige Skulpturen wie John Gibsons *Tinted Venus* (vgl. Abb. 46), doch mit dem Aufkommen der New Sculpture erhielt polychrome Materialästhetik einen völlig neuen Stellenwert, der durch die Tradition des Arts and Crafts Movement gefördert wurde (vgl. Abb. 47-50).

Die Bildhauer der New Sculpture arbeiteten gern mit neuen und unkonventionellen Materialien wie Elfenbein, Perlmutter, Edel- und Halbedelsteinen und verschiedenen Metallen: Materialien, die eher dem Kunsthandwerk zugeteilt wurden. Damit erreichten die Bildhauer der New Sculpture zwei Dinge: Dieses „breaking down of traditional craft categorisation“<sup>3</sup>, das die New Sculpture mit den Präraffaeliten und dem Arts and Crafts teilte, ließ altergebrachte Gattungsgrenzen, insbesondere zwischen Skulptur und Kunsthandwerk, schmelzen. Zweitens konstatierte die New Sculpture so ihre Modernität: Durch die Nähe ihrer Materialästhetik zum zeitgenössischen Kunsthandwerk grenzten sie sich deutlich von der zuvor in England herrschenden, klassizistischen Bildhauertradition ab.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Quatremère de Quincy forschte seit den 1780er Jahren über antike Polychromie, veröffentlichte sein Werk *Le Jupiter Olympien*, welcher das zeitgenössische Wissen über farbige Skulpturen behandelte, aber erst 1814, vgl. Karina Türr: Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts, Mainz 1994, 102; 107/108; Andreas Blühm: In Living Colour. A Short History of Colour and Sculpture in the 19th Century, in: Ders.: The Colour of Sculpture 1840-1910, Zwolle 1996, 15-19.

<sup>2</sup> Walter Pater: *The Beginnings of Greek Sculpture I: The Heroic Age of Greek Art*, in: Walter Pater: *Greek Studies. A Series of Essays*, London 1910, 197 (zuerst veröffentlicht in der *Fortnightly Review* 1880).

<sup>3</sup> Read: *Victorian Sculpture*, 310.

<sup>4</sup> Vgl. Droth: *Ethics of Making*, 229-232.

Besonders gerne wurde von der New Sculpture aber Bronze verarbeitet. Die wiederentdeckte *cire perdue* ermöglichte die feine und subtile Oberflächenbehandlung des *Perseus Arming* (Abb. 25) und des *Icarus* (Abb. 27). Gilbert behauptete später, er habe die *cire perdue* nach England gebracht, was nicht ganz korrekt ist. Zumindest für kleinere Objekte und Schmuck war das Wachsauerschmelzverfahren durchaus üblich, nicht aber für größere Bronzewerke.<sup>1</sup> Dieses Verfahren ermöglichte jedoch das Modellieren einer „sensuous surface [...] that came from precise modelling“<sup>2</sup>.

Diese subtile Bronzmodellierung kam im Statuettenformat besonders gut zur Geltung: Neben der Integration der Sockelzone in die Gesamtkomposition, die Gilbert von Donatellos *David* übernommen hatte (Abb. 51)<sup>3</sup>, war dieses Format die spektakulärste Neuerung im viktorianischen England, obwohl es zuvor schon von französischen Bildhauern benutzt worden war.<sup>4</sup> Was akademische Bildhauer in der Regel lieferten, waren lebensgroße, ideale Marmorskulpturen, entweder in „violent movement“<sup>5</sup> oder „complete stillness“<sup>6</sup>, die – falls sie einem Geldgeber gefielen – auf Statuettengröße reduziert wurden, damit sie auf den Kaminsims passten.<sup>7</sup> Indem Gilbert selbstbewusst das Format der Statuette wählte, verlieh er seinen Werken einen eigenständigen Status jenseits der üblichen Bronzereduktionen: Gilberts Figuren waren keine Verkleinerungen größerer Werke, sondern wurden von vornherein als Statuetten entwickelt. Sie setzten sich daher von

<sup>1</sup> Zuvor wurde im 19. Jahrhundert meist der Sandguss angewandt. Dies ist ein Gussverfahren für Metall, bei dem die Form aus einer Detailgussform aus sehr feinem und stark zusammengepresstem Sand besteht. Nachteil dieser Gussmethode ist, dass große Werke zerstückelt, in einzelnen Formen gegossen und dann zusammengesetzt werden. Vgl. Penny: *Geschichte der Skulptur*, 254 & 309.

<sup>2</sup> Upstone: *Symbolism in Three Dimensions*, 84.

<sup>3</sup> Vgl. John Pope-Hennessy: *Donatello Sculptor*, New York et. al. 1993, 147-155.

<sup>4</sup> Bisher hat die zumeist englischsprachige Forschungsliteratur zur New Sculpture den italienischen Ursprung des Statuettenformats hervorgehoben und ignoriert, dass Statuetten im Frankreich des 19. Jahrhunderts sehr verbreitet waren. Ob nun Gilbert das Statuettenformat tatsächlich erst in Italien oder doch schon bei seinem Studienaufenthalt in Frankreich kennen lernte und ob unabhängig davon das Statuettenformat in England durch französischen Einfluss verbreitet wurde, muss noch geklärt werden.

<sup>5</sup> Lavinia Handley-Read: *Alfred Gilbert: A New Assessment. Part I: The Small Sculptures*, in: *The Connoisseur* 169(679) 1968, 23.

<sup>6</sup> Handley-Read: *Alfred Gilbert I*, 23.

<sup>7</sup> Vgl. Janson: *Nineteenth-Century Sculpture*, 107/108.

---

Anfang an mit dem kleinen, intimen Format auseinander.<sup>1</sup> Damit aber schuf Gilbert vor allem kleine bildhauerische Meisterwerke, die in das viktorianische Interieur passten und durch die die Einheit von Kunst und Leben vollzogen werden konnten: Geschaffen für den Kunstmarkt brachten seine Statuetten die New Sculpture buchstäblich in den alltäglichen Lebensraum.<sup>2</sup>

Dies wurde vor allem durch ein neues, öffentliches Interesse unterstützt. Allen voran beschäftigten sich Edmund Gosse und Marion Spielmann, die beiden literarischen Begleiter der New Sculpture, mit zeitgenössischer Bildhauerei, die so ein öffentliches Forum erhielt. Neu gegründete Zeitschriften beobachteten die Szene und erörterten Ausstellungen, Künstler und ihre Werke. Das etablierte *Art Journal* (mit einem neuen Herausgeber), aber auch neu gegründete Presseorgane wie das *Magazine of Art* oder *The Studio* diskutierten Skulptur.<sup>3</sup> Mit dieser steigenden öffentlichen Aufmerksamkeit wuchs das Interesse am Bildhauer als Person, was mit einem neuen Künstlerselbstverständnis einherging. Gilbert wurde ausführlich von Joseph Hatton interviewt, und dieses Interview wurde als Sonderband des *Art Journal* 1903 veröffentlicht. So viel Aufmerksamkeit für einen einzigen Bildhauer wäre 1850 undenkbar gewesen. Die Selbstwahrnehmung der Bildhauer emanzipierte sich zwischen 1870 und 1880 langsam von dem eines Denkmal- und Portraitbildhauers, der vom Gutdünken fragwürdiger Kommissionen abhängig war, zu einem eigenständigen, unabhängigen Künstler. Dieses neue Künstlerselbstverständnis demonstrierte Gilbert mit autobiographisch motivierten Anspielungen in seinen plastischen Werken.<sup>4</sup> Mit dem *Perseus Arming*, dem ersten Werk, das er in England präsentierte, spielte Gilbert auf die Unsicherheiten seiner künstlerischen Zukunft an: „At that time my whole thoughts were of my artistic equipment for the future, I conceived the idea that Perseus before becoming a hero was a mere mortal,

---

<sup>1</sup> Auch dies ist ggfs. dem französischen Einfluss zuzuschreiben: Carrier-Belleuse, dessen Beeinflussung der englischen Skulptur bereits festgestellt wurde, schuf seit den 1830er Jahren Kleinbronzen, die als solche konzipiert wurden, vgl. Janson: *Nineteenth-Century Sculpture*, 137.

<sup>2</sup> Vgl. Beattie: *New Sculpture*, 181-185.

<sup>3</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 315.

<sup>4</sup> Vgl. Edwards: *Portrait of the Artist*, 11-20.

and that he had to look to his equipment.“<sup>1</sup> Der *Icarus*, Gilberts Folgewerk, schlug denselben biographischen Tenor an, indem er die ambitionierten Pläne des Bildhauers reflektierte: „It flashed across me that I was very ambitious: why not ‚Icarus‘ with his desire for flight?“<sup>2</sup>

### 3. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit: Edward Burne-Jones

Im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfuhr das Verhältnis von Malerei und Skulptur im Zuge dieser Entwicklung also eine einschneidende, qualitative Veränderung. So wie das Ineinandergreifen von Kunst und Kunsthandwerk durch das Arts and Crafts Movement zelebriert wurde, gingen auch Malerei und Skulptur des Aesthetic Movement eine enge Verbindung ein. Dieses Wechselspiel, das zwischen 1880 und 1890 kulminierte, fand seine Vorbereitung in der Kunst der Präraffaeliten.<sup>3</sup> Doch während das künstlerische Zusammenwirken von Alexander Munro und Dante Gabriel Rossetti an demselben dantesken Sujet *Paolo und Francesca* (Abb. 51, 52) oder Rossettis bildhauerische Experimente noch singulär war (Abb. 53), trat das Phänomen des gattungsübergreifenden Dialoges zwischen Malerei und Skulptur programmatisch zwischen den 1870er und 1890er Jahren auf (vgl. Abb. 55-60).

Edward Burne-Jones übte hier zentralen Einfluss für die Bildhauergeneration der New Sculpture aus. Sein Œuvre steht im Zeichen der Vergangenheitsrevitalisierung, ganz besonders der Wiederbelebung des Mittelalters und der Renaissance: Im Vordergrund seiner spätromantischen Geschichtsrezeption stand die Suche nach Projektionsflächen für die eigene Zeit. Burne-Jones' allusiv verfahrenende Integration historischer Zeichensysteme kann als semiotisches Prinzip innerhalb einer künstlerischen Produktionsästhetik verstanden werden, das von seinen Bildhauerkollegen der New Sculpture übernommen und systematisch ausgebaut wurde.

<sup>1</sup> Zit. n. Hatton: Alfred Gilbert, 10.

<sup>2</sup> Zit. n. MacAllister: Alfred Gilbert, 62.

<sup>3</sup> Vgl. Lottes: Goldener Traum, 180-83.

---

Während Burne-Jones in einer imaginierten Reise durch die Kunstgeschichte diejenigen Werke und Künstler mitnahm, die ihm für den eigenen Ästhetizismus besonders verheißungsvoll erschienen, setzte der Bildhauer Alfred Gilbert diesen „journey of the mind“<sup>1</sup> konsequent fort und durchzog systematisch alle Epochen von Gotik bis Rokoko: Die Konstruktion von Geschichte wurde so integraler Bestandteil der Selbstdarstellung und rückte von ihrem rein dokumentarischen, faktischen Charakter ab. Kunst wurde zu einer Form der Geschichtskonstruktion: Der Künstler vollzog nicht allein einen künstlerischen, sondern ebenso einen historischen Schaffensprozess, und die Phänomene ‚Kunst‘ und ‚Geschichte‘ erhielten einen vergleichbaren Stellenwert.<sup>2</sup>

Edward Burne-Jones' Geschichtsrezeption ist im Sinne der renaissanceverliebten Mode des 19. Jahrhunderts zu verstehen. Wie alle anderen Strömungen – Japonismus, Queen Anne und Mittelalterkult, zusammengefasst unter dem Begriff Aesthetic Movement – schuf die Wiederbelebung der Renaissance im 19. Jahrhundert Potentiale für die eigene Zeit: So konstituierte sich die Epochenschreibung der Renaissance als viktorianisches Konstrukt. Auf dem Kontinent gab es in den 1850er Jahren erste Auseinandersetzungen mit der Renaissance durch Jules Michelet, Jakob Burckhardt und Alexis-François Rio.<sup>3</sup> Ihnen folgten englische Traktate von John Ruskin, Matthew Arnold, Walter Pater und John Addington Symonds.<sup>4</sup> Gerade im Fall der Renaissance wurde – wie auch beim Mittelalter – ein Mythos produziert, der die „Leerstellen“<sup>5</sup> der viktorianischen Zeit füllte, zum Vehikel der kritischen Analyse und zur Projektionsfläche der

---

<sup>1</sup> Peter Allen Dale: *The Victorian Critic and the Idea of History*, Cambridge/MA. 1977, 199.

<sup>2</sup> Vgl. Stephen Wildman & John Christian (Hrsg.): *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*, New York 1998, 141; Lottes: *Wie ein goldener Traum*, 208.

<sup>3</sup> 1855 erwähnte Michelet im 7. Buch seiner *Historie de France* erstmals den Begriff *Renaissance*, Jakob Burckhardt lenkte dann 1860 mit *Kultur der Renaissance in Italien* den Blick auf Italien. Vgl. Müller: *How Botticellian!*, 21; Udo Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990, 98.

<sup>4</sup> John Ruskin erwähnte in *The Stones of Venice* (1851) die Renaissance, Matthew Arnold tat dies in *Culture and Anarchy* (1869), Symonds veröffentlichte die *History of Italian Renaissance* (1875-1886), und Pater veröffentlichte 1870 *The Renaissance*. Vgl. Müller: *How Botticellian!*, 21.

<sup>5</sup> Vgl. Iser: *Apellstruktur des Textes*, 234/235.

---

eigenen Zeit wurde. Die bewusste Distanz und Brechung der Geschichte war dabei von entscheidender Bedeutung. Epochen und Künstler wurden zum Synonym für einen bestimmten Zeitgeist und eine gewisse atmosphärische Tönung; ein individueller Künstler übernahm im Zuge dessen eine Stellvertreterfunktion: Nicht die authentische Autorschaft eines Werkes stand im Interessensfokus, sondern die spezifischen Qualitäten des vermeintlichen Œuvres. Mit Bezeichnungen wie *botticelliesk*, *michelangelesk* oder *giorgionesk* berief man sich auf charakteristische Allusionen und Assoziationen eines Werkes und erging sich in der Mythologisierung eines Künstlers und seines Schaffens. Damit wurde jedoch gleichermaßen eine Kunstgeschichte jenseits der Originale initiiert, in der die Renaissance wie ein Bildarchiv funktionierte, aus dem Werke für die eigene Welt herangezogen wurden.<sup>1</sup>

In dieser abstrahierenden Kunstbetrachtung standen Künstler der vorangegangenen Epochen für bestimmte Qualitäten, derer man sich zitativ und collagenhaft bedienen konnte. Botticelli und Michelangelo, neben Raffael die bekanntesten Renaissancemaler im 19. Jahrhundert, verkörperten diese Projektionsflächen für die soziokulturellen Dispositionen der viktorianischen Zeit und lieferten Konzepte imaginierter Geschlechterentwürfe im Zeichen der Renaissance. Die Adaption bestimmter Charakteristika aus ihrer Malerei verwies auf einen viktorianischen Körpercode, auf ein Konzept von Ideal und Schönheit. Während der mit Weiblichkeit konnotierte Botticelli für Androgynie und feminine Qualitäten wie Grazie, Schlankheit und Anmut stand, repräsentierte Michelangelo mit Massigkeit, Muskulösität und Männlichkeit das exakte Gegenteil; damit stellten die beiden Künstler zentrale Geschlechterentwürfe des viktorianischen Zeitalters dar. Gerade Edward Burne-Jones' Werk zeugt von dieser zitativen Renaissancerezeption und der darin eingebetteten Geschlechterkonzepte. Seine Suche nach Fragmenten in der Renaissance für die eigene Kunst ist von schwärmerischer Vergangenheitsmystifizierung einerseits und verklärender Distanz

---

<sup>1</sup> Vgl. Müller: How Botticellian!, 19-23.

---

andererseits geprägt, von einer intensiven Auseinandersetzung mit und einer Projektion auf die Renaissance, jedoch auch von einer abstrahierten Wahrnehmung der Kunstgeschichte, die versatzweise nach individuellen Präferenzen zusammengesetzt wurde.<sup>1</sup>

### 3.1 Botticelli und die flammende Linie

Als der amerikanische Romanautor Henry James im Jahre 1878 die Sommerausstellung der Grosvenor Gallery besuchte, sagte er angesichts von Burne-Jones' Figuren, sie seien „[...] too flat, [...] they exist too exclusively in surface. Extremely studied and finished in outline, they often strike one as vague in modelling – wanting in relief and in the power to detach themselves.“<sup>2</sup> In der Tat nahmen Burne-Jones' Zeitgenossen den Künstler als Meister der Linie und Flächigkeit wahr. So äußerte sich John Ruskin über Burne-Jones' Kontur: „An outline by Burne-Jones is as pure as the lines of engraving on an Etruscan mirror.“<sup>3</sup> Burne-Jones' Linienkunst wurde zu Recht mit dem Einfluss des Renaissancekünstlers Sandro Botticelli (1445-1510) in Verbindung gebracht.<sup>4</sup> Botticellis Tendenz zur flächenbetonenden Komposition und bewegten Linie beeinflussten Burne-Jones immens. Gerade Botticellis ungewöhnlich frei bewegliche Linie, die wirbelnd Körper, Gewänder und Haar erfasst (vgl. Abb. 61, 62), lässt sich nachhaltig in einzelnen Bilderfindungen Burne-Jones' wieder finden (vgl. Abb. 64-66). In der Tat ist dies ein kunsthistorischer Allgemeinplatz geworden, wie John Christian konstatiert:

---

<sup>1</sup> Vgl. Karin Orchard: Annäherung der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento, Uni. Diss. Hamburg 1988, 48-54; Müller: How Botticellian!, 8-10.

<sup>2</sup> James L. Sweeney: The Painter's Eye. Notes and Essays on the Pictorial Arts by Henry James, London 1956, 164.

<sup>3</sup> Ruskin: The Mythic School of Painting, in: Cook & Wedderburn: Works of John Ruskin, vol. XXXIII, 301.

<sup>4</sup> Z.B.: Günter Metken: Präraffaeliten, Frankfurt/Main 1974, 245; Lottes: Appropriating Botticelli, 236-260; Wildman: Artist-Dreamer, 141/142.

Many have commented on Burne-Jones's tendency to think in terms of line [...]; and it is a commonplace of art history that while he was inspired by that master of line, Botticelli, his own art was a source for Art Nouveau.<sup>1</sup>

Dabei war Burne-Jones' Vorliebe für Botticelli gegen 1860 noch recht ungewöhnlich: Nicht England, sondern Frankreich war das Ursprungsland des Botticellikultes.<sup>2</sup> Und im Gegensatz zu der späteren, um 1870 einsetzenden Beliebtheit des Renaissancekünstlers fand man Botticelli in England zunächst seltsam, altertümelnd oder gar unheimlich<sup>3</sup> – von einem Kult konnte bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein nicht die Rede sein. Während das 18. und das frühe 19. Jahrhundert Botticelli durchweg ablehnte bzw. ignorierte und erst 1864 mit Algernon Swinburne, dem ästhetizistischen Dichter schlechthin, eine erste längere Auseinandersetzung mit Botticelli erfolgte<sup>4</sup>, wurde der Quattrocentist zuallererst in Frankreich durch Alexis-François Rio (1797-1874) populär.<sup>5</sup> Rio verfasste 1836 *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, welches in England mit größerem Interesse wahrgenommen wurde als in Frankreich und die Auseinandersetzung mit den italienischen Primitiven initiierte: Erstmalig wurde bei Rio ein positives Urteil über Botticellis Fresken der Sistina gefällt<sup>6</sup>, und obwohl Botticellis Werk von Rio recht kurz behandelt wurde, betrachtete er dessen Frauenfiguren in einer für den englischen Ästhetizismus paradigmatischer Weise, nämlich als ‚traurige Madonnen‘ (vgl. Abb. 63).<sup>7</sup>

Englische Kunsthistoriker und Kunstkritiker wie Charles Eastlake, Anna Jameson und John Ruskin lasen Rios Abhandlung und übernahmen seine

<sup>1</sup> Christian: Burne-Jones and Sculpture, 77. Vgl. auch Wolfgang Lottes, der sagt, Burne-Jones sei „[...] chief evidence for Botticelli's direct influence on English art. No discussion of Edward Burne-Jones's life and work leaves unmentioned the Italian Renaissance painter as a source of pleasure and inspiration for his Victorian colleague.“ Lottes: Appropriating Botticelli, 256.

<sup>2</sup> Vgl. Lottes: Appropriating Botticelli, 236-261; Michael Levey: Botticelli and Nineteenth Century England, in: Warburg and Courtauld Institutes Journal 23 (1960), 291-304; Gail S. Weinberg: Ruskin, Pater and the Rediscovery of Botticelli, in: The Burlington Magazine CXXIX (1986), 25-27.

<sup>3</sup> Vgl. Lottes: Appropriating Botticelli, 236/237.

<sup>4</sup> Vgl. Müller: How Botticellian!, 32.

<sup>5</sup> Vgl. Levey: Botticelli and England, 295.

<sup>6</sup> Botticellis Fresken der Sixtinischen Kapelle waren vorher meistens negativ beurteilt worden, gerade von Künstlern in England, vgl. Müller: How Botticellian!, 32.

<sup>7</sup> Vgl. Müller: How Botticellian!, 129-131.

Haltung gegenüber Botticelli. Eastlake, der damalige Direktor der National Gallery, ließ sich sogar in seiner Ankaufspolitik so weit von Rio beeinflussen, dass die drei Botticellis, die er in den 1850er Jahren ankaufte, den Typ der traurigen Madonnen darstellten. Auch Algernon Swinburne, Walter Pater und Künstler wie Dante Gabriel Rossetti und Edward Burne-Jones kannten Rios Abhandlung, die bereits vor ihrer Übersetzung ins Englische im Jahr 1854 bekannt und verbreitet war.<sup>1</sup> Nichtsdestoweniger blieben gegenüber Botticellis Werk Zweifel bestehen:

There remained unexplained obscurities of subject-matter and a violence of emotion which was disturbing, even an ambivalence in the artists's attitude to what he painted. [...] Botticelli's pictures had a „peculiar individuality“.<sup>2</sup>

In den 1860ern wurde die bis heute gültige Wahrnehmung Botticellis als Künstler der ornamentalen und bewegten Linie etabliert. Dies war jedoch zunächst nicht positiv gemeint: Botticelli wurde als „delineator rather than [...] colourist“<sup>3</sup> bezeichnet – also als jemand, der eher skizziert als malt. Diese Haltung war gegen 1860 durchaus üblich. Zahlreiche Köpfe der literarischen und künstlerischen Avantgarde hielten anfangs wenig von Botticelli, so wie John Ruskin, der später einer der glühendsten Verehrer des Quattrocentisten werden sollte.<sup>4</sup> Wohl von Rios katholisierender und recht einseitiger Interpretation Botticellis beeinflusst<sup>5</sup>, stilisierte Ruskin Botticelli zum religiösesten Künstler der Renaissance und interpretierte ihn im Rahmen seiner eigenen, protestantischen Ethik zur Einheit des Schönen, Wahren, und Guten um. Die Fresken in der Sistina seien eine Verdichtung der göttlichen Ordnung; Botticelli sei der letzte Maler der „Eternal Law of God“<sup>6</sup> vor dem Anbruch der Renaissance, belacht von seinen Zeitgenossen, aber seinen

<sup>1</sup> Vgl. Müller: *How Botticellian!*, 132.

<sup>2</sup> Levey: *Botticelli and England*, 301.

<sup>3</sup> Lottes: *Appropriating Botticelli*, 241.

<sup>4</sup> Den Streit darüber, ob Pater oder Ruskin zuerst Botticelli ‚entdeckten‘ (was beide für sich in Anspruch nahmen), entscheidet Weinberg zugunsten Paters. Vgl. hierzu Weinberg: *Ruskin, Pater and the Rediscovery of Botticelli*, 25-27.

<sup>5</sup> Während beispielsweise Walter Pater den Reiz Botticellis in der Synthese heidnischer und christlicher Elemente sah, verstand Rio Botticelli zu diesem Zeitpunkt noch einseitig christlich, vgl. Müller: *How Botticellian!*, 137.

<sup>6</sup> John Ruskin: *Ariadne Florentina. Six Lectures on Wood and Metal Engraving*, in: Cook & Wedderburn: *John Ruskin*, vol. XXII, 433.

---

religiösen Prinzipien treu bleibend. Ruskin betrachtete Botticelli nicht unter ästhetischen, sondern moralischen und religiösen Gesichtspunkten: Seine Werke dienten der christlichen Lehre auf herausragende Art und Weise und trügen dazu bei, den christlichen Glauben zu stärken und zu verbreiten. Damit ließ sich Botticelli in das präraffaelitische Konstrukt der authentischen, religiösen Kunst des Mittelalters und ihrem zunehmenden Niedergang in der Renaissance einfügen.<sup>1</sup>

Tatsächlich ging es Ruskin stets um den moralischen Bedeutungsgehalt der Kunst, die infolgedessen regelrecht instrumentalisiert wurde: In Ruskins Kanon wurden Kunstwerke als Medium des moralischen Appells und der religiösen Belehrung integriert; sah Ruskin jedoch keinen ethischen Wert in einem Œuvre, wurde es ignoriert oder geschmäht. In Ruskins künstlerischer Moralvorstellung stellte Botticelli eine Antipode zur verdammenswerten, fleischlichen Renaissance dar: Mit seiner Flächigkeit und dekorativen Linearität repräsentiere Botticelli ein letztes Aufflackern der Internationalen Gotik.<sup>2</sup> So konnte Ruskin den Renaissancekünstler in den von ihm aufgestellten Kanon von gotischen Künstlern einreihen. Ruskin, der stets einen sittlichen Anspruch in der Kunst suchte, reduzierte jedoch Botticellis Œuvre, das die Synthese von heidnischen und sakralen Sujets vollzog, auf die religiösen Themen und interpretierte diese als Triumphe des Glaubens. Damit aber setzte er sich bewusst von Walter Paters Ansatz und dessen ästhetizistischer Kunstinterpretation ab.<sup>3</sup>

Gegen 1870 setzte mit Walter Pater und Algernon Swinburne der Beginn des ästhetizistischen Botticellikultes ein. Pater ging es weniger um die oben angesprochene Linienführung als vielmehr um die stimmungsvoll-verhaltene Atmosphäre in Botticellis Gemälden, die den subtilen Zeitgeist der Dekadenz

---

<sup>1</sup> Ruskin: *Ariadne Florentina*, 433. Vgl. Auch Levey: *Botticelli and England*, 301/302; Müller: *How Botticellian!*, 137/138; Lottes: *Appropriating Botticelli*, 241.

<sup>2</sup> Vgl. Alexander Bradley: *Ruskin and Italy*, Ann Arbor / MI 1987, 116.

<sup>3</sup> Vgl. Müller: *How Botticellian!*, 137/138. Lottes: *Appropriating Botticelli*, 247-249.

einzufragen schienen. Pater konstatierte bei Botticelli „meditative subtlety“<sup>1</sup> und schwärmte:

He is before all things a poetical painter, blending the charm of story and sentiment, the medium of the art of poetry, with the charm of line and colour, the medium of abstract painting. [...] He is a visionary painter, [...] the genius of which Botticelli is the type usurps the data before it as exponent of ideas, moods, visions of its own; in this interest it plays fast and loose with those data, rejecting some and isolating others, and always combining them anew.<sup>2</sup>

Durch Paters Ästhetisierung des Frührenaissancemalers wurde der einst als altertümlich abgetane Renaissancekünstler zum dekadenten Idol schlechthin, und man fing an, ihn nicht mehr als seltsam, sondern „precious and exotic“<sup>3</sup> anzusehen. Die Rezeption Botticellis bot darüber hinaus die Möglichkeit, sich von dem akademischen Realismus abzugrenzen, was seit den Präraffaeliten eins der avantgardistischen Hauptanliegen war.<sup>4</sup> Im Gegensatz zu Frankreich, wo Botticelli als satanischer Primitiver betrachtet wurde und damit dem Interesse des fin-de-siècle an Wollust und Tod entsprach<sup>5</sup>, konzentrierte sich England auf den melancholischen Gehalt seiner Frauendarstellungen.<sup>6</sup>

Pater arbeitete den rein ästhetischen Wert Botticellis heraus und stellte sich damit in die Tradition der romantischen Kunsttheorie, die das Interessante

<sup>1</sup> Pater: *The Renaissance*, 40. Die erste Ausgabe wurde 1873 unter dem Titel *Studies in the History of the Renaissance* veröffentlicht. Mit der zweiten Ausgabe im Jahr 1877 wurde der Titel in *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* umgeändert. Beide Ausgaben enthalten fünf Essays, die einzeln bereits vor 1873 veröffentlicht wurden: *Winckelmann* (1867), *Leonardo da Vinci* (1869), *Sandro Botticelli* (1870), *Pico della Mirandola* und *The Poetry of Michelangelo* (1871).

<sup>2</sup> Pater: *The Renaissance*, 40-42.

<sup>3</sup> Levey: *Botticelli and England*, 304.

<sup>4</sup> Vgl. Levey: *Botticelli and England*, 304. Müller weist jedoch darauf hin, dass die Bevorzugung Botticellis gleichermaßen die „Rekontextualisierung des Vergessenen“ sei: Als Avantgarde ignorierten die Präraffaeliten und ihre Nachfolger bewusst das Zeitspezifische ihrer Gegenwart und legitimierten ihren künstlerischen Anspruch nicht durch „Zukunftsprojektionen“, sondern „durch eine rückwärtsgewandte Utopie“. Müller: *How Botticellian!*, 29.

<sup>5</sup> Vgl. Praz: *Romantic Agony*, 353: Das Zeitalter der Décadence habe „passion for unhealthy, perverse young men [...], for the satanic Primitives (Botticellis *Primavera* was at that time considered ‚satanique, irrésistible, et terrifiant‘)“.

<sup>6</sup> Vgl. Müller: *How Botticellian!*, 195.

und Charakteristische im Gegensatz zu einer universellen Schönheitsdefinition bevorzugte. Gerade Botticellis traurige Madonnen standen für diesen Zusammenschluss des Schönen mit dem Anderen, dem Tod. Spätestens seit Edgar Allen Poes Ausruf, „[...] the death then, of a beautiful woman, is, unquestionable, the most poetical topic in the world“<sup>1</sup>, wurde der Tod einer schönen Frau zu einem zentralen dekadenten Sujet, und die Darstellung des Todes, des ‚anderen‘ Zustandes, durch die Kombination mit einer schönen Frau nicht nur ästhetisiert, sondern auch enttabuisiert.<sup>2</sup> Im Zuge dessen wurde die Schönheit einer Frau mit den Zügen des Anderen, des Fremden, Geheimnisvollen und des Gefährlichen in Verbindung gebracht, und gerade dies sah Pater auf besonders eindrucksvolle und ästhetische Art und Weise in Botticellis melancholischen Madonnen. Dies wurde von Algernon Swinburne übernommen, der den Schönheitsbegriff im Sinne Paters subjektivierte.<sup>3</sup>

Swinburne ersetzte die traditionelle Dualität von Schönheit und Harmonie eines Kunstwerkes durch diejenigen von „beauty“ und „strangeness“<sup>4</sup>. Darüber hinaus betonte er die Interaktion von Werk und Betrachter: Nicht mehr die sinnstiftende Interpretation stand im Mittelpunkt der Kunstrezeption, sondern die an das Kunstwerk geknüpfte, subjektive und stimmungsbetonte, dementsprechend aber nur vage zu fassende ästhetische Erfahrung.<sup>5</sup> Damit jedoch eröffnete sich eine völlig neue Ästhetik für Pater: Durch ihre

<sup>1</sup> Edgar Allen Poe: The Philosophy of Composition, in: The Complete Works of Edgar Allen Poe, 17 Bde, hrsg. von James A. Harrison, New York <sup>2</sup>1979. Essays and Miscellanies, Bd. XIV, 201

<sup>2</sup> Zum Themenkomplex Frau und Tod gibt es eine Vielzahl von Publikationen, z.B.: Elisabeth Bronfen: *Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester 1992; Gert Kaiser: *Der Tod und die schönen Frauen*, Frankfurt/Main et. al. 1995; Karl Guthke: *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*, München 1997.

<sup>3</sup> Müller verweist auf den engen Bezug zwischen Paters *The Renaissance* (1870) und Swinburnes *Notes on Design of the Old Masters at Florence* (1868). Pater bemerkte, seine Äußerungen seien mit denen Swinburnes auf einer Linie, vgl. Müller: *How Botticellian!*, 163-166.

<sup>4</sup> Titel einer Anthologie von Eric Warner (Hrsg.): *Strangeness and Beauty. An Anthology of Aesthetic Criticism, 1840-1910*, Cambridge 1983.

<sup>5</sup> Swinburne war darin deutlich von Frankreich, insbesondere von Theophile Gautier beeinflusst. Andeutungen der subjektiven Kunsterfahrung finden sich auch schon bei Edmund Burke im 18. Jahrhundert. Vgl. Müller: *How Botticellian!*, 161-163.

Melancholie und ihre Todesnähe offenbarten die Frauenfiguren Botticellis neue Formen der Schönheit und fanden in den schwindsüchtigen, todgeweihten Frauen der Präraffaeliten eine künstlerische Erscheinungsform. Botticelli stand so für das transitorische Moment und für eine neue Herangehensweise: Durch das vermeintlich Hässliche, die todesnahen Frauen und traurigen Madonnen verbreitete sein Œuvre etwas Neues, das sich dem idealisierten Schönheitsbegriff entzog und eine neue Ästhetik eröffnete.<sup>1</sup>

Wahrscheinlich durch den französischen Einfluss<sup>2</sup> und die Walter Paters Winckelmann-Rezeption<sup>3</sup> wurde das Androgyne in Botticellis Figurendarstellungen in England verbreitet. Botticelli malte laut Pater „[...] men and women, in their mixed and uncertain condition, always attractive, [...] but saddened perpetually [...]“<sup>4</sup>, und gerade dieser Zwischenzustand des Androgynen war für das ausgehende 19. Jahrhundert der „Seismograph des gesellschaftlichen Verhältnisses zwischen den Geschlechtern“<sup>5</sup>. Als Mischform zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen, jedoch meist als effeminiertes Mann und nicht als männliche Frau

<sup>1</sup> Praz: *Romantic Agony*, 352-354; Levey: *Botticelli and England*, 304; Müller: *How Botticellian!*, 161-163; 183-185.

<sup>2</sup> Gerade das Schönheitsideal des adoleszenten Jünglings tauchte in Frankreich wesentlich früher als in England auf, und da es zahlreiche Bezüge zwischen den Präraffaeliten und der französischen Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gab (z.B. durch William Dyce und Ford Madow Brown, vgl. Lottes: *Wie ein goldener Traum*, 56-58; 70), ist eine gegenseitige Einflussnahme nahe liegend. Mechthild Fend bespricht ausführlich den Androgyn in der französischen Kunst, vgl. Fend: *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830*, Berlin 2003.

<sup>3</sup> In Frankreich wurde Winckelmann wesentlich früher als in England rezipiert, nämlich unmittelbar nach dem Erscheinen von Winckelmans *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* (1755), vgl. Fend: *Grenzen der Männlichkeit*, 27-33. Ins Englische wurde Winckelmans *Geschichte der Kunst des Altertums* aber erst 90 Jahre nach seiner Erstveröffentlichung übersetzt. Im 18. und frühen 19. Jahrhundert wurde ihm aber noch wenig Begeisterung entgegen gebracht. Walter Pater initiierte eine breitere Auseinandersetzung mit Winckelmann, die mit Homoerotik und Homosexualität einherging, vgl. Alex Potts: *Pater's Winckelmann*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1992, v. 46, 68/69; Thomas Pelzel: *Mengs and his British Critics*, in: *Studies in Romanticism* XV/13 (1976), 417. Ob nun der englische Androgyn in erster Linie durch Winckelmann, die französische Kunst oder aber durch eine parallele Entwicklung von beidem in England herausgebildet wurde, ist bisher in der Forschung noch nicht erörtert worden.

<sup>4</sup> Pater: *The Renaissance*, 43.

<sup>5</sup> Ursula Prinz (Hrsg.): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Berlin 1986, 9.

---

auf tretend, entstammte das Androgyne der antiken Mythologie: Platons Gastmahl schildert das Androgyne als drittes Geschlecht, welches männlich und weiblich in sich vereint. Damit stellt das Androgyne eine Idealvorstellung der Vereinbarung der Gegensätze dar, als Einheit des Unvereinbaren, nicht nur von männlich und weiblich, sondern ebenso für die damit konnotierten Gegensätze von hell und dunkel, aktiv und passiv, rational und emotional, usw. Gleichmaßen steht das Androgyne für die Suche nach einem gemeinsamen Ursprung, nach der Befreiung von Zwängen und Abhängigkeiten einer gesellschaftlich-sexuellen Rolle und bietet somit ein „Bild erweiterter Lebensmöglichkeiten“<sup>1</sup>. Gerade das ausgehende 19. Jahrhundert stand im Zeichen des Androgynen, war es doch vom Hauch des Geheimnisvollen und Gegensätzlichen umgeben, der das dekadente Zeitalter selbst charakterisierte. Und gerade Botticellis androgyne Figurendarstellungen, von Edward Burne-Jones in zahlreichen Erscheinungsformen rezipiert, schienen dies auf einzigartige Weise wiederzugeben.<sup>2</sup>

Kurz, Botticelli wurde *die* Kultfigur des späten 19. Jahrhunderts. Seine Kunst paraphrasierte die aufbrechenden Geschlechterentwürfe des viktorianischen Zeitalters, stand in der Darstellung von paganen und christlichen Themen für die Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen, erhob das Transitorische zum eigentlichen, ästhetischen Zustand und schien damit die *Décadence*, die in ihrem Selbstverständnis gleichermaßen die Synthese des Unvereinbaren versuchte, auf besonders treffende Art zu reflektieren. Botticelli wurde zum Synonym für den Zeitgeist des *fin-de-siècle*. Häufig ging es jedoch nicht um den Künstler und sein Werk, um die historische Person Sandro Botticellis, sondern um die spezifische Qualität seiner Gemälde, jene „meditative subtlety“<sup>3</sup>, für die Pater schwärmte. Tatsächlich entstammte der botticellieske Schönheitsbegriff des 19. Jahrhunderts nur bedingt authentischen Werken des Quattrocentisten; zahlreiche Werke waren ihm lediglich zugeschrieben

---

<sup>1</sup> Prinz: *Androgyn*, 9.

<sup>2</sup> Vgl. Francine-Claire Legrand: *Das Androgyne und der Symbolismus*, in: Ursula Prinz (Hrsg): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Berlin 1986. 75-78; 82/83.

<sup>3</sup> Pater: *The Renaissance*, 40.

worden und waren daher tatsächlich bestenfalls *botticelliesk*, doch angesichts der atmosphärischen Qualitäten galt es als nebensächlich, ob ein Gemälde ‚echt‘ war oder nicht.<sup>1</sup> Botticellis Œuvre aber übernahm so eine Stellvertreterfunktion, wurde zu einem Mythos, einer Projektionsfläche für das ästhetische Konzept der spätviktorianischen Avantgarde: Botticelli stand für atmosphärische Charakteristika in der Kunst und für ein neues Konzept von Idealität und Schönheit.<sup>2</sup>

Was man neben den androgynen Figuren und den traurigen Madonnen an Botticelli schätzte, war abgesehen von der Dekorativität seiner Gemälde die Linearität, die parallel zum Japonismus des 19. Jahrhunderts rezipiert wurde. Die Betonung der Linearität ging mit der Rücknahme inhaltlicher Aspekte zugunsten der formalen Gestaltung einher. Durch den Einfluss des nazarenischen Kunstverständnisses mit dem zeichnerisch klaren Kontur und durch die Tradition der „flaming lines“<sup>3</sup> im eigenen Land wurde seine Linearität zusätzlich positiv umgedeutet<sup>4</sup>: „Along with sunflowers, lilies, peacocks, ancient Greek marbles, medieval furniture, and Japanese prints, the works of the quattrocento painter were solemnly adopted as constituent elements of the Aesthetic Movement.”<sup>5</sup> Die künstlerische Avantgarde war nun von Botticellis präventösen, vage melancholischen Gemälden mit ihrer „almost somnabulist atmosphere“<sup>6</sup> und „effective use of linear rhythms, draughtmanship, and controlled design and colour“<sup>7</sup> begeistert.<sup>8</sup>

Bei Burne-Jones vollzog sich dieser Einfluss Botticellis auf mehreren Ebenen. Das Interesse des viktorianischen Malers an Botticelli, initiiert durch seinen

---

<sup>1</sup> Ähnlich verhielt es sich mit dem Werk Giorgiones und Michelangelos, vgl. Müller: *How Botticellian!*, 43/44.

<sup>2</sup> Müller: *How Botticellian!*, 8.

<sup>3</sup> Nikolaus Pevsner: *Englishness of English Art*, London 1956, 120.

<sup>4</sup> Das präraffaelitische Frauenbild war ohnehin von den Nazarenern beeinflusst. Außerdem forderten die Nazarener nach einem zeichnerisch klaren Kontur, der sich ebenso bei den Präraffaeliten finden ließ. Die Tradition im eigenen Land, Blake, Füßli und Flaxman, wird im abschließenden Kapitel ausführlich diskutiert. Vgl. Bergman: *Präraffaeliten*, 179/180 und Pevsner: *Englishness*, 128.

<sup>5</sup> Lottes: *Appropriating Botticelli*, 259.

<sup>6</sup> Lottes: *Appropriating Botticelli*, 258/259.

<sup>7</sup> Lottes: *Appropriating Botticelli*, 258/259.

<sup>8</sup> Vgl. auch Müller: *How Botticellian!*, 9-44.

Lehrer Dante Gabriel Rossetti und durch Italienreisen, setzte gegen 1860 ein. Rossetti selbst war ein großer Verehrer Botticellis: Er hatte 1848 auf seiner Reise durch Frankreich die Botticellis im Louvre gesehen<sup>1</sup>, rezipierte den Künstler anhand von Photographien<sup>2</sup> und besass das Botticelli zugeschriebene Gemälde *Smeralda Bandinelli*.<sup>3</sup> Burne-Jones selbst sah auf seiner ersten Italienreise 1859 Botticellis *Marienkrönung* in der Accademia in Florenz, die ihn zutiefst beeindruckte.<sup>4</sup> Auch er besass ein Gemälde aus dem Umkreis Botticellis, eine Verkündigung.<sup>5</sup> Seine Sehnsucht nach Italien, so Georgiana Burne-Jones, ließ ihn noch 1876, lange nach seiner ersten Italienreise, von Botticelli schwärmen: „I want to see Botticelli's Calumny in the Uffizi dreadfully, and the Spring in the Belle Arte, – and the Dancing Choir that goes hand in hand up to heaven.“<sup>6</sup>

Burne-Jones kannte Botticellis Œuvre zu großen Teilen von Bildbeschreibungen, Fotografien und Stichen: Mit der viktorianischen Kunstrezeption in Form von Stichen setzte so eine lineare Abstraktion des Originals und eine Distanzierung von dem eigentlichen Bildwerk ein, welches eine untergeordnete Stellung einzunehmen begann. Die Renaissancebilder wurden zu einem Fundus, einem „imaginären Museum“<sup>7</sup>, aus dem für das eigene künstlerische Schaffen Bilder herangezogen wurden. Burne-Jones' Begeisterung für die Renaissance und für Botticelli war durch die Verfügbarkeit von Stichen vorsortiert und vorkonstruiert, und das Interesse an einem bestimmten Werk wurde von der Suche nach einem Fragment für

<sup>1</sup> Levey schreibt Botticellis, doch meiner Recherche nach befand sich 1848 nur ein Botticelli im Louvre, und zwar die 1824 angekaufte *Madonna mit Kind und Johannesknaben* (1470/1475).

<sup>2</sup> Vgl. Lottes: *Appropriating Botticelli*, 254.

<sup>3</sup> Das Bildnis der Smeralda Bandinelli spielte bei der Entdeckung von Botticellis Werk im 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle. Es gehörte damals zur Sammlung Dante Gabriel Rossettis, der es selbst restauriert hatte. Für Rossetti hatte das Gemälde eine starke symbolische Bedeutung: Smeralda stellte für Rossetti das Schönheitsideal dar, das er im wirklichen Leben, in realen Frauen suchte, vgl. Müller: *How Botticellian!*, 83/84. Dieses Gemälde befindet sich heute im Victoria and Albert Museum, London, vgl. Lottes: *Appropriating Botticelli*, 254 und Levey: *Botticelli and England*, 301.

<sup>4</sup> Vgl. Levey: *Botticelli and England*, 299.

<sup>5</sup> Vgl. Wildman: *Artist-Dreamer*, 142.

<sup>6</sup> *La Primavera* befand sich zu dieser Zeit nicht wie heute in den Uffizien, sondern in der *Accademia*. Vgl. Georgiana Burne-Jones: *Memorials to Edward Burne-Jones*, 2 Vols., London 1912, vol. II, 64.

<sup>7</sup> Müller: *How Botticellian!*, 30.

zuvor konzipierte Bildideen bestimmt. Die Auseinandersetzung mit der Renaissance war dementsprechend eine gezielte Suche nach Vorbildern für eigene Werke, die „nicht als historisierendes Zitat, sondern als Visualisierung der Hinwendung zur Renaissance“<sup>1</sup> in ein Bild eingefügt wurden.

Burne-Jones übernahm die Linearität, die dekorative Rhythmik der Komposition und den androgynen Frauentypus von Botticelli. Wie der florentinische Maler arrangierte Burne-Jones seine Figurengruppen ornamental und in einem gegenseitigen Bezug, jedoch blieben die einzelnen Figuren und Gruppen wie in *La Primavera* stets isoliert (vgl. Abb. 61, 66). Burne-Jones übernahm immer wieder die charakteristische frieshafte Figurenreihung und die aperspektivische Komposition Botticellis, in der Figuren im Profil oder in Frontansicht, jedoch nie in Überschneidungen zu sehen sind. Neben einem leuchtenden Kolorit benutzte Burne-Jones ebenfalls den Hintergrund als Folie, und dessen Vegetation wird in ein lineares Formenspiel transportiert (vgl. Abb. 65-68). Auch eine atmosphärische Verwandtschaft ist nachvollziehbar: Seine Gemälde besitzen Botticellis „poetical spirit“<sup>2</sup> und „a general Botticellian flavour“<sup>3</sup>. In mehreren Werken zitierte Edward Burne-Jones Botticellis Werke direkt. Dabei waren es vor allem Botticellis *La Primavera* und die so genannte *Geburt der Venus* der Uffizien in Florenz, die die wichtigste Inspirationsquelle für Burne-Jones darstellten. *Phyllis and Demophöon* (Abb. 64) griff die Darstellung von Chloris und Zephyr aus *La Primavera* auf. Die drei Grazien aus Botticellis Gemälde fanden sich in der Gouache *The Garden of Hesperides* (Abb. 65) wieder, während die Luftgötter der Geburt der Venus die *Sponsa of Libano* (Abb. 66) anregten.<sup>4</sup>

Gut nachvollziehen lässt sich die von Botticelli inspirierte, dekorative Linearität an *The Pelican in her Piety* (Abb. 67). Bemerkenswert ist vor allem

<sup>1</sup> Müller: *How Botticellian!*, 102.

<sup>2</sup> Pater: *The Renaissance*, 40-42.

<sup>3</sup> Lottes: *Appropriating Botticelli*, 257.

<sup>4</sup> Prettejohn gibt weitere Beispiele der Botticelli-Rezeption durch andere Präraffaeliten, vgl. Prettejohn: *Art of the Pre-Raphaelites*, 125/126. Vgl. auch Müller: *How Botticellian!*, 101.

die formale Behandlung des Bildthemas: Burne-Jones' „serpentine linearism“<sup>1</sup> strukturiert die gesamte Bildfläche. Kraftvoll streben mehrfach gedoppelte, gewundene Linien nach oben, verzweigen sich, wachsen empor, verschlingen sich ineinander und kulminieren in der oberen Bildhälfte im Nest des Pelikans. Das eigentliche Bildthema – die Versinnbildlichung des Opfertodes Christi durch den Pelikan, der sich, um seine toten Jungen mit seinem Blut zum Leben zu erwecken, die Brust zerrupft – ordnet sich völlig dem ornamental verselbständigten Linienspiel unter. Burne-Jones war stets fasziniert von der „conversion of organic form – drapery, wing, or plant – into a satisfying and energetic two-dimensional arrangement“<sup>2</sup>, daher stösst man in seinem Œuvre häufig auf vergleichbare Formfindungen, beispielsweise in dem Baumstamm von *The Beguiling of Merlin* (Abb. 68). Burne-Jones' Spiel mit der ornamentalen Linie ist in der bisherigen Forschungsliteratur als Vorwegnahme des Art Nouveau gedeutet worden: Ehe Stephan Tschudi-Madsen 1956 Burne-Jones' „serpentine and wavy use of lines“<sup>3</sup> in *The Pelican in Her Piety* beschrieb, hatte bereits Nikolaus Pevsner 1936 den *Pelican* als exemplarische Illustration für die Vorbereitung des modernen Designs als Titelblatt seines *Pioneers of the Modern Movement, from William Morris to Walter Gropius* ausgesucht.<sup>4</sup>

### 3.2 Michelangelo, the brooding spirit of life itself

Es gibt jedoch Stilphänomene in Burne-Jones' Werk, die diese serpentinenförmige Linienkunst geradezu negieren. Die Aktdarstellungen des *Wheel of Fortune* (Abb. 69) präsentieren ein körperliches, beinahe tastbares Volumen und kontrastieren die zuvor konstatierte Linearität und Flächigkeit. Diese Ausbildung des plastischen Volumens in Burne-Jones' malerischem Werk wurde durch die Auseinandersetzung mit einem weiteren Künstler der Renaissance vorangetrieben: Michelangelo. Auch wenn die Rezeption

<sup>1</sup> Wildman: *Artist-Dreamer*, 282.

<sup>2</sup> Wildman: *Artist-Dreamer*, 282.

<sup>3</sup> Tschudi Madsen: *Sources of Art Nouveau*, Oslo 1956, 236.

<sup>4</sup> Vgl. Nikolaus Pevsner: *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, London 1936. Siehe auch Wildman: *Artist-Dreamer*, 282; Stefan Tschudi Madsen: *Sources of Art Nouveau*, Oslo 1956, 236.

Michelangelos durch Edward Burne-Jones bereits früh konstatiert worden ist<sup>1</sup>, blieb doch der wissenschaftliche Diskurs darüber lange aus. Während die Rezeption Michelangelos durch die viktorianische Kunstliteratur und Kunstkritik, allen voran durch Walter Pater und John Ruskin, viel Beachtung fand<sup>2</sup>, entdeckte man vor etwa 10 Jahren die Auseinandersetzung von Edward Burne-Jones mit Michelangelo.<sup>3</sup>

Dabei entsprach der Kultstatus Michelangelos im Zeitalter des Ästhetizismus durchaus dem Botticellis. Das viktorianische Zeitalter fand in Michelangelos kraftvoll-maskulinen Akten das Gegenstück zu Botticellis schlanken, androgynen Gestalten. Damit standen sie symbolisch für die aufbrechenden Geschlechterentwürfe des dekadenten Zeitalters. An jenen Aktdarstellungen wurde die ohnehin virulente Diskussion über Sexualität artikuliert, und diese Debatte, wohl unabsichtlich von John Ruskin initiiert, funktionierte als Ventil für gesellschaftliche Problemstellungen.<sup>4</sup> Nicht ohne Grund waren daher Burne-Jones' Gemälde, die sowohl androgyne als auch überaus maskuline Geschlechterdarstellungen zur Schau stellten, in homosexuellen Kreisen besonders beliebt, umspielten sie doch zwei einander völlig gegensätzliche, aber komplementäre, von der Rezeption Botticellis und Michelangelos vorangetriebene Männlichkeitsentwürfe.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Leslie Parris (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Papers*, London 1996, 236-237.

<sup>2</sup> Z. B.: J. B. Bullen: *Pater and Ruskin on Michelangelo: Two Contrasting Views*, in: Philip Dodd (Hrsg.): *Walter Pater: An Imaginary Sense of Fact*, London et. al. 1981, 55-73 und Kenneth Daley: *The Rescue of Romanticism. Walter Pater and John Ruskin*, Athens/Ohio 2001, dort besonders Kapitel 2: *Romanticism and the Italian Renaissance*, 51-87.

<sup>3</sup> Vgl. Lene Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength: The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*, Cambridge 1998.

<sup>4</sup> Beispielsweise wurden anhand Michelangelos kraftvoller Männerakte homoerotische Gefühle geäußert. John Addington Symonds kommt bei seinem Bericht über die Sportfestspiele in Davos angesichts der anziehenden Sportlerkörper ziemlich unvermittelt auf Michelangelos Aktdarstellungen zu sprechen, vgl. John Addington Symonds: *Swiss Athletic Sports*, in: *Fortnightly Review*, 56 (1891), 408-15. Oder es wurde gar – im Hinblick auf Michelangelos maskuline Frauendarstellungen – über die vermeintliche Herabsetzung der Frau zugunsten einer homoerotischen Überlegenheit spekuliert: „Michelangelo felt himself compelled to treat women as though they were another and less graceful sort of males”. Vgl. John Addington Symonds: *The Life of Michelangelo Buonarroti*, London 1893, vol. I, 269.

<sup>5</sup> Vgl. Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength*, 131. Vgl. außerdem Sozialstudien wie Peter Gay: *The Tender Passion. The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, New York 1986; Ariane Thomalla: *Die ‚femme fragile‘. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*, Düsseldorf 1972; Susanne Amrain: *My Soul's Body. Zur Psychogenese*

---

In England begann man im 17. Jahrhundert mit dem Sammeln von Michelangelos Werken, doch abgesehen von der Royal Collection, die zu großen Teilen im 18. Jahrhundert entstand, kamen die meisten Michelangelo-Zeichnungen im 19. Jahrhundert nach England und wurden im Laufe der Zeit von privaten zu öffentlichen Sammlungen weiter gegeben. Zusammen mit der Royal Collection in Windsor besitzen das Ashmolean Museum in Oxford und das British Museum in London heute etwa ein Viertel des graphischen Werkes Michelangelo (Abb. 70, 71).<sup>1</sup> Der britische Ehrgeiz, Michelangelo zu sammeln, war immens, und mit dem zunehmenden Sammlerehrgeiz wuchs die Zahl der Fälschungen, Kopien und fehlerhaften Zuschreibungen. Jeder wollte einen Michelangelo besitzen, sei er nun echt oder nicht. 1903 schrieb Bernhard Berenson 226 der in Britannien vorhandenen Zeichnungen Michelangelo zu<sup>2</sup>, was im Vergleich zu den Jahrhunderten zuvor noch eine relativ bescheidene Zahl war: Vom Earl of Arundel sagte man, er habe im Jahr 1636 etwa 500 (!) Michelangelo-Zeichnungen von seinem Händler in Neapel gekauft. Ähnlich großzügig schätzte die Sammlung von Sir Thomas Lawrence ihren Bestand ein. Bei ihrer Verauktionierung 1846 wurden 150 mutmaßliche Zeichnungen von Michelangelo angeboten.<sup>3</sup>

Die Begeisterung für Michelangelos Werke ging mit einer hitzigen, jahrhundertelangen Debatte über den Renaissancekünstler einher, die gegen 1870 ihren Höhepunkt fand. Im Juni 1871 hielt John Ruskin in Oxford seine vernichtende Slade Lecture über Michelangelo mit dem Titel *The Relation*

---

von Frauenbildern und Liebesbegriffen in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts, Köln 1984.

<sup>1</sup> Vgl. Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength*, 65. Im Jahr 1975 gab eine Ausstellung des British Museum noch an, zwei Fünftel der verbliebenen Michelangelo-Zeichnungen befänden sich in englischen Sammlungen, vgl. The British Museum (Hrsg.): *Drawings by Michelangelo*, London 1975, 7/8.

<sup>2</sup> Bernhard Berenson: *The Drawings of the Florentine Painters: Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, with a Copious Catalogue Raisonné*, London 1903. Die Sammlung von Sir Thomas Lawrence ging zu großen Teilen in die Sammlungen des Ashmolean Museum in Oxford und des British Museum in London über, vgl. British Museum: *Drawings by Michelangelo*, 7/8.

<sup>3</sup> Vgl. Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength*, 71-73.

*between Michael Angelo and Tintoret.*<sup>1</sup> Nur fünf Monate später, im November 1871, erschien – zufälligerweise?<sup>2</sup> – Walter Paters *The Poetry of Michelangelo* in der *Fortnightly Review* und etablierte eine ganz andere, schwärmerische Haltung gegenüber dem Renaissancekünstler.<sup>3</sup> Trotz aller Exzentrik waren Ruskins und Paters Sichtweisen nicht neu, sondern fassten vielmehr einen schon lange währenden Disput über Michelangelo zusammen. Im Gegensatz zu Botticelli wurde Michelangelo nicht im Laufe der Jahrhunderte vergessen und dann nach 400 Jahren wieder entdeckt, sondern seit dem 17. Jahrhundert in England kontrovers diskutiert und rezipiert.<sup>4</sup>

Mit der im 17. Jahrhundert einsetzenden Rezeption wurde Michelangelo zunächst wegen seiner kraftvollen und expressiven Aktdarstellungen als unmoralisch verurteilt. Gerade aber in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts fand Michelangelo ein englisches Echo in der Malerei Johann Heinrich Füsslis<sup>5</sup> und William Blakes<sup>6</sup>: Durch Physiognomiestudien im Sinne Lavaters, das Interesse am menschlichen Körper als äußerer Visualisierungsmöglichkeit der Seele und der inneren Regungen, die einsetzende Diskussion um die Darstellung von Affekten und die damit einhergehende Suche nach einer Semiotik der Leidenschaften, nicht nur in der Kunst, sondern auch in der psychosomatischen Medizin, halfen dem Künstler indirekt, populär zu werden. Gleichzeitig wurde durch die Subjektivierung und Emotionalisierung des Rezeptionsprozesses der *terror* als ästhetische Empfindung etabliert: Durch die Darstellung von intensiven Leidenschaften konnte und sollte der Betrachter das Dargestellte nachempfinden. Unter dem Paradigma des Erhabenen fand als *delightful*

<sup>1</sup> John Ruskin: *The Relation between Michael Angelo and Tintoret*, in: Aratra Pentelici. *Seven Lectures on the Element of Sculpture*, in: E. T. Cook & A. Wedderburn (Hrsg.): *The Complete Work of John Ruskin*, 39 Bde., London 1903-1912, vol. XX, 71-110.

<sup>2</sup> In der Tat gibt es Anlaß zu der Vermutung, daß Pater Ruskins Vorlesung gekannt hat und sich auf diese bezog, vgl. Bullen: *Pater and Ruskin on Michelangelo*, 55-67.

<sup>3</sup> Walter Pater: *The Renaissance. Studies in Art and Poetry* (Reprint of the Second Edition from 1877), Berkeley et. al. 1980. Vgl. Zu diesem Thema außerdem: Daley: *Pater and Ruskin*, 103-114.

<sup>4</sup> Bullen: *Pater and Ruskin on Michelangelo*, 56.

<sup>5</sup> Vgl. Vogel: *Füssli – Darsteller der Leidenschaft*, 144-146.

<sup>6</sup> Vgl. Michael Davis: *William Blake. A New Kind of Man*, Berkeley & Los Angeles, 1977, 15; Tristanne J. Connolly: *William Blake and the Body*, New York 2002, 27-31.

---

*horror* alles Nicht-Schöne, Hässliche und Schreckliche Einlass in die Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts, beispielsweise bei Edmund Burke. Nicht mehr die schöne und harmonische Darstellung, sondern die aufregende Kraft des Dargestellten rückte in den Mittelpunkt. Damit einhergehend übte die zuvor als gestört, verfremdet oder disharmonisch angesehene, expressive Psychologisierung der michelangelesken Akte nun einen gewissen, schrecklichen Reiz aus, so dass sich Ende des 18. Jahrhunderts eine englische Anhängerschaft ausbildete. Mit der Vorliebe des 19. Jahrhunderts für die frühen Italiener sank Michelangelos Stern wieder, bis Walter Pater auf den Plan kam. Damit stand Michelangelos Kunst einmal mehr zur Debatte.<sup>1</sup>

Der die viktorianische Kunstliteratur beherrschende Ruskin hasste die Renaissance, ergo Michelangelo. In der Renaissance, so der militante Verfechter der Gotik, habe die katastrophale Entwicklung der neueren Kunst ihren Anfang genommen. Die auf Individualismus ausgerichtete Gesellschaft der Renaissance habe eine durch ‚Heuchelei‘ geprägte Künstlerpersönlichkeit hervorgebracht.<sup>2</sup> In die ‚Welt der Intrigen‘ der Spätrenaissance, deren Kunst von Eitelkeit und Selbstverherrlichung geprägt gewesen sei, gehöre Michelangelo. Und dieser sei ein typischer Künstler der eitlen und egozentrischen Renaissance: Er arbeite nicht aus moralischen oder gar didaktischen Gründen, sondern zwecks Selbstdarstellung. Ihm gehe es nicht um die Nachahmung der göttlichen Welt – was Hauptanliegen des gotischen Künstlers gewesen sei – sondern um die Darstellung seines Könnens. Dies empfand Ruskin als selbstverliebten Geniekult, charakteristisch für die Renaissance und zutiefst verachtenswert. Stattdessen suchte Ruskin nach klassischer Anmut und wohlgeordneter Wahrhaftigkeit – die er aber nicht in Michelangelos Werken finden konnte. Was Ruskin an einem künstlerischen Werk schätzte, war

---

<sup>1</sup> Vgl. Matthias Vogel: Johann Heinrich Füssli – Darsteller der Leidenschaft, Zürich 2001, 76-99; Carsten Zelle: Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert, Hamburg 1987, 80-97; 117; Bullen: Pater and Ruskin on Michelangelo, 56/57; Østermark-Johansen: Sweetness and Strength, 75-115.

<sup>2</sup> Vgl. Daley: Pater and Ruskin, besonders *Ruskin's Renaissance*, 54-58.

[...] the Type of Divine Permanence, [...] the especial and separating characteristic of the eternal mind and power; [...] no work of art can be great without it, and [...] all art is great in proportion to the appearance of it. It is the most unfailing test of beauty.<sup>1</sup>

Kurz, Michelangelo kam für Ruskins Kunstbetrachtung nicht in Frage. Ruskin wollte in jeder künstlerischen Aufgabe einen erzieherischen Gehalt oder eine moralische Proposition vollzogen wissen, und dies sollte in ausgewogener, wohl komponierter Harmonie seinen Ausdruck finden. Wer dies forderte, konnte Michelangelo nicht gut heißen. Am Beispiel des *Jüngsten Gerichts* (Abb. 72) warf er dem Renaissancekünstler vor, den nackten Körper nur ihrer selbst Willen darzustellen und nicht etwa, um lehrhaft zu wirken:

A great painter's business is to do what the public ask of him, in the way that shall be helpful and instructive to them. His relation to them is exactly that of a tutor to a child; he is not to defer to their judgement, but he is carefully to form it; – not to consult their pleasure for its own sake, but to consult it much for theirs.<sup>2</sup>

Michelangelos Figuren, festgehalten in Momenten der abrupten Bewegung und der inneren Aufgewühltheit, waren für Ruskin ein Zeichen minderwertiger Kunst. Demgemäß bezeichnete Ruskin den expressiven Charakter von Michelangelos Werken als „bad workmanship“<sup>3</sup> – denn seinen eigenen, moralisch-didaktischen Anspruch sah er durch Michelangelos „violence or transitional action“<sup>4</sup>, „physical instead of mental interest“<sup>5</sup> und „evil chosen rather than good“<sup>6</sup> verletzt. Die Darstellung des spannungsvoll bewegten Körpers sei nur eine Entschuldigung für die Eitelkeit des Künstlers, präzise anatomische Studien und Beweise des künstlerischen Könnens liefern zu

<sup>1</sup> John Ruskin: Of Repose, or the Type of Divine Permanence, in: E. T. Cook & A. Wedderburn (Hrsg.): The Works of John Ruskin, 39 Bde., London 1903-1912, vol. IV, 113-117.

<sup>2</sup> Ruskin: Michael Angelo and Tintoret, 88.

<sup>3</sup> Ruskin: Michael Angelo and Tintoret, 85/86.

<sup>4</sup> Ruskin: Michael Angelo and Tintoret, 85/86.

<sup>5</sup> Ruskin: Michael Angelo and Tintoret, 85/86.

<sup>6</sup> Ruskin: Michael Angelo and Tintoret, 85/86.

können: „All that shadowing, storming and coiling of his, when you look into it, is mere stage decoration, and that of vulgar kind.“<sup>1</sup>

Was Ruskin verwerflich, egozentrisch und verachtenswert empfand, deutete Walter Pater völlig um. Paters Michelangelo war voller plastischer Expressivität, arbeitete kraftvoll, ausdrucksstark und im Geiste des Neoplatonismus. Pater war fasziniert von der aufgeladenen Psychologisierung in Michelangelos Werk, von den Figurendarstellungen voll innerer, aufgewühlter Spannung. Paters Michelangelo war schillernd und vielschichtig, voller „convulsive energy“<sup>2</sup>, „struggle“<sup>3</sup> und „passion“<sup>4</sup>. Michelangelo mache seine Skulptur lebendig und zeige in ihnen „the austere truth of human nature“<sup>5</sup>, „the brooding spirit of life itself“<sup>6</sup>. Pater sah einen Künstler der Dissonanzen, und gerade dies machte ihn besonders reizvoll. Im Gegensatz zu den Jahrhunderten zuvor konzentrierte Pater sich auf Michelangelos gewaltige Ausdrucksstärke, sondern auf die darin verborgene psychologische Verinnerlichung, die er mit *sweetness* gleichsetzte<sup>7</sup>:

Sweetness and strength, pleasure with surprise, an energy of conception which seems at every moment about to break through all the conditions of comely form, recovering, touch by touch, a loveliness found usually only in the simplest natural things.<sup>8</sup>

Denn das zugrunde liegende Konzept sei hier der Platonismus: „The world of natural things has almost no existence for him.“<sup>9</sup> Michelangelo schere sich nicht um die äußere Erscheinung, sondern erfasse das Wesen der Dinge, die Seele der Menschen. Über Michelangelos *Nacht und Tag, Morgen und Abend* (Abb. 73, 74) der Medici-Kapelle schrieb Pater:

<sup>1</sup> Ruskin: Michael Angelo and Tintoret, 88.

<sup>2</sup> Pater: Renaissance, 60.

<sup>3</sup> Pater: The Renaissance, 67.

<sup>4</sup> Pater: The Renaissance, 67.

<sup>5</sup> Pater: The Renaissance, 63.

<sup>6</sup> Pater: The Renaissance, 63/64.

<sup>7</sup> Vgl. Daley: Pater and Ruskin, 105.

<sup>8</sup> Pater: The Renaissance, 60.

<sup>9</sup> Pater: The Renaissance, 61.

They concentrate and express, less by way of definite conceptions than by the touches, the promptings of a piece of music, all those vague fancies, misgivings, presentiments, which shift and mix and are defined and fade again, whenever the thoughts try to fix themselves with sincerity of the conditions and surroundings of the disembodied spirit.<sup>1</sup>

Michelangelo enthülle die Seele des Menschen, ja, er verleihe dem menschlichen Sein eine künstlerische Form. So materialisiere sich sein Werk als

[...] a passing light, a mere intangible, external effect, over those too rigid, or too formless faces; a dream that lingers a moment, retreating in the dawn, incomplete, aimless, helpless; a thing with a faint hearing, faint memory, faint power of touch; a breath, a flame in the doorway, a feather in the wind.<sup>2</sup>

Ruskin und Pater konnten gegensätzlicher nicht sein. Was Ruskin abstoßend, fleischlich und daher höchst verwerflich fand, war für Pater das irdische Signum eines neoplatonischen Ideals. Wo Ruskin Fehlerhaftigkeit und mangelndes Können unterstellte, schwärmte Pater von unerreichter, genialer Expressivität. Ruskin fand Michelangelo zu kalt, zu eitel, zu analytisch; Pater fand den Renaissancekünstler aufgeladen, ausdrucksintensiv, mitreißend. Beide Haltungen waren recht bezeichnend für das 19. Jahrhundert: Entweder hasste man Michelangelos Werk, oder man war ein glühender Verehrer, dazwischen schien es nichts zu geben. Trotz – oder gerade wegen – der kontroversen Diskussionen war Michelangelo im aufkommenden Zeitalter der Dekadenz unglaublich populär. Der Konflikt zwischen körperlicher Gebundenheit und geistiger Freiheit, „content struggling against form, spirit struggling against matter“<sup>3</sup> und die damit einhergehende physisch-psychische Spannung, sei es in Skulptur oder Malerei, faszinierte das ausgehende 19. Jahrhundert und schien den Zeitgeist auf ähnliche Art und Weise wie Botticelli widerzuspiegeln.

<sup>1</sup> Pater: The Renaissance, 78.

<sup>2</sup> Pater: The Renaissance, 79.

<sup>3</sup> Østermark-Johansen: Sweetness and Strength, 81.

Edward Burne-Jones war von Ruskins abwertender Einstellung gegenüber Michelangelo wenig angetan. Als er jene *Slade Lecture* über Michelangelo bei einer privaten Lesung im Hause Ruskins hörte, war er sogar dermaßen niedergeschlagen, dass er sich im Surrey-Kanal ertränken wollte – eine recht dramatische Reaktion, der möglicherweise eine Lebenskrise zugrunde lag.<sup>1</sup> Auf mehreren Italienreisen lernte Burne-Jones Michelangelos Arbeiten kennen und schätzen. Zwischen 1859 und 1873 war Burne-Jones insgesamt vier Mal in Italien. Alle vier Fahrten verstand er als eine Art Pilgerfahrt, und bei jeder Reise kopierte er Gemälde und Monumente der Orte und Stätten, die er besuchte.<sup>2</sup> Ganz besonders der Italienaufenthalt 1871 stand unter dem Stern Michelangelos. Diese Italienreise dauerte drei Wochen und führte ihn u. a. nach Rom. Dort legte er sich auf den Boden der Sixtinischen Kapelle (Abb. 72), um mit einem Fernglas das Deckengemälde Michelangelos zu studieren. Seine Ehefrau berichtete über diese Begebenheit: „He bought the best opera-glass he could find, folded his railway rug thickly, and, lying down on his back, read the ceiling from beginning to end, peering into every corner and revelling in its delight.“<sup>3</sup>

Die Auseinandersetzung mit Michelangelo lässt sich an Burne-Jones' Skizzenbüchern, die er auf seinen Reisen anfertigte, und an dem Œuvre der

<sup>1</sup> Vgl. Burne-Jones: *Memorials II*, 18. Simon Poë hat mich freundlicherweise darauf hingewiesen, dass die Lesung im Hause Ruskins einen subtileren Grund gehabt haben könnte: Zu dieser Zeit, gegen 1870, hatte Burne-Jones eine fatal endende Affäre mit Maria Zambaco. Burne-Jones, eigentlich ein ruhiger und treusorgender Ehemann, war Feuer und Flamme für die junge Griechin und wollte sogar mit ihr aufs Festland fliehen. Maria erscheint auf mehreren Gemälden dieser Zeit, teilweise in Aktdarstellungen wie auf dem skandalumwitterten *Phyllis and Demophoön*. Die Affäre war allgemein bekannt, ebenso, wer die nackte Dame auf zahlreichen Gemälden war – worunter Georgiana Burne-Jones, die Ehefrau Edwards, unendlich litt. Ruskin nun war enger Freund Georgianas und lehnte Burne-Jones' Avancen ab. Seine private Lesung über Michelangelo, in der er explizit Stellung zu Fleischlichkeit und Moral nimmt, kann als versteckte Moralpredigt für Edward Burne-Jones verstanden werden. Denn auch Burne-Jones' Reaktion, sich ertränken zu wollen, ist in der Tat für den ansonsten sehr ausgeglichenen und milden Charakter des Künstlers ungewöhnlich – vielleicht aber hatte er schlichtweg den unterschweligen Tenor von John Ruskins Privatvortrag richtig verstanden, vgl. Simon Poë: Roddy, Maria, and Ned (and Georgie, Topsy, Janey, and Gabriel): An Entanglement, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. 9 (2000), 87-96.

<sup>2</sup> Vgl. Skizzenbücher des Victoria and Albert Museum, London, vor allem das Skizzenbuch E.5-1955. Siehe auch John Christian: Burne-Jones's Second Italian Journey, in: *Apollo* 102 (1975), 334-337.

<sup>3</sup> Burne-Jones: *Memorials II*, 27.

folgenden Jahre hervorragend nachvollziehen (vgl. Abb. 75-85).<sup>1</sup> In seiner schwärmerischen Begeisterung ließ er sich, sobald er wieder in England war, Stiche und Reproduktionen von Michelangelo schicken und bemerkte dazu: „I love [...] Michael Angelo most of all.“<sup>2</sup> In der so allmählich entstehenden Kunstgeschichte jenseits von Originalen nahm durch die wachsende Verfügbarkeit von Kunstwerken in Form von Stichen und Reproduktionen das authentische Werk des 16. Jahrhunderts eine zunehmend untergeordnete Rolle ein. Die Kunst Michelangelos – sowie der gesamten Renaissance – wurde zu einem Bildfundus, dessen man sich je nach Bedarf bedienen konnte. Die selektive Erschließung Michelangelos führte zu einem Wendepunkt in Burne-Jones' Schaffen. Der Einfluss des Renaissancekünstlers wuchs gegen Ende der 1860er und fand in Burne-Jones' beiden Italienreisen 1871 und 1873 einen Höhepunkt. Die flächenhaft-linearen Qualitäten wurden von plastisch-körperlichen Volumen abgelöst.<sup>3</sup> Auch die Themenwahl änderte sich:

His choice of subject reflects his new ambitions for much more complex compositions than hitherto. His flat, simple and medievalizing paintings of the 1860s are gradually replaced by more intricate designs comprising many figures in a variety of posture.<sup>4</sup>

Eins der Hauptwerke der michelangelesken Phase ist das unvollendete Triptychon zur Geschichte Troias, *The Story of Troy* (Abb. 86). Bei der erhaltenen Ausführung *The Story of Troy* ist es unklar, ob es sich um ein unvollendetes Ölgemälde oder einen Entwurf handelt, der Skulptur und Malerei in einem Renaissancerahmen vereint. Sir Philipp Burne-Jones, der Sohn des Künstlers kommentierte dies:

---

<sup>1</sup> Neben Lene Østermark-Johansens Publikation über die Rezeption Michelangelos, die sich in einem Kapitel auch Edward Burne-Jones widmet, hat Kurt Löcher den Einfluss Michelangelos bereits in den 1970er Jahren für den Perseus-Zyklus in der Stuttgarter Staatsgalerie exemplarisch untersucht und die verschiedenen Quellen Burne-Jones' herausgearbeitet. Löcher stellt einen starken Bezug zu Michelangelos *Sistina* her: Insbesondere die Figur des *Perseus* rezipierte Michelangelos *Ignudi*, vgl. Löcher: Der Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones, Stuttgart 1973, 13/14.

<sup>2</sup> Burne-Jones: Memorials II, 20/21.

<sup>3</sup> Vgl. Müller: How Botticellian!, 30/31; Østermark-Johansen: Sweetness and Strength, 119.

<sup>4</sup> Østermark-Johansen: Sweetness and Strength, 122/123.

---

This picture, begun in 1870, was never completed. The canvas, in its unfinished condition, represents all that exists of the elaborate scheme for illustrating, in triptych form with architectural surroundings, the Story of Troy.<sup>1</sup>

Die Geschichte um den Fall Trojas wurde für Burne-Jones zu einer regelrechten Fundgrube. Jedes narrative Element dieses Werkes griff Burne-Jones in individuellen Ausführungen auf und entwickelte daraus eigenständige Ölgemälde. In der Konzeption ging der Entwurf auf Andrea Mantegnas Ende der 1450er Jahre entstandenes Altarretabel in San Zeno in Verona zurück (Abb. 90), das Burne-Jones 1862 gesehen hatte und das neben einer vergleichbaren Aufteilung und einem ähnlichen Rahmen ebenso einen Girlandenzug und Puttenfiguren am unteren Bildrand der Haupttafeln aufweist. Ein weiteres Vorbild stellt Crivellis *Verkündigung* (Abb. 91) der National Gallery London dar, welche illusionistisch in den Betrachtterraum hineinragende Früchtedarstellung birgt.<sup>2</sup>

In Burne-Jones' Werk hinterfängt ein roter Vorhang einen hochdekorierten Renaissancerahmen (Abb. 86). Das Zentrum des Triptychons zeigt das Urteil des Paris, welches den Trojanischen Krieg verursachte: Paris sollte den Wettstreit von Hera, Athene und Aphrodite entscheiden und die schönste Göttin wählen. Paris wählte Aphrodite, weil diese ihm die schöne Helena als Gattin versprochen hatte. Nachdem Paris Aphrodite den Siegespreis, den Apfel der Eris, zusprach, half die Göttin ihm, Helena von ihrem Ehemann, dem spartanischen König Menelaos, zu entführen. Dies ist auf der linken Tafel dargestellt: die Entführung Helenas durch Paris unter dem Protektorat der Venus. Auf der gegenüberliegenden Seite sieht man Helena als Gefangene ihres Gatten Menelaos in der brennenden Stadt Troja. Diese drei Felder sind jedoch „only dimly suggested and vaguely sketched in“<sup>3</sup> und über das Entwurfsstadium nicht hinaus gekommen.

---

<sup>1</sup> Philip Burne-Jones in einem unveröffentlichten Manuskript des Birmingham Museum and City Art Gallery, ohne Seitenangaben, nicht datiert.

<sup>2</sup> Vgl. Wildman: *Artist-Dreamer*, 152.

<sup>3</sup> Philip Burne-Jones in einem unveröffentlichten Manuskript des Birmingham Museum and City Art Gallery, ohne Seitenangaben.

Die Predella zeigt in der Mitte das Fest des Peleus (Abb. 86, 87), dessen Hochzeit mit Thetis die Vorgeschichte zur Zerstörung Trojas veranschaulicht. Auf der Hochzeit des Königs Peleus von Thessalien und der Nereide Thetis waren alle Götter außer Eris, die Göttin der Zwietracht, anwesend. Eris, erzürnt über diese Missachtung, rächte sich, indem sie der Hochzeitsgesellschaft einen goldenen Apfel brachte: Dieser sollte der schönsten Göttin überreicht werden. Hera, Athene und Aphrodite beanspruchten den Apfel jeweils für sich und stritten darum, wer von ihnen die Schönste sei – wodurch schließlich der Trojanische Krieg entfachte. Die Szene, in der dieser schicksalhafte goldene Apfel auf den Hochzeitstisch geworfen wird, hat die mittlere Paneele der Predella zum Thema. Auf der rechten Seite betritt die mit Fledermausflügeln und Schlangenbekrönung ausgestattete Eris die Szene, begleitet vom knienden Hermes im rechten Vordergrund, der soeben den goldenen Apfel mit dem Spruchband *Detur Pulcherrimae* auf den Tisch geworfen hat. Des weiteren sieht man Zeus in der Mitte des Bildes. Zu seiner Rechten strecken die drei rivalisierenden Göttinnen die Hände verlangend nach dem Apfel aus. Am Tischende sitzen Ares und Hephaistos, während vor dem Tisch die drei Nornen das sterbliche Schicksal spinnen und die geflügelte Figur der Liebe das Hochzeitslager bereitet. Neben der personifizierten Liebe sitzt Apoll mit seiner Leier, und am rechten Ende der Tafel haben sich Dionysos, Persephone und Demeter eingefunden. Im Hintergrund sind Kentauren zu sehen.<sup>1</sup>

Begleitet wird *The Feast of Peleus* auf beiden Seiten von *Venus Concordia* und *Venus Discordia* (Abb. 88, 89) als allegorische Darstellungen von Eintracht und Zwietracht, die durch den goldenen Apfel verursacht wurden. Die vier dazwischen liegenden, hochrechteckigen Paneelen illustrieren von links nach rechts *The Wheel of Fortune* (Abb. 69), *Fame Overthrowing Fortune*, *Oblivion Conquering Fame* und *Love Subduing Oblivion*. Diese Paneelen sollten nach den Aussagen von Burne-Jones' Assistenten in Bronze ausgeführt werden, wozu es jedoch nie kam. Vier Medaillons an den

<sup>1</sup> Vgl. Wildman: *Victorian Artist-Dreamer*, 153.

äußeren Pilastern sollten außerdem trojanische Prinzessinnen zeigen: Oenone, Iphigenia, Polyxena und Cassandra. Auch diese sollten in Bronze ausgeführt werden.<sup>1</sup>

Neben diesen geplanten Bronzemedallions der trojanischen Prinzessinnen waren vor der eigentlichen Bildebene lagernde, plastisch ausgeführte Putten inmitten von Äpfeln und Blätterzweigen geplant. Die Planung dieser bildhauerischen Versatzstücke bestätigt Burne-Jones' Assistent Thomas M. Rooke: Seine Notizen verraten, dass außer den Medallions und den Putten auch weitere Utensilien wie Girlanden (*festoons*) und Kränze (*chaplets*) in einer dreidimensionalen Ausführung gedacht waren:

The *four bronze medallions* on the side columns of Trojan Princesses in distress – Oenone, Iphigenia, Polyxena and Cassandra – were put in from four imitative water-colours [...].

The Frieze of Babies struggling, involved in draperies, were outlined in scale for me to put in, but some of them were outlined on the picture in dark blue by the master himself.

This six *bronze babies* at the foot of the pillars were added later, to diminish the peril [...]. *Festoons and Chaplets of jewels* were also to be hung from the Capitals at the top, across the picture in the Crivelli manner, all serving to unite the whole and making that better worth preserving. The painted metal frames of the main subjects were sought out and studied from plaques in the South Kensington Museum.<sup>2</sup>

Trotz der skizzenhaft verbliebenen Ausführung verdeutlicht sich hier der Einfluss Michelangelos. So zitierte Burne-Jones beispielsweise in der gefangenen Helena Michelangelos *Sieg* (Abb. 92). Auch wenn Burne-Jones wahrscheinlich schon 1873 von der Weiterführung des eigentlichen Triptychons abließ, formulierte er einzelne Themen wie *The Wheel of Fortune* bis in die 1880er Jahre zu eigenständigen Bildthemen aus. Gerade diese isoliert weiter entwickelten Sujets sind herausragend michelangelesken Themen. Bemerkenswert ist die Umdeutung von Michelangelos kraftvoll

<sup>1</sup> Vgl. Wildman: *Victorian Artist-Dreamer*, 152/153.

<sup>2</sup> Unveröffentlichtes Manuskript des Birmingham Museum and City Art Gallery, ohne Seitenangabe. Hervorhebungen durch die Verfasserin.

---

angespannter Figurenerfindung in die viktorianische Zeit: Während sich Michelangelos Figuren voll innerer Spannung winden, ja, einen imaginären Rahmen zu sprengen scheinen, sind Burne-Jones' Körper von verhaltener Kühle und Passivität.<sup>1</sup>

Das hochrechteckige und schon im eigentlichen Triptychon überaus plastisch entwickelte Thema des *Wheel of Fortune* (Abb. 69) war für Burne-Jones das wichtigste Element des Troja-Triptychons. Burne-Jones entwickelte es intensiv als eigenständiges Thema weiter, so dass es insgesamt sechs verschiedene Variationen gibt. Die Version des *Wheel of Fortune*, die sich heute im Musée d'Orsay in Paris befindet, war Burne-Jones' Lieblingsversion und zeigt gegenüber dem eher goldenen Kolorit der übrigen Ausführungen ein kühles, stahlfarbenes Blau. Bereits eine frühe Skizze (Abb. 93) des *Wheel of Fortune* zeigt, dass der Gesamtentwurf auf Michelangelo beruht. Die ursprüngliche Konzeption des *Wheel of Fortune*, erhalten in der farbigen Skizze des Tullie House in Carlisle, veranschaulicht Burne-Jones' Rezeption des sixtinischen Deckengemäldes. In diesem bewegten Entwurf übernimmt Fortuna, hier mit einer Augenbinde versehen, die Körperhaltung eines *Ignudo* (Abb. 94), was in dem später ausgeführten Gemälde deutlich zurückgenommen, ja, komplett neu konzipiert wird. Zuerst stellte Burne-Jones die Fortuna noch in das Rad des Schicksals hinein, so dass die körperliche Spannung der Figur von außen motiviert ist. An diesem Rad sind durch den größeren Ausschnitt mehr Figuren auszumachen als in dem späteren Ölgemälde; dennoch tragen die drei Figuren vor dem Rad bereits die Züge der drei Gestalten der späteren Version in Öl.<sup>2</sup>

In dem Ölgemälde beherrscht die statuenhaft aufragende Fortuna das Bildformat und steht michelangelesken, „most expressive nudes“<sup>3</sup> in einer Komposition der „horizontal and vertical tension between male and female,

---

<sup>1</sup> Vgl. Østermark-Johansen: Sweetness and Strength, 133.

<sup>2</sup> Vgl. Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 155.

<sup>3</sup> Østermark-Johansen: Sweetness and Strength, 131.

nude and clothed, passive and active“<sup>1</sup> gegenüber. Die Fortuna, eine Profilansicht der *Nacht* in der Medici-Kapelle (Abb. 95, 96), von der Burne-Jones eine Gipsversion auf dem Kaminsims in seinem Haus *The Grange* stehen hatte, trägt das *bandeau* der *Libyschen Sibylle* aus dem sixtinischen Deckenfresko (Abb. 97).<sup>2</sup> Aufgrund ihrer Attribute lassen sich die männlichen Aktdarstellungen am Schicksalsrad präzisieren: Durch Ketten am Fußgelenk lässt sich der oberste Akt als Sklave identifizieren, der mittlere als König mit Krone und Zepter, und als letzten sieht man den mit Lorbeeren bekrönten Kopf eines Dichters. Sklave, König und Dichter veranschaulichen die Wechselhaftigkeit von Glück und Schicksal unabhängig von sozialer oder gesellschaftlicher Stellung. In den männlichen Figuren studierte Burne-Jones die Sklaven der Florentiner *Accademia* und des Louvre (Abb. 98-104), die durch Körperdrehungen und -windungen, innere Spannung und das Aufbäumen des Körpers gegen den durch den Steinblock vorgegebenen Rahmen größtmögliche Bewegung und Torsion erreichen. Durch die von Michelangelos beeinflusste subtile Oberflächenmodellierung erhalten Burne-Jones' Männerakte greifbare Qualitäten und eine bis dahin von ihm unerreichte Plastizität.<sup>3</sup>

Hier erreicht Burne-Jones eine Plastizität wie nie zuvor in seinem Œuvre – und wie nie wieder danach. Trotz der eingehenden Beschäftigung mit Skulptur und der Integration bildhauerischer Elemente in seine Werke blieb Burne-Jones' Kunst im Großen und Ganzen stets zweidimensional; Michelangelos Volumen und Plastizität erreichte Burne-Jones nie. Lene Østermark-Johansen spekuliert: „In the hypothetical event that Burne-Jones had taken up to sculpture, his aesthetic ideals would probably have led him to

<sup>1</sup> Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength*, 131.

<sup>2</sup> Vgl. Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength*, 81-85. Michelangelos Kopfbedeckungen, insbesondere die der Cleopatra (Abb. 77), waren in der viktorianischen Zeit überaus populär und wurden beispielsweise von Walter Pater und Algernon Swinburne als Ikonen des Ästhetizismus kulthaft verehrt, vgl. Praz: *Romantic Agony*, 213; 249-251. Burne-Jones besaß außerdem eine kleine Gipsversion des *Sterbenden Sklaven* aus dem Louvre, den er sehr bewunderte, vgl. Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength*, 133.

<sup>3</sup> Vgl. John Christian: *La Roue de la Fortune de Burne-Jones*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France* XXXIV/3 (1984), 204-211; Wildman: *Victorian Artist-Dreamer*, 154/155; Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength*, 133.

forms much more Gothic and elongated than Michelangelo's muscular shapes."<sup>1</sup> Doch obgleich Burne-Jones durch die Rezeption Michelangelos so ungewohnt plastisch arbeitet wie nirgendwo sonst in seinem Werk wird, ist es nicht *dieser* Weg, der ihn letztlich zu eigenen bildhauerischen Werken führte, sondern paradoxerweise die zuvor herausgestellten Qualitäten von *outline and surface*.

### 3.3 Burne-Jones dreidimensional

Edward Burne-Jones war nicht nur als Maler, sondern auch als Kunsthandwerker tätig: Als Mitarbeiter und Freund des Künstlers und Designers William Morris und dessen Firma *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* gestaltete Burne-Jones Fächer, Schmuck, Mosaik, Bücher, Wandteppiche, Glasfenster, Möbel, Kacheln, Musikinstrumente, Bühnendekorationen und Kostüme, sogar Schuhe. Obwohl er in dreidimensionalen Medien arbeitete, hat er sich überraschenderweise nie in freistehender Skulptur versucht. Dabei interessierte Burne-Jones sich wie zahlreiche Maler des 19. Jahrhunderts sehr für Skulptur; er erwog sogar, selbst Bildhauer zu werden: In einem Gespräch mit Lady Lewis, einer Bekannten des Künstlers, enthüllte er sein bildhauerisches Interesse.<sup>2</sup> Lady Lewis berichtet:

He once told me the best saying about art was one of Michelangelo's: the nearer painting to sculpture, the better for painting; the nearer sculpture to painting, the worse for sculpture. "Then", said I "you place sculpture higher than painting?" "I think I do ...," [he said.] I asked had he ever thought of being a sculptor himself. "Often", he replied, "if ever my eyes grow dim ... I will give up painting and take to sculpture".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength*, 136.

<sup>2</sup> Vgl. Christian: *Burne-Jones and Sculpture*, 77/78. Wie bereits erwähnt, versuchten sich einige Maler des 19. Jahrhunderts auch in bildhauerischen Medien. William Dyce fertigte eine Marmorbüste an, die sich heute in Aberdeen befindet, Dante Gabriel Rossettis bildhauerische Werke wurden bereits genannt, und auch John Singer Sargent schuf eine Bronze mit dem dantesken Sujet *How they met themselves*, vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 273. Bildhauende Maler waren im 19. Jahrhundert generell keine Seltenheit, was die Beispiele Géricaults, Courbets, Daumiers, Moreaus und Gauguins verdeutlichen, vgl. Franzke: *Skulpturen und Objekte*, 11-32.

<sup>3</sup> Zit. n. Christian: *Burne-Jones and Sculpture*, 77.

Tatsächlich blieb es mit Burne-Jones' bildhauerischen Ambitionen nicht bei der Theorie. Jüngere und jüngste Forschungen zeigen, dass Burne-Jones sich nicht nur intensiv mit Bildhauerei aus allen kunsthistorischen Epochen beschäftigte, sondern mit Bildhauern wie Joseph Edgar Boehm (1834-1890) und Alfred Gilbert (1854-1936) zusammenarbeitete und selbst zahlreiche bildhauerische Arbeiten anfertigte. Leider sind gerade letztere nur in Ausnahmefällen erhalten. Eigentlich müsste es heute eine ganze Reihe von plastischen Bildwerken von Edward Burne-Jones geben, hätte er nicht in der Regel mit dem recht ephemeren Material Gips gearbeitet, das in vielen Fällen nicht bis heute erhalten ist. Tatsächlich aber fing er spätestens in der Mitte der 1870er Jahre – also in seiner michelangelesken Phase – mit der Gestaltung von Reliefs an. Die Rekonstruktion seiner bildhauerischen Arbeiten bringt eine recht umfangreiche Liste an plastischen Werken zusammen.<sup>1</sup>

1875 führte Burne-Jones den Perseus-Zyklus für Arthur Balfours Musikzimmer in Carlton Gardens aus (vgl. Abb. 84). Vier der Entwürfe sollten als Gipsrelief auf Eichenholz, bemalt in Gold und Silber, ausgeführt werden.<sup>2</sup> Ein Relief der Perseus-Serie, *Perseus and the Graiae*<sup>3</sup> wurde 1878 in der Grosvenor Gallery ausgestellt – und heftigst kritisiert. Burne-Jones gab die plastische Ausführung des Perseus-Zyklus auf, verlor jedoch nicht das Interesse an dem eigentlichen Medium. Sein Werktagebuch aus dem Jahr 1878 verzeichnet drei weitere Reliefs: *Woodnymph*, *Waternymph* und *The Hesperides*.<sup>4</sup> Während die beiden ersten Sujets als Relief vernachlässigt, aber als Gemälde fortgesetzt wurden, griff Burne-Jones *The Hesperides* als

<sup>1</sup> Vgl. Christian: Burne-Jones and Sculpture, 77-84; Katherine Haslam: "A funny childish thing": the Flodden Field Bas Relief and the Redesign of the Library at Naworth Castle, in: Journal of the William Morris Society, XIV (2000), 67-75; Mark Stocker: Edward Burne-Jones, Edgar Boehm and The Battle of Flodden Field, in: Apollo (2003), 10-14. Der Pygmalion-Zyklus, der ebenfalls in den 1870er Jahren entstand und sich mit der malerischen Darstellung von Skulptur beschäftigt, wird hier aufgrund der Begrenztheit des Themas ausgeklammert, vgl. Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 217-221.

<sup>2</sup> Aquarelle der Tate Gallery zeigen Entwürfe dazu, vgl. Tate 3456-3457 und Löcher: Der Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones, Abb. 19-21.

<sup>3</sup> Vgl. Löcher: Der Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones, Abb. 37.

<sup>4</sup> Vgl. Werkverzeichnis des Fitzwilliam Museum in Cambridge, unveröffentlichtes Manuskript, ohne Seitenangabe.

Relief auf, das bis heute in zwei Versionen von 1882 und 1888 erhalten ist (Abb. 117). Das persönliche Werkverzeichnis Burne-Jones' im Fitzwilliam Museum in Cambridge erwähnt außerdem ein Relief mit dem Titel *The Triumph of Love*.<sup>1</sup> 1880 realisierte Burne-Jones ein weiteres plastisches Bildwerk, bemalt und vergoldet: *Cupid's Hunting Fields*. 1894 entwarf er dann das Siegel der Universität Wales (Abb. 105).<sup>2</sup> Bei der Ausarbeitung der Reliefs halfen häufig Assistenten und Spezialisten.<sup>3</sup> Burne-Jones war also bei weitem kein Neuling auf dem Gebiet der plastischen Bildwerke, als er begann, mit Bildhauern an Gemeinschaftsprojekten zu arbeiten.

Burne-Jones' Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Sir Joseph Edgar Boehm, dem Lehrer Alfred Gilberts, begann gegen 1880. Die beiden Künstler waren beinahe gleich alt, stellten gemeinsam in der Grosvenor Gallery aus und waren einander freundschaftlich zugetan, so dass Burne-Jones bei Boehms Tod 1890 über den Verstorbenen schrieb:

Boehm I did heartily like [...] and could have loved if we had been thrown together. [...] I loved to meet him in the world, which was about six times in our life. I never did a nice-ish picture without a letter from him, warm-hearted and unstinted in praise.<sup>4</sup>

Zu zwei Gelegenheiten arbeiteten der Maler und der Bildhauer zusammen. Beide Male handelte es sich um Aufträge von Burne-Jones' Mäzen George Howard, dem neunten Earl of Carlisle (1843-1911).<sup>5</sup> Den ersten Auftrag vergab George Howard im Gedenken an seine Eltern Charles Howard und

---

<sup>1</sup> Vgl. Werkverzeichnis des Fitzwilliam Museum in Cambridge, unveröffentlichtes Manuskript, ohne Seitenangabe.

<sup>2</sup> Vgl. Christian: Burne-Jones and Sculpture, 82-84.

<sup>3</sup> Beispielsweise wurde das Hesperiden-Relief von 1888, die Frontseite eines *cassone*, von Osmond Weekes bearbeitet, der ebenso mit Walter Crane zusammen arbeitete. Matthew Webb war verantwortlich für ein Relief, das Burne-Jones auf der *Arts and Crafts Exhibition* 1893 zeigte. Kate Faulkner, eine Spezialistin für Gesso-Arbeiten, half Burne-Jones bei den Verzierungen seiner Pianoentwürfe. Vgl. Martin Harrison & Bill Waters: Burne-Jones, London 1973, 128.

<sup>4</sup> Burne-Jones: Memorials II, 120.

<sup>5</sup> Über das Verhältnis Burne-Jones' und George Howard, das sehr freundschaftlich und zeitweise sehr eng war, siehe Christopher Ridgway: A Priveledged Insider: George Howard and Edward Burne-Jones, in: *The British Art Journal* 2002, vol. III, no. 3, 4-18 und Virginia Surtees: *The Artist and the Autocrat: George and Rosalind Howard Earl and Countess of Carlisle*, Salisbury 1988.

Mary Parke im Jahre 1879. Kurz zuvor war Georges Vater gestorben, wohingegen seine Mutter einige Jahre früher im Kindbett verschieden war. Edward Burne-Jones arbeitete zwischen 1879 und 1881 mit Joseph Edgar Boehm und dem Architekten und Designer Philip Webb (1831-1915) an einer Gedenktafel für die Lanercost Priory, Cumbria, in der Nähe des Familiensitzes Naworth Castle (Abb. 106). Philip Webb war für den Gesamtentwurf und den Rahmen verantwortlich, Burne-Jones für die beiden renaissancehaft anmutenden Reliefs im unteren Bereich, die die Geburt Christi und die Grablegung darstellen (Abb. 107-110), und Boehm entwarf die Portraitmedaillons der Howards im oberen Teil. Boehm übernahm außerdem ebenso die Bronzearbeit von Burne-Jones' zeichnerischen Entwürfen.<sup>1</sup> Die Zusammenarbeit der drei verlief gut:

The up-to-date realism of [Boehms] portraiture, the whirling draperies of Burne-Jones's renaissance-inspired scenes and Webb's tactful design, framing the monument in Purbeck marble, combine to form an ensemble which no less an authority than Nikolaus Pevsner described as 'excellent'.<sup>2</sup>

George Howard zeigte sich zufrieden, was zu einer weiteren Gemeinschaftsarbeit von Burne-Jones und Boehm führte, dem Relief *The Battle of Flodden Field* (Abb. 111). *Flodden Field* erinnert an die Schlacht der Engländer gegen die Schotten im September 1513 unter der siegreichen militärischen Führung von Thomas Howard, Earl of Surrey und später zweiter Duke of Norfolk, einem Vorfahren George Howards. Diese Schlacht hatte weitreichende Konsequenzen: Howards Armee schlug die Schotten unter ihrem König Jakob IV. vernichtend, was lange am schottischen Nationalstolz nagen sollte. Die Schlacht von Flodden Field fand in zahlreichen mehr oder weniger historisch korrekten Darstellungen, in denen Jakob IV. häufig als mutiger und selbstaufopfernder Heeresführer idealisiert wurde, ihren Weg in die Literatur: Das wohl berühmteste Beispiel ist Walter Scotts *Marmion, A Tale of Flodden Field* von 1808. Auch auf dem Relief von Burne-Jones und Boehm wurden

<sup>1</sup> Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 273.

<sup>2</sup> Stocker: *Flodden Field*, 11.

---

die Geschehnisse der Schlacht romantisiert. Der eigentlich 70jährige Surrey prescht hier als dynamischer Held auf seinem Schimmel in die feindlichen Reihen, den Feldmarschallstab gebieterisch in der rechten Hand. Zu seiner Linken befinden sich die Reiter Lord Dacres, einem weiteren Vorfahren Howards, und im Hintergrund sind die Bogenschützen des Verbündeten Lord Stanleys zu sehen. Auf der rechten Seite, vor der schottischen Armee, sinkt Jakob IV. tödlich getroffen zu Boden.<sup>1</sup>

Die Arbeit an dem Relief wurde zwischen Boehm und Burne-Jones folgendermaßen aufgeteilt: Burne-Jones erarbeitete den Gesamtentwurf, der von Boehm ins Relief umgesetzt wurde. Das fertige Relief wiederum sollte von Burne-Jones bemalt werden. Hinter diesem recht simpel erscheinenden Werkprozess verbarg sich jedoch eine Entstehungszeit von insgesamt etwa sechs Jahren. Erst dann nahm das Relief endlich seinen Platz über dem Kamin der Bibliothek in Naworth Castle ein.<sup>2</sup> Im November 1880 erwähnte Boehm in einem Brief an Howard zum ersten Mal die Arbeit an dem bestellten Relief. In diesem Brief spricht Boehm von einem „excellent Photo of the Paris Relievo“<sup>3</sup>. Damit meinte er höchstwahrscheinlich Pierre Bontemps' Relief der *Schlacht von Marignano* (1553) am Grabmal des französischen Königs Francois' I. in Saint Denis (Abb. 112). Parallelen in der Gestaltung der beiden Reliefs geben in der Tat Anlass zu der Vermutung, dass das Pariser Relief Vorbild für *Flodden Field* war: Die Tiefe des Reliefs, der Wald der Lanzen und die Landschaftsdarstellung sind durchaus vergleichbar. Die zeitliche Nähe des Bontemps-Reliefs zur Schlacht von *Flodden Field* lieferte zudem eine adäquate historische Nähe. Ebenso dürfte Burne-Jones mit den berühmten Schlachtszenen Paolo Uccellos vertraut gewesen sein. Eine dieser Szenen befindet sich auch heute noch in der Londoner National Gallery, und weist eine ähnlich lineare Aufteilung einer Massenszene mit Speeren und Bannern

---

<sup>1</sup> Vgl. Stocker: *Flodden Field*, 11/12. Eine ähnlich Komposition mit zwei einander gegenüber stehenden Armeen, die einen verwundeten König in der Mitte flankieren, besitzt Burne-Jones' *The Sleep of Arthur in Avalon* (1894) des Koriyama Museum of Art in Japan, vgl. Wildman: *Artist-Dreamer*, 283.

<sup>2</sup> Vgl. Stocker: *Flodden Field*, 11.

<sup>3</sup> Castle Howard Archives J22/96/127, Edgar Boehm an George Howard, 29. November 1880.

auf (vgl. Abb. 113). Einen wahrscheinlich frühen Entwurf zeigt eine leider undatierte Gouache des Musée d'Orsay in Paris (Abb. 114). Dieser unvollendet gebliebene Entwurf hat in seiner monochromen, stahlblauen Farbigkeit symbolistisch anmutende Qualitäten, die im ausgeführten Relief verloren gegangen sind.<sup>1</sup>

Spätestens im Dezember 1881 war die Umsetzung von Burne-Jones' Entwurf ins Relief in Arbeit, denn Boehm beklagte sich über seine Schwierigkeiten mit den zahlreichen Figuren und dem detailreichen Zubehör: „It is a desperately difficult thing with all these lances & suggested warriors.“<sup>2</sup> Dennoch war Boehm von dem Entwurf angetan. Burne-Jones' Arbeit habe „[...] such a feeling for the right Relievo laws, that I have no doubt of a good result [...] particularly if Burne-Jones will colour it as suggested which would be most interesting.“<sup>3</sup> Neben der letztendlich von Burne-Jones bemalten Version existiert noch eine vergoldete Bronzeversion im Tullie House in Carlisle, deren Komposition jedoch größer und weniger kompakt als die Version von Naworth Castle ist (Abb. 115). Boehms in Gips ausgeführtes Relief war spätestens im Februar 1884 fertig, als er einen Brief an Howard schrieb und seine Bezahlung von 200 Guinea einforderte. Nachdem Boehm seinen Teil der Arbeit erfüllt hatte, blieb das Relief zwei Jahre in Burne-Jones' Atelier. Burne-Jones ließ durch den Gesso-Spezialisten Osmond Weekes Veränderungen an Boehms Arbeit vornehmen, ohne dass Boehm davon jemals in Kenntnis gesetzt wurde:

Flodden Field prospering – Weekes has worked most days for the past month on it – and I go in every other day and obliterate it [...]. I think Flodden will be finished in about another fortnight – but there are some curses in it – the truth is it was never meant by the

<sup>1</sup> Vgl. Stocker: Flodden Field, 10-14; Wildman: Artist-Dreamer, 283. Werke mit vergleichbar plastischen Ambitionen weisen ein ähnliches Kolorit auf: *The Wheel of Fortune* besticht ebenso durch seine stahlblaue Farbigkeit. Auch der Perseus-Zyklus, von dem vier Paneelen in Gesso und Holz ausgeführt wurden, zeigt ein vergleichbar kühles Kolorit. Vgl. Wildman: Artist-Dreamer, 282/283.

<sup>2</sup> Castle Howard Archives J22/96/128, Edgar Boehm an George Howard, 21. Dezember 1881.

<sup>3</sup> Castle Howard Archives J22/96/128, Edgar Boehm an George Howard, 21. Dezember 1881.

modeller that the eye should ever detect his shortcomings & the tinting has brought of his crimes in broad daylight.<sup>1</sup>

Ein Brief von Edward Burne-Jones an Howard offenbart die Veränderungen an Boehms Relief detaillierter:

Weekes is at it 3 or 4 days a week. He has carved new spear shafts. He has remodelled the King – I made new drawings for it – he has cut out the archers bodily and made a new relief of that part from a careful drawing I made – when he has finished I hope it will not take long to restore the look the [sic] the panel [...].<sup>2</sup>

Im Dezember 1885 näherte sich Burne-Jones allmählich der Fertigstellung, aber selbst zu diesem Zeitpunkt gab er gegenüber Howard zu: „Some things will be yet to be finished – faces here & there an armament. I will do it when I go to see you in Naworth – & you might like to touch upon it.“<sup>3</sup> *Flodden Field* wurde schließlich am 11. Januar 1886 nach Naworth transportiert, und George Howard nahm, wie Burne-Jones vorgeschlagen hatte, die verbleibende Bemalung vor.<sup>4</sup>

Das *Graham Memorial* (1886-91; Abb. 116), Burne-Jones' nächstes bildhauerisches Projekt, verdeutlicht den stilistischen Einfluss des Art Nouveau, was auf die Beteiligung eines zweiten Künstlers zurückzuführen ist. Burne-Jones arbeitete hier an einem Gemeinschaftsprojekt mit Boehms Schüler, dem Bildhauer Alfred Gilbert. William Graham, ein wohlhabender Kaufmann und *Member of Parliament* für Glasgow, war ein leidenschaftlicher Kunstsammler und einer der frühen Förderer von Edward Burne-Jones. Bei seinem *Memorial* handelt es sich ebenfalls um ein Relief, das recht klar die Zusammenarbeit mit Gilbert enthüllt: Der Rahmen des Bronzereliefs geht auf den Bildhauer Gilbert zurück, die am Art Nouveau orientierte Formgebung verrät. Die Relieffläche jedoch trägt deutliche Züge von Burne-Jones' Entwurf. Ebenfalls auf Gilbert dürfte die farbige Bronze im Relieffeld zurückgehen, was

<sup>1</sup> Castle Howard Archives J22/27, Edward Burne-Jones an George Howard, o. J.

<sup>2</sup> Castle Howard Archives J22/27, Edward Burne-Jones an George Howard, o. J.

<sup>3</sup> Castle Howard Archives J22/27, Edward Burne-Jones an George Howard, o. J.

<sup>4</sup> Vgl. Stocker: *Flodden Field*, 12.

---

leider keine Abbildung adäquat wiedergibt: Während der Reliefhintergrund in einer orange getönten Bronze gehalten ist, heben sich die figurativen Darstellungen in einem violetten Ton davon ab. Thematisch ähnelt das *Graham Memorial* sehr dem *Lyttelton Relief* (Abb. 118), was auf Burne-Jones' Entwurf zurückzuführen ist: Auf einem Grabhügel wachsen Pflanzen und Blumen als Symbole der ewigen Erneuerung. Unter diesen Pflanzen jedoch befinden sich Mohnblumen, traditionell Blumen des Schlafes bzw. Todes und beliebtes Symbol der Präraffaeliten. Zwei Tauben fliegen, Schmetterlinge jagend, über verschiedene Pflanzen hinweg. Diese sind, mit Gilberts Worten, ‚Boten der Freude, der Liebe und der Reinheit‘<sup>1</sup>. Trotz dieser hoffnungsspendenden Symbolik ist die Anwesenheit des Todes auch hier offensichtlich: Unter den Tauben windet sich am Fuß des blühenden Strauches eine Schlange als Symbol für den Tod.<sup>2</sup>

Seit mindestens Mitte der 1870er Jahre hatte Burne-Jones also mit dem Medium des Reliefs experimentiert, das zum einen als Übertragung des malerischen Œuvres in die dritte Dimension zu verstehen ist. Zum anderen entstammten Burne-Jones' Reliefarbeiten aus dem kunsthandwerklichen Bereich. 1882 hatte Burne-Jones mit Gessoverzierungen an einem *cassone* gearbeitet, dessen Vorderseite das Flachrelief *The Garden of Hesperides* zierte. Dieses kunsthandwerkliche Stück arbeitete Burne-Jones zu einem eigenständigen Relief aus (Abb. 117) und griff hier wie in *The Story of Troy* ein Thema der antiken Mythologie auf: Die drei Hesperiden, Töchter des Giganten Atlas', lebten auf einer Insel im westlichsten Teil der Welt und pflegten einen paradiesischen Garten, in dem goldene Äpfel auf Bäumen wuchsen. Diese goldenen Äpfel sollten Hera und Zeus zur Hochzeit geschenkt werden; doch der Garten wurde von dem Drachen Ladon bewacht. Atlas, Vater der Hesperiden und daher dem Drachen bekannt, stahl die Früchte aus dem Garten, vernachlässigte dabei jedoch seine Aufgabe, das Himmelsgewölbe zu tragen, bis Herkules ihn durch eine List wieder an seinen

---

<sup>1</sup> Vgl. Dorment: Alfred Gilbert, 88.

<sup>2</sup> Vgl. Wildman: Artist-Dreamer, 108/109; Richard Dorment: Alfred Gilbert, New Haven & London 1985, 88; Prettejohn: Art of the Pre-Raphaelites, 200.

alten Platz beförderte. In Burne-Jones' Relief zeigt eine symmetrisch angelegte Komposition in der Mitte den Baum des Drachens und zwei kniende Hesperiden. Die Hesperiden gehören zum androgynen, botticelliesken Frauentyp und haben knielanges, rotes Haar, das wie bei Botticellis Frauen spielerisch aufgeweht wird (vgl. Abb. 62).<sup>1</sup>

Was hier bereits festzustellen ist, nämlich die ornamentale, filigrane Linienführung und das extrem flach ausgeführte Relief, entwickelte Burne-Jones in seinem bildhauerischen Hauptwerk weiter. Burne-Jones' zentrales plastisches Werk, das *Lyttelton Memorial* (Abb. 118, 119), entstand unmittelbar nach seinen bildhauerischen Gemeinschaftsprojekten, genauer gesagt, wenige Monate nach der Fertigstellung von *Flodden Field*. Dieses Gedenkrelief ist als Zusammenschluss verschiedenster Einflüsse zu verstehen: Unter dem Eindruck der zuvor vollendeten bzw. laufenden Arbeiten mit Sir Joseph Edgar Boehm und Alfred Gilbert, der eigenen, kunsthandwerklichen Experimente mit dem Flachrelief und der damit einhergehenden Renaissance-Rezeption entstand Burne-Jones' bildhauerisches Hauptwerk. Das *Lyttelton Memorial* spiegelt nicht allein Burne-Jones' konstantes Interesse an der Renaissance wider, sondern steht außerdem unter dem Paradigma seiner Malerei der 1870er und 1880er Jahre und antizipiert stilistische Neuerungen des Art Nouveau.<sup>2</sup>

Das Epitaph für Laura Lyttelton war Burne-Jones' ambitioniertester bildhauerischer Versuch. Die Gedenktafel stammt aus dem Jahr 1886 und erinnert an eine sehr gute Freundin von Edward Burne-Jones. Laura Lyttelton starb 1886 im Alter von nur 23 Jahren bei der Geburt ihres Kindes, tragischerweise im ersten Ehejahr. Laura war nicht nur außergewöhnlich beliebt, sondern auch so bezaubernd schön, dass man sie *The Siren*, die ‚Sirene‘, nannte.<sup>3</sup> Von ihrer Gedenktafel gibt es zwei Versionen: Die originale, unbemalte Version hängt in der Dorfkirche St. Andrews in Mells, Somerset.

<sup>1</sup> Vgl. Harrison & Waters: Burne-Jones, 128; Müller: How Botticellian!, 103/104.

<sup>2</sup> Vgl. Wildman: Artist-Dreamer, 207; Christian: Burne-Jones and Sculpture, 77 & 84.

<sup>3</sup> Vgl. Margot Asquith: The Autobiography of Margot Asquith, London 1962, 13-40.

Burne-Jones fertigte für sich selbst eine zweite, bemalte Version an, die er bei sich zu Hause aufstellte und die sich heute im Victoria and Albert Museum in London befindet (Abb. 119, 120). Bis auf die Farbgebung sind beide Versionen identisch. Auf beiden Reliefs ist ein Pfau dargestellt, der sich mit seinem prachtvollen Gefieder über einem offenen Sarkophag erhebt. Burne-Jones beschäftigte sich in dieser Zeit mit frühchristlicher Kunst und übernahm den Pfau als Symbol der Wiederauferstehung und Unsterblichkeit. Aus dem Sarkophag wächst ein Lorbeerbaum als Symbol des Lebens, welches sich über den Tod hinwegsetzt.<sup>1</sup> Versen mit einer lateinischen Inschrift erinnert das Epitaph an die Verstorbene:

NON EST HIC SED RESSUREXIT RECORDA  
MINI QUALITER LOCUTUS EST VOBIS

IN MEMORIAM LAURA LYTTELTON QUAE IN DOMINO OBDORMIVIT  
APD XXIV AS MDVVVLXXXVI  
TE DILECTISSIMA LONGE TENET THULE AT TUI  
ETIAM HIC MEMORES INEXPLEBILIS SIGNAM DESIDERII  
HOC MONUMENTUM POSUIMUS<sup>2</sup>

Georgiana Burne-Jones erinnerte sich an den Werkprozess:

He did make a tablet, employing in its execution a kind of material and workmanship quite new to him. It was a bas-relief in gesso: 'durable as granite and enduring till the Judgement Day,' he described it. 'It is eight feet high, and is an effigy of a peacock as a symbol of the Resurrection, standing upon a laurel-tree – and the laurel grows out of the tomb and bursts through the sides of the tomb with a determination to go on living, and refusing to be dead'. This was left pure white and put up in a church, but for ourselves a cast was made which Edward painted in full, deep colour, and we kept it in the entrance hall at the Grange.<sup>3</sup>

Was die unbemalte Version des Epitaphs auszeichnet, ist seine glänzend polierte Oberfläche, in die filigrane Linien eingeschrieben sind, welche in

<sup>1</sup> Vgl. Christian: Burne-Jones and Sculpture, 84; Burne-Jones: Memorials II, 166/167.

<sup>2</sup> Übersetzt etwa: Sie ist nicht hier, sondern sie ist auferstanden (und) sagt euch, daß Ihr ihrer gedenken sollt. / In Erinnerung an Laura Lyttelton, die am 24. April 1886 im Herrn entschlafen ist. Dich, Teuerste, hält Thule fern, aber auch hier haben wir eingedenk unseres unstillbaren Verlangens nach dir als Zeichen dieses Monument erbaut. Vielen Dank an dieser Stelle an Gesine Klintworth für die Übersetzungshilfe!

<sup>3</sup> Burne-Jones: Memorials II, 166/167.

schwungvollen Kurvaturen die figürlichen Darstellungen nachvollziehen. Diese graphischen Konturen strukturieren die gesamte Relieffläche, welche von so extremer Flachheit ist, dass man das Epitaph als plastisch modelliertes Bild bezeichnen kann: Tatsächlich wird diese Linearität von Burne-Jones' Malerei vorweggenommen, denn nur durch die vorangegangenen malerischen Entwicklungen können solch plastische Ausformulierungen verständlich werden.<sup>1</sup>

Während die Realitätsillusion der Bildhauerei im Flachrelief erhalten blieb, konnte Burne-Jones die Farbigkeit und Linienführung der Malerei hinzufügen. Neben einem vergleichbaren Format, kompositionellen Parallelen und dem elaborierten Renaissancerahmen ist es vor allem die filigrane Linienführung, die sowohl im Relief als auch im malerischen Werk wie z. B. in *The Pelican in her Piety* (Abb. 67) erscheint. Burne-Jones entwickelte hier eine ornamental eigenständige Linienkunst, die den vibrierenden *whiplash* des Jugendstils und dessen abstrahierenden Gebrauch von Naturformen vorwegnahm.<sup>2</sup> Er übertrug auch die golden leuchtende Farbigkeit seiner Gemälde in die bildhauerischen Arbeiten. Die farbige Version des *Lyttelton Memorials* hat die byzantinisch anmutende, dunkelgoldene Farbgebung, die Burne-Jones gerne in seinen Gemälden der 1880er benutzte (vgl. Abb. 124). 1873 hatte er Ravenna besucht und war von der Farbigkeit der Mosaiken in San Vitale und in dem Mausoleum der Galla Placida begeistert (vgl. Abb. 121-123).<sup>3</sup> Von dort übernahm er die atmosphärische Farbigkeit, die die Stimmung des Aesthetic Movement in den 1880ern widerzuspiegeln schien.<sup>4</sup>

Das in den *Lyttelton Memorials* verwendete Material Gesso, eine vormals in der Malerei verwandte Gipsgrundierung, wurde u. a. von italienischen Malern benutzt, um Teile ihrer Gemälde – wie Nimben oder Flügel – eine plastische

<sup>1</sup> Die generelle Nähe der Reliefgestaltung zur Malerei wurde bereits von Leonardo da Vinci konstatiert. Dies thematisierte im 19. Jahrhundert auf dem Kontinent u.a. auch Adolf von Hildebrand, der sich gleichermaßen auf die Renaissance berief und das Relief wie ein Gemälde im Sinne von ‚Raumschichten‘ gestaltete, die planvoll angelegt werden sollten, vgl. Sigrid Esche-Braunfels: Adolf von Hildebrand, Berlin 1993, 124/125.

<sup>2</sup> Vgl. Tschudi Madsen: Sources of Art Nouveau, 236.

<sup>3</sup> Vgl. Wildman: Artist-Dreamer, 143; 252-255.

<sup>4</sup> Vgl. Praz: Romantic Agony, 353-360.

Dimension zu verleihen, oder auch, um Rahmenverzierungen herzustellen. Unter Berufung auf Vitruv und Cellini sowie mit dem Verweis auf den Gebrauch der Gessotechnik im alten Ägypten, in der Antike und in der Renaissance wurde das Wiederaufleben der alten Technik legitimiert und viktorianische Kunst in die Tradition der Antike und der Renaissance gestellt.<sup>1</sup> Dabei war die Verarbeitung des Gessos anstrengend und schwierig: Eine Leinwand wurde zunächst mit einer Mischung aus weißer Grundierung, Leim und Leinsamöl präpariert, ehe das Gesso von cremiger Konsistenz auf die Leinwandfläche aufgetragen wurde. Dieser Prozess dauerte in der Regel recht lange; wenn das Gesso einmal getrocknet war, konnte es bemalt oder mit Halbedel- oder Glassteinen versehen werden. Ein Handbuch von 1901 erklärt die Handhabung:

To be done well enough to be worth doing at all, and done with durability, gesso is a slow process. For this reason gesso work should be justified by design worth spending time over: worthy not only in respect of symbolic significance which, in appeal to the eye, matters not so much; but worthy in respect of designful beauty which does matter much in that domain of sentiment, soaring above thought, apprehended of the sensuous eye as in music of the ear.<sup>2</sup>

Gesso sei, so konstatierte man 1893, demgemäß „a painter’s art rather than a sculptor’s“<sup>3</sup>. Tatsächlich wurde die Verwendung von Gesso im kunsthandwerklichen Bereich um die Jahrhundertwende besonders beliebt. Ganz besonders das Art Nouveau erfreute sich an dem materialästhetischen Schnittpunkt zwischen Malerei, Skulptur und angewandten Künsten. Burne-Jones’ stilistische und technische Vorreiterrolle wird angesichts der späteren Entwicklungen, insbesondere der so genannten Glasgow School, evident: Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert entfaltete die schottische Variante des

---

<sup>1</sup> Vgl.: G.T. Robinson: Of Stucco and Gesso, in: Arts Exhibition Society (Hrsg.): Arts and Crafts Essays (Original 1893), New York & London 1977, 172-183; F. Jewsbury: Gesso in Decoration, in: House Beautiful and the Home, November 1904, 187.

<sup>2</sup> M. Webb: Gesso Work, in: H. Snowdon Ward (Hrsg.): Useful Arts and Handicrafts, London 1901, 240.

<sup>3</sup> Robinson: Of Stucco and Gesso, 180.

---

Art Nouveau mit Margaret Macdonalds *gesso panels*, eine ähnliche, linear-ornamentale Formensprache und ausgefeilte Gessotechnik (Abb. 125, 126).<sup>1</sup>

Diese materialästhetische Renaissancerezeption lässt sich gleichermaßen stilistisch auf Burne-Jones' Reliefs übertragen. Wie bereits erwähnt, besitzt das *Lyttelton Memorial* einen spektakulären Renaissancerahmen von der Art, wie sie Burne-Jones in den 1870er und 1880er Jahren bevorzugte.<sup>2</sup> Sein Interesse an Rahmen stammte schon aus der Kindheit, da sein Vater Vergolder und Bilderrahmer gewesen war.<sup>3</sup> Wie wichtig Burne-Jones die Rahmung eines Bildes war, verrät ein Brief an den Vater, der die Rahmen für *Sidonia von Bork* und *Clara von Bork* betraf.<sup>4</sup> Burne-Jones fragte darin ungeduldig: „How soon can I have those frames? I am waiting for two of them now to sell the drawings they belong to – it makes such a difference having them in frames, that I don't care to shew [sic] without.“<sup>5</sup> Zur Inspiration für seine Rahmen wie für seine Gemälde ging Burne-Jones, wie auch zahlreiche andere Künstler<sup>6</sup>, ins South Kensington Museum, das heutige Victoria and Albert Museum, um dort die reichhaltige Sammlung italienischer Renaissanceskulptur zu studieren.<sup>7</sup> Das Museum in Kensington beherbergt eine auch heute noch exzellente Sammlung italienischer Renaissanceskulptur, die im 19. Jahrhundert entstand: Insbesondere der erste Kurator und *Superintendent of the Arts Collection*, Sir Charles Robinson (1824-1913), legte mit dem Ankauf der Gherardini-Sammlung 1854 und dem Ankauf der Sammlung Gigli-Campana im Jahre 1861 den Grundstein des

---

<sup>1</sup> Vgl. Janice Helland: A Sense of Extravagance: Margaret Macdonald's Gesso Panels, in: *Visual Culture in Britain* 2(1) 2001, 1-15.

<sup>2</sup> Vgl. Paul Mitchell & Lynn Roberts: Burne-Jones's Picture Frames, in: *The Burlington Magazine* 2000, vol 142, no. 1167 (June), 362-370.

<sup>3</sup> Vgl. Wildman: *Artist-Dreamer*, 41.

<sup>4</sup> Zwar gibt es sehr gute Reproduktionen der beiden Gemälde, aber leider keine einzige Abbildung, die die dazugehörigen Rahmen zeigt.

<sup>5</sup> Burne-Jones: *Memorials I*, 214/215.

<sup>6</sup> Gerade für florentinische Reliefs gingen zahlreiche Künstler ins South Kensington Museum, vgl. Beattie: *New Sculpture*, 86/87.

<sup>7</sup> Vgl. unveröffentlichtes Manuskript des Birmingham Museum and City Art Gallery, ohne Seitenangabe. Vgl. außerdem Skizzenbücher des Victoria and Albert Museums, London: E.1-1955, E.3-1955, E.4-1955, E.5-1955.

heutigen Victoria and Albert Museums, in dem sich zentrale Werke der Della Robbias und Donatellos befinden.<sup>1</sup>

Burne-Jones kannte aber nicht nur die Sammlung in South Kensington gut, sondern hatte Italien bereist und besaß zudem eine vorzügliche Sammlung italienischer Meister in Reproduktionen.<sup>2</sup> In dieser Sammlung spielte vor allem das *rilievo schiacciato* Donatellos (ca. 1386-1466) und seines Umkreises eine entscheidende Rolle. Durch seine intensiven Museumsaufenthalte in South Kensington kannte Burne-Jones außerdem Donatellos berühmtes *The Ascension of Christ* (Abb. 127), das kurz nach seinem Ankauf aus der Sammlung Gigli-Campana 1862 ausgestellt und von der viktorianischen Kunstszene als phänomenal aufgenommen wurde.<sup>3</sup> 1863 wurde darüber hinaus Donatellos *Lamentation over the Dead Christ* (ca. 1460) angekauft, welches von einer zunehmenden Homogenisierung des Reliefs zeugt: Die Reliefstufung wird hier geringer, die Bildfläche homogener, die Silhouette prägnanter; die Figuren werden beinahe entkörperlicht und bestehen nur noch aus Kontur.<sup>4</sup>

Burne-Jones kannte auch das Werk Agostino di Duccios aus dem Donatello-Umkreis: 1871 besuchte er Perugia und erstand daraufhin Reproduktionen von Agostinos Reliefs am *Oratorio di San Bernardino* (vgl. Abb. 129-131).<sup>5</sup> Agostino di Duccios (1418-81) Marmorreliefs sind jedoch im Gegensatz zu Donatellos Werken von einer gleichmäßigen Flachheit. Sein dekorativer und

<sup>1</sup> Jedoch befanden sich im South Kensington Museum nicht nur italienische Meister, sondern auch eine hervorragende Sammlung von Gipsabgüssen italienischer Skulptur, vgl. Richard Dunn & Anthony Burton: *The Victoria and Albert Museum: An Illustrated Chronology*, in: Malcom Baker & Brenda Richardson (Hrsg.): *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*, New York 1997, 49-70. Dunn & Burton: *Victoria and Albert Museum*, 76.

<sup>2</sup> University College of London, Special Collection: 310 FOLIOS ME 19 BUR besteht aus mehreren Alben und einem Ordner mit Reproduktionen Alter Meister, darunter Werke Della Robbias und Donatellos.

<sup>3</sup> Peta Motture, *Senior Curator of Sculpture and Medieval & Renaissance Galleries*, Victoria and Albert Museum, London, hat mich freundlicherweise mit dieser Information versorgt. Vgl. persönliche Emails vom 7.-11. November 2003.

<sup>4</sup> Vgl. Andrea Niehaus: *Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo*, München & Berlin 1998, 96-102.

<sup>5</sup> Vgl. Wildman: *Artist-Dreamer*, 142. Außerdem: University College of London, Special Collection: 310 FOLIOS ME 19 BUR. Dieses Album aus der Sammlung des University College of London zeigt zahlreiche Reproduktionen Alter Meister, darunter die Fassadenreliefs von Agostino di Duccio.

sehr linearer Stil entspricht nicht Donatellos illusionistischem Tiefenraum, sondern wurde mit Botticellis wirbelnder Linienkunst verglichen.<sup>1</sup> Was Donatellos, Agostinos und Burne-Jones' bildhauerische Werke gemeinsam haben, ist neben filigraner Linearität und kompositionellen Analogien die in der glänzend glatten Oberfläche liegende Materialästhetik des sehr flachen Reliefs.<sup>2</sup> In die präventöse Oberfläche sind feinste Linien ‚eingezeichnet‘<sup>3</sup>, die sowohl bei Burne-Jones als auch den Quattrocentisten einen ornamental eigenständigen Charakter haben.<sup>4</sup> Aufgrund der Materialbeschaffenheit und den damit einhergehenden Beschränkungen war Gesso „the best vehicle for any but the lowest relief“<sup>5</sup>. Trotz der materialimmanenten Restriktionen – Gesso war schwer zu verarbeiten und konnte wegen seiner Materialkonsistenz ausschließlich im Flachrelief verwendet werden – ermöglichte es eine delikate Oberflächenstruktur mit feinsten Kurvaturen: „By it [Gesso] the most subtle and delicate variation of surface can be obtained, and the finest lines pencilled.“<sup>6</sup>

Mit seinen Reliefs war Burne-Jones auf der Höhe der englischen Entwicklungen in der Avantgarde. Während auf dem Kontinent das Relief eine zunehmende Neudefinition durch Auguste Rodin erhielt<sup>7</sup>, ging es in England jedoch um andere Problemstellungen: Die zeitgenössische Avantgarde schätzte das Flachrelief aus materialästhetischen Gründen und

<sup>1</sup> Vgl. Aby Warburg: Die Geburt der Venus, in: Ders.: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Nendeln/Liechtenstein 1969, 10-13.

<sup>2</sup> Unterschiede liegen in erster Linie im Material, das im florentinischen Relief vor allem Bronze oder Marmor, aber auch Stuck war, während das viktorianische Relief hauptsächlich, aber nicht ausschließlich in Gesso, seltener in Metallen arbeitete, vgl. Niehaus: Florentiner Reliefkunst, 97/98; Beattie: New Sculpture, 85-89.

<sup>3</sup> Charles Avery nennt Donatellos Arbeitsweise ‚Zeichnen in Marmor‘, vgl. Charles Avery: Donatello. An Introduction, London 1994, 42: „drawing on marble“.

<sup>4</sup> Vgl. ebenso die Reliefkunst John Flaxmans, die stilistische und materialästhetische Parallelen zu Burne-Jones aufweist. Insbesondere sein Grabmal für Agnes Cromwell zeigt stilistische Parallelen, vgl. Werner Hoffmann (Hrsg.): John Flaxman. Mythologie und Industrie, München 1979, 120-123.

<sup>5</sup> Robinson: Of Stucco and Gesso, 180/181.

<sup>6</sup> Robinson: Of Stucco and Gesso, 180/181.

<sup>7</sup> Anstelle der plastischen Beherrschung des Malerischen durch das Relief setzte Rodins *Höllentor* (1880-1917) das Spannungsverhältnis von Figur und Grund, wodurch die Gattung des Relief eine regelrechte Neudefinition erhielt. Die Einwirkung von Rodins Stil auf das Relief von Alfred Gilbert bzw. den Einfluß Jules Dalous auf England müssen in dieser Hinsicht noch geklärt werden. Vgl. Roland Bothner: Grund und Figur. Die Geschichte des Reliefs und Auguste Rodins Höllentor, München 1993, 68.

aufgrund der Verschmelzung von bildhauerischer Realitätsillusion und malerischem Sensualismus. Hier besann man sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts wieder auf die Qualitäten des Bas-Reliefs aus dem italienischen Quattrocento, die historisierende Verwendung des Gessos wurde wieder modern und schließlich vom Art Nouveau der Glasgow School übernommen.<sup>1</sup> In der englischen Reliefgestaltung spielte immer die plastische Beherrschung des Malerischen die Hauptrolle, und im Gegensatz zu zeitgenössischen Entwicklungen auf dem Kontinent<sup>2</sup> war die Flachheit der zu gestaltenden Oberfläche von eminenter Bedeutung. Dieses Prinzip, die Betonung der zweidimensionalen Gestaltung, ist geradezu charakteristisch für das ausgehende 19. Jahrhundert.<sup>3</sup> Außer Burne-Jones arbeiteten zeitgenössische Künstler wie Robert Anning Bell (1863-1933) oder George Frampton (1860-1928) mit dem Flachrelief im kunsthandwerklichen Bereich oder in der Architekturskulptur (vgl. Abb. 132-134).<sup>4</sup> Ihre Gründe dafür ähnelten denen Burne-Jones': „Sculpture's illusion of reality“<sup>5</sup> des Reliefs konnten mit „colour and line“<sup>6</sup> der Malerei verbunden werden.

#### **4. Die Reise in die Vergangenheit: Geschichte und Kunst bei Walter Pater**

Bereits bei Edward Burne-Jones stand also die Wiederbelebung der Vergangenheit – besonders des Mittelalters und der Renaissance – unter dem Paradigma der Erschließung von Potentialen für die eigene Zeit. Burne-Jones wurde als ‚kunsthistorischer Künstler‘<sup>7</sup> bezeichnet, der sich aus „mannigfaltigen Ingredienzen [...] seine poetische Traumwelt“<sup>8</sup> schuf, „vielfältige Anregungen aus der Kunst des Mittelalters und der

<sup>1</sup> Vgl. Helland: A Sense of Extravagance: Margaret Macdonald's Gesso Panels, 1-15.

<sup>2</sup> Neben Frankreich definierte auch Deutschland die Reliefgestaltung neu: Adolf von Hildebrand bezog sich zwar ebenfalls auf die Renaissance, ging jedoch von der Reliefgestaltung von Raumschichten aus. Hildebrands Reliefs sind dementsprechend auch keine Flachreliefs, vgl. Esche-Braunfels: Hildebrand, 124/125.

<sup>3</sup> Vgl. Kapitel 5.4 zum Rococo Revival.

<sup>4</sup> Vgl. Read: Pre-Raphaelite Sculpture,

<sup>5</sup> Beattie: New Sculpture, 86.

<sup>6</sup> Beattie: New Sculpture, 86.

<sup>7</sup> Christian: Victorian Artist-Dreamer, 141.

<sup>8</sup> Lottes: Wie ein goldener Traum, 208.

---

Frührenaissance“<sup>1</sup> verwertete, sie „jedoch so in ein eigenes Konzept [integrierte], dass sie nicht wie historisierende Zitate wirken“<sup>2</sup>. Alfred Gilbert setzte Burne-Jones’ „journey of the mind“<sup>3</sup> durch die Kunstgeschichte fort und durchzog alle Epochen der Kunst von der Gotik bis zum 18. Jahrhundert: Waren Mittelalter und Renaissance bei den Präraffaeliten und ihren Nachfolgern Vehikel für Problemstellungen der eigenen Zeit, so wurde für Gilbert das Gesamtrepertoire der Kunstgeschichte ein potentielles Bildarchiv, aus welchem der Bildhauer das Zeittypische der Gegenwart selektierte. In seiner Reise durch die Zeit wurden Epochen, Künstler und Werke zu einem Fundus der Ideengeschichte, aus denen der Bildhauer zur Rekontextualisierung des Vergessenen schöpfen konnte.

Er wurde im Wesentlichen von Walter Pater beeinflusst, der als einer der ersten die Kunst als Phänomen der Kultur- und Geistesgeschichte betrachtete und seinerseits durch die Gotikfaszination A. W. Pugins und John Ruskins, welche die idealisiert-rekonstruierende Rückschau in die Vergangenheit vehement praktizierten, vorbereitet wurde. Eine mit Deutschland vergleichbare, systematische und wissenschaftlich fundierte Kunstwissenschaft als eigenständige, universitäre Disziplin neben der Geschichte gab es in England nicht. Während sich in Deutschland, beeinflusst von Johann Joachim Winckelmann und Georg Friedrich Wilhelm Hegel, gegen 1870<sup>4</sup> eine durchstrukturierte, stil- und epochendefinierende Kunstwissenschaft etablierte und durch akademische Persönlichkeiten wie Jakob Burckhardt, Franz Kugler und Alois Riegl zusätzlich vorangetrieben wurde, ging Großbritannien – und Walter Pater im Besonderen – einen anderen Weg.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Lottes: *Wie ein goldener Traum*, 105.

<sup>2</sup> Lottes: *Wie ein goldener Traum*, 105.

<sup>3</sup> Dale: *Victorian Critic*, 199.

<sup>4</sup> Vgl. Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, 29. Locher setzt 1870 als ungefähre Jahreszahl für die Etablierung der Kunstgeschichte als eigenständige Disziplin, weil zu dieser Zeit die Trennung zwischen Kunstdliteratur und wissenschaftlicher Literatur im modernen Sinn beginnt. Zu Bedeutung Winckelmanns für die deutsche Kunstgeschichte bzw. die Entstehung der Kunstgeschichte vgl. Kultermann: *Geschichte der Kunstgeschichte*, 53-70.

<sup>5</sup> Dazu Georg Kauffmann: „Die Kunstgeschichte blieb mehr im Hintergrund. [...] Englands Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte“ blieb „begrenzt, und eine wissenschaftliche

Mit *Studies in the History of the Renaissance*, 1873 veröffentlicht, legte Walter Pater den Grundstein seiner ästhetizistischen Theoriebildung.<sup>1</sup> Als Sammlung von Essays, darunter Aufsätzen wie *Sandro Botticelli*, *The Poetry of Michelangelo*, *The School of Giorgione* und die berühmte, den Grundstein dekadenter Kunsttheorie legende *Conclusion*, wurde *The Renaissance* zu einem der einflussreichsten Bücher des 19. Jahrhunderts, das Oscar Wilde sein ‚goldenes Buch‘<sup>2</sup> nannte. In diesen Essays formulierte Pater seine Theorie des *aesthetic criticism*: An die Stelle von wissenschaftlichen Parametern zur Erkenntnisgewinnung setzte Pater die Suche nach Qualitäten, die den Betrachter einbezogen, und kam somit zu seinen zentralen Fragen: „What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to *me*? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure?“<sup>3</sup> Diese subjektiv-sensualistische Methode eröffnete Pater eine neue Art und Weise, die Welt zu verstehen, zu analysieren und zu beurteilen – „to see the object as it really is“<sup>4</sup>.

---

Diskussion kam nicht zustande“, vgl. Kauffmann: Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert, Opladen 1993, 9/10. Siehe auch Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 29; 45-55. Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, 53-100. Eine erschöpfende Diskussion von Walter Paters Historiographie, seiner Kunst- und Geschichtsphilosophie, seiner Ästhetiktheorie und seiner Kunstliteratur und –kritik ebenso wie eine umfassende Darlegung der verschiedensten, nebeneinander existierenden Geschichtstheorien und -philosophien des 19. Jahrhunderts ist hier unmöglich. Dies ist aber in verschiedenen Publikationen zu Walter Pater bereits geschehen: Laurel Brake: Walter Pater, Plymouth 1994; Denis Donoghue: Walter Pater. Lover of Strange Souls, New York 1995; Wolfgang Iser: Walter Pater. The Aesthetic Moment, Cambridge et. al. 1987; Christopher S. Nassaar: Pater's *The Renaissance* and Wilde's *Salome*, in: *Explicator* 59 (2001), 80-82; Carolyn Williams: *Transfigured World. Walter Pater's Aesthetic Historicism*, Ithaca and London 1989.

<sup>1</sup> Der Einfachheit halber wird hier der Titel *The Renaissance* benutzt. 1873 veröffentlichte Pater es zuerst unter dem Titel *Studies in the History of the Renaissance*. 1877 änderte er den Titel zu *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* um. Zwei weitere Editionen wurden 1888 und 1893 publiziert. Alle vier Editionen enthielten die schon vor 1873 veröffentlichten Essays *Winckelmann* (1867), *Leonardo da Vinci* (1869), *Sandro Botticelli* (1870), *Pico della Mirandola* und *The Poetry of Michelangelo* (1871). Abgesehen von der zweiten Edition enthalten alle Versionen die *Conclusion*, vgl. Brake: Walter Pater (1994), 1-3.

<sup>2</sup> Oscar Wilde gab an, daß er nie ohne Paters *Renaissance* reiste. Nassaar: Pater's Renaissance and Wilde's Salome, 80; Gene H. Bell-Villada: *Art for Art's Sake and Literary Life*, Lincoln & London 1996, 87/88.

<sup>3</sup> Pater: *The Renaissance*, xxvi.

<sup>4</sup> Pater: *The Renaissance*, xxv. „To see the object as it really is“ ist ein Zitat aus Matthew Arnolds *The Function of Criticism in Present Time* (1864). Mit der direkten Anspielung auf die utilitaristische und allgemein gültige Kunsttheorie setzte sich Pater bewusst von seinen Zeitgenossen ab.

Ohne damit die gängige und aktuelle Kunstkritik in England und ihre Hauptvertreter John Ruskin und Matthew Arnold direkt zu erwähnen, hatte sich Pater geschickt gegen den vorherrschenden, unter anderem vom Utilitarismus beeinflussten Objektivismus und das viktorianische Interesse an moralischen und sozialen Implikationen gestellt.<sup>1</sup> Ebenso wie John Ruskin, der jeden Aspekt der englischen Kunstkritik ausfüllte, glaubte Matthew Arnold an den gesunden Menschenverstand, an die wissenschaftliche Untermauerung jeglicher Kritik und an die Suche nach einer absoluten Wahrheit in der Objektbetrachtung.<sup>2</sup> Ruskins und Arnolds Glaube an die metaphysische Schönheit in Kunstwerken war in der Mitte des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. Dennoch konstituierte sich Paters Ansatz nicht allein durch Abgrenzung von der zeitgenössischen Metaphysik, bezog sich der Ästhet doch auf die englische Tradition des Empirismus und Sensualismus: Paters Aussagen über die Interpretation der Außenwelt durch subjektive und sensualistische Impressionen waren neben französischen und deutschen Einflüssen stark von den englischen Philosophen John Locke und David Hume geprägt und wurden später von dem dekadenten Ästhetizismus Oscar Wildes wieder aufgegriffen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Pater war Schüler Arnolds; die beiden kannten sich darüber hinaus persönlich, vgl. Buckler: *Critic as Artist of Ideas*, 107; Laurel Brake: *Discourse of Journalism: „Arnold and Pater“ Again – and Wilde*, in: Ders.: *Pater in the 1990s*, Greenboro/NC 1991, 42-45. Vgl. außerdem Brake: *Walter Pater* (1994), 5; 22-29; Donoghue: *Pater. Lover of Strange Souls*, 121-123. In gewissem Sinne kann John Ruskin als der Wegbereiter Walter Paters angesehen werden. Pater war durch seine Studienzeit in Oxford stark von Ruskin beeinflusst und richtete sich mehr oder weniger gegen alles, wofür Ruskin als Übervater der viktorianischen Kunstkritik stand, vgl. Bell-Villada: *Art for Art's Sake*, 73. Ebenso: Brake: *Walter Pater* (1994), 22-29 und Donoghue: *Pater. Lover of Strange Souls*, 120.

<sup>2</sup> Von Kritikern wie Edmund Gosse oder Oscar Wilde abgesehen, die an der Entwicklung der ästhetizistischen Kunsttheorie maßgeblich beteiligt waren, basierte die viktorianische Kunsttheorie vor allem auf der ethisch-moralischen Herangehensweise von John Ruskin und Matthew Arnold. In deren Nachfolge wurde Pater bewertet und aufgrund moralischer Grundsätze zunächst scharf verurteilt – dementsprechend galt Pater weit ins 20. Jahrhundert hinein als Sprachrohr des Ästhetizismus, der sich zutiefst von der gängigen viktorianischen Moral abgrenzte, vgl. Franklin E. Court: *Pater and His Early Critics*, Victoria / BC 1980, 13-36. Ebenso R. M. Seiler: *Walter Pater. The Critical Heritage*, London et. al. 1980, 47-112.

<sup>3</sup> Pater reihte sich damit in die romantische Tradition seit William Wordsworth ein. Darüber hinaus besaß er exzellente Kenntnis der deutschen Philosophie, Literatur und Kunstgeschichte – er berief sich auf Winckelmann, Hegel und Burckhardt, Schiller und Novalis, kannte jedoch mit Charles Baudelaire und Théophile Gautier die zeitgenössische französische Kunsttheorie genauso gut. Vgl. Donoghue: *Pater. Lover of Strange Souls*, 121-127; Bell-Villada: *Art for Art's Sake*, 76-80; Brake: *Walter Pater* (1994), 5-22. Vgl. ebenso William R. Sorley: *A History of British Philosophy to 1900*, Westport/CT 1965, 113 bzw. 172;

---

Vor diesem komplexen ideengeschichtlichen Hintergrund entstand *The Renaissance*, welches neben kunst- und kulturtheoretischen Überlegungen philosophische und geistesgeschichtliche Abhandlungen enthält. Neben literarischen und autobiographischen Merkmalen reißt es jedoch auch Kunstkritik und Kunstliteratur, Kunst- und Geschichtsphilosophie sowie Geschichtsschreibung, Philosophie- und Kunstgeschichte an und ist dementsprechend schwer in eine bestimmte Gattung einzuordnen. Die Verweigerung einer gattungsspezifischen Kategorisierung wiederum spiegelte ein zeitgeschichtliches Phänomen wider: Durch die verschiedenartigen Herangehensweisen im England des 19. Jahrhunderts an Geschichte als Disziplin entstanden hybride Formen der Geschichtsdarstellungen, die sich weder auf eine historiographische Tradition noch auf essayistische literarische Versuche reduzieren lassen.<sup>1</sup>

#### **4.1 Paters Geschichtsverständnis und Geschichtsphilosophie**

Noch vor der Kunstgeschichte entstand die Geschichte als wissenschaftliche Disziplin im 19. Jahrhundert, was im Wesentlichen durch das 18. Jahrhundert vorbereitet wurde. In der Aufklärung löste die „Säkularisierung des Denkens“<sup>2</sup> das bis dahin gültige, christlich-theologische Welt- und Geschichtsbild, welches den Menschen als Teil eines göttlichen Heilplanes betrachtete, ab. An die Stelle der vormals herrschenden Glaubensmacht, der Einbindung der menschlichen Existenz in einen übergeordneten, göttlichen Plan und der

---

Neil Sammells: *Wilde Nature*, in: Richard Kerridge & Neil Sammells (Hrsg.): *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, London & New York 1998, 124-127.

<sup>1</sup> Vgl. Horst Bredekamp: *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, in: Michael . Zimmermann (Hrsg.): *The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices*, New Haven & London 2003, 147-154. Bredekamp erörtert in diesem Beitrag den Kontrast zwischen deutschsprachiger und angloamerikanischer Tradition in der Kunstgeschichte, insbesondere den kategorischen Unterschied zwischen *Visual Studies* und *Bildwissenschaften* und den dem zugrunde liegenden Ursprüngen, die in der deutschsprachigen akademischen Entwicklung einer wissenschaftlich-systematischen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert liegen. Ein Vergleich zwischen den deutschsprachigen, englischen und französischen Ansätzen zur Historiographie und den damit einhergehenden Implikationen für die dekadente Kunst steht noch aus, ist jedoch ansatzweise in der Publikation von Charles Bernheimer *Decadent Subjects* (Baltimore & London 2002) erbracht worden, vgl. besonders 7-46.

<sup>2</sup> Gabriele Sieweke: *Der Romancier als Historiker: Untersuchungen zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in der englischen Historiographie des 19. Jahrhunderts*, Berlin et. al. 1994, 15.

damit verbundenen, religiösen Transzendenz rückte das vernunftbegabte Individuum, sein Denken und Handeln in den Interessensfokus. Für das aufklärerische 18. Jahrhundert lieferte der Blick auf die Vergangenheit vor allem Mittel und Wege, vernunftorientiertes Handeln in der Geschichte aufzuzeigen, um dessen Essenz in der Gegenwart zu konkretisieren und anzuwenden. Da das Wesen des Menschen als prinzipiell konstant, da vernunftorientiert, angesehen wurde, konnte die Geschichte als autoritative Instanz zur Erkenntnisgewinnung zu gegenwärtigem und zukünftigem Handeln verstanden werden. Trotz einer Emanzipierung gegenüber der Theologie verblieb Geschichte im 18. Jahrhundert in einer funktionalen, dienenden Position für die Philosophie, um „die ganze Weltgeschichte nutzbar zu machen für den Dienst der Aufklärung des menschlichen Geschlechts, die Aufklärung zu beweisen aus der Geschichte.“<sup>1</sup>

Die Geschichtswissenschaft des 19. Jahrhunderts systematisierte und erweiterte den generalisierenden Ansatz des 18. Jahrhunderts: Die sowohl zerstörerische als auch innovative Dynamik der Französischen Revolution ließ die rationalistische Geschichtsbetrachtung nicht mehr angemessen erscheinen. In einer regelrechten ‚Vergeschichtlichung‘ erfasste der historische Diskurs mitsamt einer Systematisierung historischer Fakten als Totalitätskonstruktion verschiedenste gesellschaftliche, kulturelle und institutionelle Bereiche. Die Vergangenheit wurde zur Vorgeschichte der Gegenwart; Geschichte wurde somit zu einem Prozess, aus dem die eigene Gegenwart entstand, und die Analyse der Vergangenheit und Gegenwart ließ sich auf die Zukunft projizieren. Aus jenem teleologischen Denken, vor allem von Georg Friedrich Hegel vorangetrieben, resultierte eine Welt- und Selbsterfahrung, die mit ihrer historischen Perspektive ein besseres Verständnis des menschlichen Ichs und der Gegenwart mit seinen einschneidenden kulturellen, sozialpolitischen, wirtschaftlichen und technischen Veränderungen zu ermöglichen schien.<sup>2</sup> In Abgrenzungen oder

---

<sup>1</sup> Friedrich Meinecke: Die Entstehung des Historismus, München 1965, 82.

<sup>2</sup> Vgl. Sieweke: Romancier als Historiker, 2/3; Michael Allen Fox: The Accessible Hegel, New York 2005, 24-26. Houlgate: Hegel. Freedom, Truth and History, 9-29.

---

Analogien wie A. W. Pugins *Contrasts* oder John Ruskins *Past and Present*, aber auch Walter Paters *The Renaissance* wurde im Zuge dessen der Vergleich mit der Vergangenheit zu einem Mittel der Identitätsfindung in der Gegenwart.<sup>1</sup>

Zwar wurden einerseits Geschichte und Geschichtsschreibung sowie Kunstgeschichte durch das 19. Jahrhundert als universitäre Wissenschaften etabliert, kategorisiert und definiert. Aber das historische Denken des viktorianischen Zeitalters vollzog sich in so vielen Schattierungen, dass sich einzelne Texte nicht eindeutig in einem bestimmten Schema verorten lassen und sich zwischen den Gattungen zahlreiche hybride Erscheinungsformen entwickelten: Literatur, Historiographie und Geschichts- und Kunstwissenschaft gingen zugunsten einer kreativen Identitätsfindung ineinander auf. Der damit einhergehende Material- und Methodenaustausch zwischen Literatur und Wissenschaft führte zu einer schillernden, erkenntnistheoretischen Komplexität, die sich weder auf die Entstehung der Geschichte als Wissenschaft im 19. Jahrhundert noch auf eine historiographische Tradition reduzieren lässt: Historische Faktizität stand nur bedingt im Vordergrund, vielmehr ging es um das subjektive Widerspiegeln der eigenen Gegenwart in der Vergangenheit. Da zwar die Geschichtswissenschaft im England des 19. Jahrhunderts zu einer eigenständigen Disziplin wurde, deren Professionalisierung aber, die vor allem in den 1860er Jahren stattfand, langsamer erfolgte als auf dem Kontinent, wo z. B. in Deutschland neben Hegel u. a. auch Gottfried Herder die Geschichtswissenschaft vorantrieb, wurde historische Faktizität oftmals durch ästhetische Einbildungskraft eingefangen: Die vom 20. Jahrhundert in Frage gestellte objektive Rekonstruierbarkeit von Fakten wurde in England bereits gegen 1830 durch die Feststellung der Subjektivität des Historikers

---

<sup>1</sup> Vgl. Iser: *The Aesthetic Moment*, 60-63. Dies ist ein entscheidender Unterschied zur deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, die immer wieder thematisierte, ob und in welchem Maße ein Urteil über die Gegenwart und die gegenwärtige Kunst gefällt werden dürfe, vgl. Locher: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst*, 55-57.

und seiner Nähe zum Romancier thematisiert. Historiographie wurde dadurch als narratives Kunstwerk angesehen, Geschichtsschreibung als Metahistorie.<sup>1</sup>

In Einzelfällen wie Walter Paters *The Renaissance* war daher kaum festzulegen, ob es sich nun um Geschichtsschreibung, essayistische Literatur oder kunstgeschichtliche bzw. geschichtswissenschaftliche Untersuchungen handelte.<sup>2</sup> In Anlehnung an Hegel<sup>3</sup> verstand Pater Geschichte als eine bestimmte Geisteshaltung, als einen andauernden Prozess der Individualisierung des menschlichen Geistes:

The various cultures [...] are parallel to ‚self-culture‘ [...]. The phases of different cultures reflect the subject’s own inner development, and this correspondence allows for a growing self-transparency resulting in a grasp of oneself.<sup>4</sup>

Dieses Geschichtsverständnis warf notwendigerweise epistemologische Fragestellungen auf. Aufgrund der Vorrangstellung des Subjektivismus – selbst die Betrachtung der Geschichte schien nichts anderes als die Projektion der eigenen Entwicklung auf die Vergangenheit zu sein – musste zwangsläufig die Subjekt-Objekt-Beziehung in Frage gestellt werden: Durch die Absorption der objektiven Welt im menschlichen Geist löste sich die Außenwelt in der subjektiven Wahrnehmung auf. Im andauernden „stream of consciousness“<sup>5</sup> reduzierte sich jede Erfahrung auf den dahinschwindenden Moment des kurzen, aufflackernden Verstehens. Paters Ästhetizismus legte es darauf an, diese „impressions, unstable, flickering, inconsistent“<sup>6</sup> einzufangen und festzuhalten, um in der Momenthaftigkeit die Ewigkeit zu finden: „While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set

<sup>1</sup> Vgl. Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, 63-69; Sieweke: Romancier als Historiker, 21-32.

<sup>2</sup> Vgl. Sieweke: Romancier als Historiker, 2-7.

<sup>3</sup> Pater erwähnt Hegel, folgt ihm manchmal sogar bis aufs Wort und übernimmt Hegels dialektisches Geschichtsmodell, unterscheidet sich jedoch an anderer Stelle frappierend von diesem, vgl. Iser: Aesthetic Moment, 71-75; 179/180.

<sup>4</sup> Iser: Aesthetic Moment, 75.

<sup>5</sup> Iser: Aesthetic Moment, 23.

<sup>6</sup> Pater: The Renaissance, 195.

the spirit free for a moment.“<sup>1</sup> Jedes Objekt, jeder Gegenstand wurde für Pater nunmehr zu einer flüchtigen Ahnung im Geist des Betrachters: „loosed into a group of impressions – colour, odour, texture – in the mind of the observer.“<sup>2</sup>

Damit verfolgte Pater einen empiristischen Ansatz, der von dem „narrow chamber of the individual mind“<sup>3</sup> ausging: Ohne den Geist des Individuums gebe es keine Wirklichkeit, die objektive Realität sei mentale Fiktion. Diese Subjektivität des Wissens richtete sich gegen die traditionelle, von Ruskin und Arnold vertretene Metaphysik.<sup>4</sup> Pater glaubte an die Macht des individuellen Geistes und setzte das subjektive Erleben als sensualistische Wirklichkeitserfahrung an die erste Stelle – was, konsequent fortgeführt, bis ins solipsistische Extrem führen konnte: „Experience, already reduced to a group of impressions, is ringed round for each one of us by that thick wall of personality through which no real voice has ever pierced on its way to us.“<sup>5</sup> Pater stand somit für den absoluten Individualismus, gegen das allgemein Gültige, das allgemein Verbindliche, gegen Ruskins Idealschöne.<sup>6</sup> Um diesen individuellen, intellektuellen Weg des Weltverstehens zu beschreiten und um eine ästhetische Erfahrung der Ideenwelt hervorzubringen, folgte Pater dem „thread of human consciousness“<sup>7</sup>. Er interessierte sich für die historische Erfahrung *per se*, für den „journey of the mind“<sup>8</sup> durch vergangene Zeiten, Epochen und Kulturen, was Virginia Woolf in *Orlando* ins literarische Extrem führte.<sup>9</sup>

---

<sup>1</sup> Pater: *The Renaissance*, 197.

<sup>2</sup> Pater: *The Renaissance*, 195.

<sup>3</sup> Pater: *The Renaissance*, 195/196.

<sup>4</sup> Paters Auffassung von absoluter Subjektivität in Wahrnehmung und Wissen fand eine Parallele in einem zeitgenössischen philosophischen Problem. Relativität des Wissens war zu Paters Studienzeiten in Oxford hochaktuell und wurde vom Einfluss der zeitgenössischen deutschen Philosophie und insbesondere den Werken Hegels vorangetrieben, vgl. Bell-Villada: *Art for Art's Sake*, 75/76.

<sup>5</sup> Pater: *The Renaissance*, 196.

<sup>6</sup> Vgl. Dale: *Victorian Critic*, 186/187.

<sup>7</sup> Dale: *Victorian Critic*, 187.

<sup>8</sup> Dale: *Victorian Critic*, 199.

<sup>9</sup> Vgl. Müller: *How Botticellian!*, 22.

---

In dem unendlichen Fluss der Geschichte und der mystisch verklärten Vergangenheit könne die Gegenwart entdeckt und enthüllt werden, wenn man sich auf die Suche nach dem verborgenen Geist in der (Kunst-) Geschichte begab. Für Pater waren Geschichte und Kunstgeschichte imaginierte Ereignisse, die durch den Betrachter bzw. den Rezipienten – den Reisenden durch die Zeit – allein Bedeutung erhielten. In diesen Geschichtsmythen spielte historische Faktizität eine weniger große Rolle als die Ausdeutung von Leerstellen innerhalb vorab konstruierter Erwartungen: „Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream world.“<sup>1</sup> So reiste Pater in *The Renaissance* durch die Zeit und wandelte die Epoche der Renaissance in ein Gefühl, eine Stimmung, eine „Rekonstruktion des Vergangenen [...] im Licht der Gegenwart, die Vergegenwärtigung des Historischen unter der Signatur der aktuellen Erfahrung“<sup>2</sup> um. *The Renaissance* ist dementsprechend nicht wissenschaftlich, ja, sogar ahistorisch im Verständnis der seit dem 19. Jahrhundert etablierten und bis heute gültigen Geschichtswissenschaft. Dies wurde schon von Paters Zeitgenossen kritisiert: „The historical element is precisely that which is wanting.“<sup>3</sup> Anstelle einer wissenschaftlichen Analyse der Geschichte und Kunstgeschichte stellte Pater eine der Kernfragen des 19. Jahrhunderts – Wie kann man sich Geschichte und Kunstgeschichte aneignen? – und vollzog zur Erkenntnisgewinnung die Projektion des Ichs in die Vergangenheit. Im Sinne Paters wurde Geschichte „[...] best understood or interpreted by an imaginative transposition of the historian’s understanding of his own mental operations onto the mindproducts which he confronts as the remnants of the past.“<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Pater: *The Renaissance*, 196.

<sup>2</sup> Müller: *How Botticellian!*, 18. Insbesondere die Epoche der Renaissance wurde vom 19. Jahrhundert gerade zu entdeckt, wenn nicht sogar ‚erfunden‘. Vgl. hierzu ausführlich Müller: *How Botticellian!*, 17-27.

<sup>3</sup> Mrs Mark Pattison: *Westminster Review*, XLIII, April 1873, 640. Vgl. ebenso Hills kritische Edition: Donald L. Hill (Hrsg.): *Walter Pater. The Renaissance, Studies in Art and Poetry (The 1893 Text)*, Berkeley et. al. 1980, 280-291.

<sup>4</sup> Dale: *Victorian Critic*, 193.

---

Damit wurden Geschichtskonstruktionen zur Veräußerungen des individuellen Geistes, zu mystischen Selbstprojektionen in die Vergangenheit. Pater verstand Geschichte als Zeichensystem, in dem das Signifikat weniger wichtig war als der Signifikant. Historiographie war keine Dokumentation von faktischen Begebenheiten, sondern integraler Bestandteil der Selbstdarstellung. Der Historiker hinterließ in der durch ihn konstruierten Vergangenheit persönliche Spuren und wurde dadurch zum Künstler, sein Werk, die Historiographie, wurde zum künstlerischen Akt. Dabei existierte keine Unterscheidung zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit mehr, alles befand sich in einem beständigen Fluss: Introspektion der Gegenwart und Arrangement der Vergangenheit gingen ineinander auf. *The Renaissance* hob anstelle eines verbindlichen Wahrheitsanspruches von Kunst und Geschichte den ästhetischen Wert der Erfahrung und die Interaktion von Werk bzw. Geschichte mit dem Betrachter oder Rezipienten hervor. Als Ästhetisierung des historischen Diskurses von Kunstkritik, Autobiographie und Geschichtsschreibung vollzog *The Renaissance* die Einbettung eines historischen Forschungsobjektes in einen zeitgenössischen kulturellen Kontext und das subjektive Erleben.<sup>1</sup>

#### 4.2 Paters Kunstverständnis

*Aesthetic* im Paterianischen Sinn meint daher die Auseinandersetzung mit der Frage, ob und wie ein vergangenes Zeitalter in der Gegenwart aktualisiert werden kann. *Aesthetic art* imitierte in einem intermedialen Ansatz einen früheren Stil, aber nicht in einem mimetischen Sinn, sondern mit dem Ziel, sich davon abzusetzen und durch eine Neuinterpretation im Jetzt einzugliedern: Die Wiederaufnahme von Kunst durch Kunst bedeutete neben einer Rezeption und (Re-)Konstruktion auch immer Umchiffrierung. *Aesthetic* implizierte daher ein historisches Phänomen, in welchem die ästhetisierte, überfeinerte Distanz zur Vergangenheit künstlerisches Paradigma wurde:

---

<sup>1</sup> Vgl. Müller: *How Botticellian*, 22; 167-174; Bullen: *Historiography in The Renaissance*, 155-162.

Greek poetry, medieval or modern poetry, projects, above the realities of its time, a world in which the forms of things are transfigured. Of that transfigured world this new poetry takes possession, and sublimates beyond it another still fainter and more spectral, *which is literally [...] artificial [...]*. It is a finer ideal, extracted from what in relation to any actual world is already an ideal. Like some strange second flowering after date, it renews on a more delicate type the poetry of a past age, but must not be confounded with it.<sup>1</sup>

Schon die Produktionsästhetik der Präraffaeliten funktionierte die Kunstgeschichte zum kreativen Steinbruch um. Die mit der kunstvollen Selbstprojektion in die Vergangenheit einhergehende Erfahrungs- und Selektionswillkür wurde – im Kontrast zum akademischen Kunstkanon – im Sinne von assoziativer Komplexität positiv umgedeutet und als ästhetischer Eskapismus gefeiert.<sup>2</sup> Pater ging mit seinem Nachdenken über Strategien der historischen Repräsentation einen metahistorischen Diskurs ein: Neben den verschiedenen Revivals stand Kunst auch immer für „the mind in the act of making the figure“<sup>3</sup>, welcher aus dem Privatarhiv der Bilder schöpfte: „And yet it is one of the charming anachronisms of a poet, who, while he handles an ancient subject, never becomes an antiquarian, but animates his subject by keeping it always close to himself.“<sup>4</sup>

Dies warf ein tautologisches Problem auf: In allem fand sich der Rezipient, der Epochen, Stile und Werke auswählte, zitierte und zu etwas Neuem zusammenfasste, damit jedoch stets auf sich selbst verwies. Für Pater, der als einer der ersten in England die Geschichte der Kunst als Kultur- und Geistesgeschichte betrachtete, standen Kunst, Geschichte und die Bewusstwerdung des Individuums in einem intimen Verhältnis zueinander. Unter dem Paradigma von Kunst als „self-perception of the mind through history“<sup>5</sup> und als „re-enactment of the past“<sup>1</sup> war das Studium der

<sup>1</sup> Walter Pater: *Aesthetic Poetry*, in: Walter Pater: *Appreciations*, London & New York 1889, 213; Hervorhebung von der Verfasserin.

<sup>2</sup> Vgl. Iser: *Aesthetic Moment*, 26-28; Kemp: *Der Betrachter ist im Bild*, 21; Müller: *How Botticellian!*, 17.

<sup>3</sup> Iser: *Aesthetic Moment*, 68.

<sup>4</sup> Pater: *Aesthetic Poetry*, 222/223.

<sup>5</sup> Iser: *Aesthetic Moment*, 72.

Kunstgeschichte nicht nur Beschäftigung mit der Vergangenheit, sondern wurde vor allem zur Methode der Selbstbespiegelung.<sup>2</sup> Diese Paterianische Reise des Ichs durch Zeiten und Epochen vollzog auch Alfred Gilbert durch die künstlerische Aneignung von Gotik, Renaissance, Barock und Rokoko. In seinem Gang durch die Kunstgeschichte selektierte Gilbert das Spezifische einer Ära, um das Charakteristische seiner eigenen Zeit hervorzubringen: Stile, Werke und Epochen wurden nunmehr zu künstlerischen Codes, deren konstante Überlagerungen und Zitate die Umkehrung des traditionellen Mimesisbegriffs vollzogen.

### **5. Das Bilderbuch der Kunstgeschichte: Alfred Gilbert und die Umkehrung der Mimesis**

Gilbert war in der Autonomisierung der Kunst und dem damit einhergehenden Anti-Naturalismus von Walter Pater geprägt: Da sein antimimetisches Œuvre nicht die Natur, sondern nur noch Kunst zitiert, fügt Gilbert seine Arbeiten zu einem Bilderbuch der Kunstgeschichte zusammen und verleiht seinen momenthaften Impressionen das von Pater geforderte Fortleben des Augenblicks in der Kunst. Denn in dem fortwährenden Dahinrinnen der menschlichen Existenz erhielt der einzelne Augenblick elementare Bedeutung. Angesichts des ephemeren Daseins der Menschheit gab es für Pater nur eine Lösung: mit voller Leidenschaft brennen, „[...] getting as many pulsations as possible into the given time. Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity.“<sup>3</sup> „To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life.“<sup>4</sup> – Dies war Paters Kampfansage an

---

<sup>1</sup> Iser: Aesthetic Moment, 75.

<sup>2</sup> Eine mögliche Parallele zur Moderne bietet das Geschichtsverständnis Walter Benjamins, das im Vergleich zu Walter Pater bisher noch nicht umfassend untersucht wurde. Benjamins ‚Engel der Geschichte‘, der die Vergangenheit ordnen möchte, aber unaufhaltsam der Zukunft entgegen treibt, scheint die Fortsetzung von Paters Geschichtsverständnis im 20. Jahrhundert zu sein, vgl. Stefanie Hüttinger: Der Tod der Mimesis als Ontologie und ihre Verlagerung zur mimetischen Rezeption: Eine mimetische Rezeptionsästhetik als postmoderner Ariadnefaden, Frankfurt/Main et. al. 1994, 107-110; Andrews: Pater and Benjamin, 259.

<sup>3</sup> Pater: The Renaissance, 198.

<sup>4</sup> Pater: The Renaissance, 197.

die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens, und dabei zählte „not the fruit of experience, but experience itself.“<sup>1</sup> Nur leidenschaftliche Momente, bevorzugt von Kunst erzeugt, könnten für einen Augenblick den Schmerz vergessen lassen, den das unaufhaltsame Dahinfließen der Welt erzeuge. Kunst aber könne die Zeit anhalten, Kunst verleihe dem Leben eine erfahrungsmäßige Dichte wie kein anderes Medium. Der Betrachter könne die Dinge nur im Vorbeigehen erahnen, Kunst aber gebe momenthaften Impressionen Ewigkeit. Für Pater war Kunst erhöhte, auf den Punkt gebrachte Realität, ein Extrakt des Lebens.<sup>2</sup> Kunst als Gegenbalance zum dahinschwindenden Leben könne nur noch autonom, aber keine mimetische Kunst mehr sein: Eine mimetische Kunst im Paterianischen Sinn kann allein die immerwährende Rastlosigkeit der Welt widerspiegeln, so aber nicht von der Vergänglichkeit der Welt heilen:

The poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.<sup>3</sup>

Paters Forderung nach autonomer Kunst wurde von Oscar Wilde in der radikalen Umkehrung des traditionellen Mimesisbegriffs zu Ende gedacht.<sup>4</sup> Wilde kam auf drei zentrale Punkte: die Autonomie der Kunst, die Imitation der Kunst durch das Leben und absoluten Antinaturalismus als oberstes

---

<sup>1</sup> Pater: *The Renaissance*, 197.

<sup>2</sup> Hier besteht ein subtiler, aber entscheidender Unterschied zu Théophile Gautier: Pater verstand Kunst als erhöhte, auf den Punkt gebrachte Realität, als Extrakt des Lebens, nicht – wie Gautier – als Gegenentwurf zum menschlichen Leben, vgl. Iser: *Aesthetic Moment*, 31.

<sup>3</sup> Pater: *The Renaissance*, 198/199.

<sup>4</sup> Pater und Wilde waren nicht nur persönlich befreundet, sie formierten eine ‚ideologische Allianz‘, vgl. Brake: *Discourse of Journalism*, 44. Die Umkehrung des traditionellen Mimesisbegriffs durch Oscar Wilde ist eine ganze Forschungsrichtung der Ästhetik- und Literaturwissenschaften. Daher kann an dieser Stelle allein auf die einschlägige Forschungsliteratur hingewiesen, aber nicht eine umfassende und den Rahmen der Arbeit sprengende Diskussion erbracht werden, vgl. Hüttinger: *Tod der Mimesis*, 60. Zu Oscar Wildes Mimesisbegriff, vgl. Stefan F.-J. Fuchs: *Dekadenz. Versuche einer ästhetischen Negativität im industriellen Zeitalter anhand von Texten aus dem französischen und englischen Fin de Siecle*, Heidelberg 1992, 11-15; Weir: *Decadence and the Making of Modernism*, 14-16.

Gebot der Kunst.<sup>1</sup> In seinem berühmten Essay *The Decay of Lying* forderte Wilde die Überwindung der Tyrannei der Natur über die Kunst: „Life imitates Art far more than Art imitates Life.“<sup>2</sup> Darin proklamierte Wilde die Überlegenheit der Kunst über die Natur: „Art never expresses anything but itself. It has an independent life [...]. So far from being the creation of its time, it is usually in direct opposition to it.“<sup>3</sup> Wilde räumte darüber hinaus dem Rezipienten eine besondere Rolle ein und setzte damit einen durch Paters sensualistischen Subjektivismus hervorgebrachten Gedanken fort, führte jedoch auch diesen in ein bis dahin unbekanntes Extrem. In *The Artist as Critic* behauptete Wilde: „Criticism is itself an art. And just as artistic creation implies the working of the critical faculty. [...] Criticism is really creative in the highest sense of the word. Criticism is [...] both creative and independent.“<sup>4</sup> Kritik sei nach Wilde nicht nur essentiell für den kreativen Geist, der Kritiker sei sogar den Künstlern, die er kritisierte, überlegen.<sup>5</sup> In seiner Herangehensweise an Kunstkritik berief sich Wilde auf Paters ästhetische Distanz: „From the high tower of thought we can look out at the world. Calm, and self-centred, and complete, the aesthetic critic contemplates life [...]“<sup>6</sup>

Damit wies Wilde der Rezeption eine dem künstlerischen Werk gleichbedeutende – wenn nicht sogar größere – Rolle zu. Durch die zunehmende Autonomisierung der Kunst gegen Ende des 18. Jahrhunderts, das romantische Interesse am künstlerischen Genie und der Idee vom Kunstwerk als Ware, dem Künstler als freischaffendem Produzent und dem

<sup>1</sup> Wildes Antinaturalismus ist überdies deutlich von Baudelaire, Gautier und Poe beeinflusst. Vgl. Rodney Shewan: *Oscar Wilde. Art and Egotism*, London et. al. 1977, 95-97; Sammells: *Wilde Nature*, 125-127.

<sup>2</sup> Oscar Wilde: *The Decay of Lying*, in: Ders: *Intentions*, New York 1912, 55.

<sup>3</sup> Wilde: *Decay of Lying*, 53.

<sup>4</sup> Oscar Wilde: *The Critic as Artist*, in: Ders: *Intentions*, New York 1912, 136.

<sup>5</sup> Über die Kritik sagte Wilde: „It treats the work of art as a starting point for a new creation“, Wilde: *Critic as Artist*, 142. Damit sei Kunst der Ausgangspunkt für weitere künstlerische Kreationen durch die Kunstkritik: „The highest Criticism, then, is more creative than creation“, Wilde: *Critic as Artist*, 144. Wilde belebte so ein Stück weit Baudelaires Standpunkt, daß Kunstwahrnehmung aktiv und kreativ sei und reagierte gleichermaßen auf den aufkommenden, modernen Kunstmarkt und die damit einhergehenden Erfordernisse und Strategien des Betrachters, Kunst zu interpretieren und zu verstehen. Vgl. Sammells: *Wilde Nature*, 125-127; Shewan: *Art and Egotism*, 98.

<sup>6</sup> Wilde: *Critic as Artist*, 176.

„Publikum als disperse und amorphe Masse“<sup>1</sup> kam parallel in Deutschland, Frankreich und England die Frage nach der Rezeption eines Kunstwerkes durch den Betrachter auf.<sup>2</sup> Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts häuften sich in den bildenden Künsten „Leerstellen“ (Iser) bzw. „Unbestimmtheitsstellen“ (Ingarden), die ein Kunstwerk gezielt offen lassen, um durch den Rezipienten vollendet zu werden: Entgegen einer einzigen, feststehenden Bedeutung konstituierte sich der Sinngehalt eines Werkes somit erst in seiner Rezeption und durch den Betrachter. Jedes Werk erhalte dadurch ein ‚Scharnier‘<sup>3</sup>, durch das es in der Gegenwart aktualisiert werden könne; doch derartige Leerstellen können, wenn sie zu zahlreich auftreten, das Verständnis gleichfalls erschweren oder stören.<sup>4</sup>

Jeder Text, jedes Bild, jedes musikalische Stück bringe eine Reihe von Perspektiven hervor, die der Rezipient auf seine reale Lebenserfahrung beziehen kann. Durch diesen Bezugsrahmen können Kunstwerke überprüft, verifiziert und im Hier und Jetzt verankert werden. Diese Möglichkeit des Überprüfens werde durch die Zunahme von Leerstellen geradezu verweigert. Im Gegenteil, der Status der Kunstwerks verschiebe sich insofern als dass weder reale Gegenstände benannt noch hervorgebracht werden, andererseits aber Einstellungen angeboten und Perspektiven erweckt werden, „in denen eine durch Erfahrung gekannte Welt anders erscheint“<sup>5</sup>: Das Werk lasse sich weder mit den „realen Gegenständen der ‚Lebenswelt‘ noch mit den Erfahrungen des Lesers vollkommen verrechnen. Die mangelnde Deckung

---

<sup>1</sup> Kemp: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, 12.

<sup>2</sup> Vgl. Iser: Aesthetic Moment, 10-12; Kemp: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, 12-15.

<sup>3</sup> Vgl. Wolfgang Kemp: Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: Ders. (Hrsg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik; Berlin 1992, 315.

<sup>4</sup> Vgl. Iser: Appellstruktur, 230. Vgl. auch Evelyn Chamrad: Der Mythos vom Verstehen. Ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation, Uni. Diss. Düsseldorf 2001, 49. Diese Offenheit konstatierte bereits Oscar Wilde, der „incompleteness“ von Kunstwerken feststellte, welche durch den Kritiker kreativ benannt werde. Kunstkritik „treats the work of art simply as a starting point for a new creation. It does not confine itself [...] to discovering the real intention of the artist and accepting it as final“. Vgl. Wilde: Critic as Artist, 142 & 147. Siehe auch ausführlich zur Rezeptionsästhetik: Kemp: Leerstellen in der Malerei, 307-325; Kemp: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, 7-27.

<sup>5</sup> Iser: Appellstruktur, 233.

---

erzeugt ein gewisses Maß an Unbestimmtheit.“<sup>1</sup> Jedes Werk zeuge von einer gewissen Unbestimmtheit; jeden Unbestimmtheitsfaktor könne der Rezipient in seiner Gegenwart verifizieren, bis das künstlerische Werk „nur noch als deren Spiegel erscheint.“<sup>2</sup>

Gleichzeitig jedoch könne ein Werk auf diese Weise mit so vielen Widerständen ausgestattet sein, dass eine solche Angleichung bzw. Aktualisierung nicht möglich ist. Je mehr ein Werk seine Determiniertheit verliere, desto stärker sei der Rezipient gezwungen, sich in den Interpretationsvorgang miteinzubringen.<sup>3</sup> Anstelle eines allgemein gültigen Bezugsrahmens, auf den Werk und Rezipient konstant zurückgreifen können, entstehen ‚Privatikonographien‘, die so spezifisch, so konkret und so subjektiv sind, dass sie in eine potentiell beliebige Bedeutungsprojektion umschlagen. Die Dichte des Darstellungsrasters, nachvollziehbar in den Werken von Edward Burne-Jones und Alfred Gilbert, aber beispielsweise auch im Werk von Gustave Moreau<sup>4</sup>, zwingt den Betrachter zur eigenen Konsistenzbildung. Die artifizielle und selbstreferentielle Produktionsästhetik der Dekadenz lieferte damit keine ‚sich selbst aussprechenden‘<sup>5</sup> Kunstwerke mehr, sondern Projektionsflächen für die Bewusstseinslage der spätviktorianischen Ära. Dies lässt sich auf Gilberts bildhauerisches Schaffen übertragen.

### **5.1 Alfred Gilbert und das Gothic Revival: The Fawcett Memorial**

1885, kurz nach seiner Rückkehr nach England, wurde Gilbert von dem Fawcett Memorial Committee dazu beauftragt, ein Denkmal für den blinden Politiker Henry Fawcett (1833-1884) zu errichten (Abb. 135, 136). Gilbert mußte hier zum ersten Mal in einem vorgegebenen architektonischen Rahmen arbeiten und wählte zusammen mit dem Dekan und dem Kapitel von

---

<sup>1</sup> Iser: Appellstruktur, 233.

<sup>2</sup> Iser: Appellstruktur, 233.

<sup>3</sup> Iser: Appellstruktur, 228-252.

<sup>4</sup> Vgl. Chamrad: Mythos vom Verstehen, 49; Hans Körner: Moreau verstehen. Selbstverständlichkeit und ikonographische Komplexität. In: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde, 1995, 47-58.

<sup>5</sup> Vgl. Kemp: Leerstellen in der Malerei, 308/309.

Westminster Abbey die St. George's Chapel rechts neben dem Eingang der Kathedrale aus. Die Auftraggeber forderten ein Denkmal im Stil des Gothic Revival, passend zu der Gesamterscheinung der Westminster Abbey. Im *Fawcett Memorial* griff Gilbert die präraffaelitische Tradition der mit Bildgedichten und allusiven Bildunterschriften ergänzten Symbolportraits aus den 1850er und 1860er Jahren auf (Abb. 137, 138).<sup>1</sup> In diesen Symbolportraits wurde der althergebrachte Allegoriebegriff radikal uminterpretiert und, beeinflusst durch vorangegangene französische Entwicklungen<sup>2</sup>, zum symbolistischen Schlüsselbegriff umformuliert: Anstelle der präzisen bildlichen Darstellung eines abstrakten Begriffs lieferte die symbolistische Allegorie Anspielungen und suggestive Evokation. Formal projizierte Gilbert dieses Prinzip der Verunklärung auf die allusive Verwendung des Gothic Revival, welches zwar der romantischen Vorstellung von Gotik, edlen Rittern und schönen Fräulein entgegen kam, aber kaum mehr den historischen Stil reflektierte.<sup>3</sup>

Das *Memorial* besteht aus einem gotischen Dreipaß mit einem Portraitmedaillon Fawcetts, einer Reihe allegorischer Figuren vor einer Arkatur und einem darunter liegenden Relieffeld. Sowohl Auswahl als auch Gestaltung der allegorischen Figuren gingen auf Gilbert zurück. Zwar lässt sich die traditionelle Siebenzahl der allegorischen Figuren mit Tugendendarstellungen aus Mittelalter und Renaissance erklären, doch Gilberts Selektion folgte weder einer stringenten noch einer traditionellen Ikonographie und wären ohne die begleitenden Inschriften nicht zu identifizieren. Von links nach rechts sind es Brüderlichkeit, Eifer, Gerechtigkeit, Tapferkeit, Zuneigung<sup>4</sup>, Industrie und wieder Brüderlichkeit (vgl. Abb. 139-141). Während die zweifach erscheinende Brüderlichkeit auf Fawcetts Beliebtheit bei der Arbeiterklasse einerseits und seinen politischen

---

<sup>1</sup> Vgl. Hönnighausen: Präraphaeliten und fin de siècle, 97-101.

<sup>2</sup> Vgl. Ulrich Finke, Ulrich: Dürers Melancholie in der französischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. XXX, Heft 1/4 (1976), 71-81; Eco: Poetik des offenen Kunstwerks, 120-135.

<sup>3</sup> Vgl. Hönnighausen: Präraphaeliten und fin de siècle, 97-101; Dormt: Alfred Gilbert, 63.

<sup>4</sup> Die Figur ist mit *Sympathy* untertitelt, was nicht der Tugend der Nächstenliebe, sondern eher Mitgefühl oder Zuneigung entspricht.

Einsatz für Indien andererseits verweist<sup>1</sup>, geben die anderen allegorischen und nur zum Teil als Tugenden zu verstehenden Figuren Aufschluß über Fawcetts Leben und Persönlichkeit: Fawcett, der durch einen Jagdunfall im Alter von 25 Jahren erblindete, ließ sich von seiner Behinderung wenig beeinflussen. Er wurde Professor in Cambridge, Parlamentsmitglied und setzte sich entschieden für die Rechte der Frauen ein. Ursprünglich war das *Memorial* mit Türkisen, Granaten und Korallen besetzt, die jedoch, zusammen mit dem Banner des Ritters, während der Krönung Edwards VII. im Jahre 1902 gestohlen wurden. Es gab später Versuche, den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen, aber die Steine fehlen bis heute.<sup>2</sup>

Unter den allegorischen Darstellungen befinden sich, kaum sichtbar, sechs emblematische Felder: Der Granatapfel, der – ursprünglich ein Sinnbild der Lebensfülle – gerade in der Malerei der Präraffaeliten als Frucht der Unterwelt eine massive Umdeutung erhielt<sup>3</sup>, ist ebenso wie der Putto, Putten- und Totenkopf in einem commemorativen Kontext noch sinnstiftend. Doch der Drache als Sinnbild des Bösen und der Schmetterling als Symbol für die menschliche Seele, der von einer Spinne überlagert wird, sind nur schwer in einen traditionellen Denkmalskontext einzuordnen.<sup>4</sup> Darunter befindet sich ein Relieffeld mit einer Inschrift, welche von den Portraits Fawcetts und seiner Ehefrau, Dame Millicent Garrett Fawcett, gerahmt wird:

BORN 26. AUGUST 1833                      DIED 6. NOVEMBER 1884  
 AFTER LOSING HIS SIGHT BY AN ACCIDENT HE BECAME PROFESSOR OF  
 POLITICAL ECONOMY IN THE UNIVERSITY OF CAMBRIDGE, MEMBER OF  
 FOUR DEPARTMENTS AND FROM 1880 TO 1884 POSTMASTER GENERAL  
 HIS INEXORABLE FIDELITY TO HIS CONVICTIONS COMMENDED THE  
 RESPECT OF STATEMEN  
 HIS CHIVALROUS SELF DEVOTION TO THE CAUSE OF THE POOR AND  
 HELPLESS WON THE AFFECTIONS OF HIS COUNTRYMEN AND OF HIS INDIAN  
 FELLOW SUBJETCS

<sup>1</sup> Fawcett setzte sich, ungewöhnlich für seine Zeit, stark für den indischen Kontinent ein und wurde im Parlament *Member for India* genannt. Goldman: Henry Fawcett, 32.

<sup>2</sup> Vgl. Goldman: Henry Fawcett, 32; Dorment: Alfred Gilbert, 63.

<sup>3</sup> Rossettis *Proserpina* (1874) hält den Granatapfel als erotisches Symbol und als Frucht der Unterwelt, vgl. Parris: The Pre-Raphaelites, 231/232.

<sup>4</sup> Vgl. Dorment: Alfred Gilbert, 63.

---

HIS HEROIC ACCEPTANCE OF HIS CALAMITY OF BLINDNESS HAS LEFT A MEMORABLE EXAMPLE OF THE POWER OF A BRAVE MAN TO TRANSMUTE LOSS AND GAIN AND WREST VICTORY FROM MISFORTUNE

Enthüllt wurde das *Fawcett Memorial* am 29. Januar 1887, doch vorher war es bereits als außergewöhnliches Werk wahrgenommen. Joseph Edgar Boehm schrieb am 11. Januar 1886 an George Howard:

Gilbert has nearly completed a monument to Fawcett for Westminster Abbey which will be one of the loveliest works done in modern days. England will be yet proud of so talented a sculptor [...] better than any we have yet had. – Do not miss to see it when in town.<sup>1</sup>

Die Statuetten des *Fawcett Memorial* führte Gilbert im Wachsauerschmelzverfahren aus. Bei der Gestaltung stand er deutlich unter dem Einfluss des Arts and Crafts Movement, das bei seiner Rückkehr nach England seinen Höhepunkt erlebte. Ein alter Bauer mit Kornähren und Sichel repräsentiert in der Haltung von Dürers *Melencolia* (vgl. Abb. 139, 142) Brüderlichkeit, eine ikonographisch vage gehaltene weibliche Figur mit Schriftrolle und Siegeln stellt den Eifer dar, die Gerechtigkeit steht mit der traditionellen Wagschale, Schwert und Augenbinde daneben, die Tapferkeit trägt als Ritter Lanze und Schild, ein Dornenstrauch umrankt das entblößte Mitgefühl, daneben hält die Industrie einen Bienenstock, und mit der abschließenden Brüderlichkeit erscheint der Inder, den die Inschrift wiedergibt (Abb. 135, 136, 139-141).<sup>2</sup> Während die *Iustitia* einer traditionellen Ikonographie entspricht und die männliche *Fortitudo* mit der Darstellung des Herkules-*Fortitudo* in der Renaissance erklärt werden kann<sup>3</sup>, sieht die sinnstiftende Kontextualisierung der verbleibenden Figuren bereits schwieriger aus und bleibt vage.

---

<sup>1</sup> Castle Howard Archive, J 22/96/136, Brief Joseph Edgar Boehms an George Howard, 11. Januar 1886.

<sup>2</sup> Vgl. Dormant: Alfred Gilbert, 63.

<sup>3</sup> Vgl. Marlis von Hessert: Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz, Köln et. al. 1991, 26; Erwin Panofsky: Die Renaissance der europäischen Kunst, Frankfurt/Main 1979, 89.

Obwohl die allegorischen Figuren bisher stets als ‚Tugenden‘ Fawcetts beschrieben wurden<sup>1</sup>, kann man vor allem die Industrie kaum als Tugendallegorie bezeichnen. Dass Elemente und Attribute verschiedener allegorischer Figuren wie Glaube, Hoffnung, und Liebe untereinander vermischt werden und so gar nicht mehr ihren ikonographischen Vorbildern wie Cesare Ripas *Iconologia* (1611) entsprechen, ist gerade im 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich und entspricht der von Iser konstatierten Zunahme von Leer- und Unbestimmtheitsstellen in den letzten Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende.<sup>2</sup> Spätestens Auguste Rodins *Ehernes Zeitalter* (vgl. Abb. 34) läutete in der Skulptur das Ende der traditionellen Allegorie ein: Aufkommende Privaticonographien sowie ins Wanken geratene Interpretationsschemata, die aufgrund aufbrechender Gesellschaftsnormen und nachlassender institutioneller und aristokratischer Allegorien- und Heldensymbolik ihre Gültigkeit verloren, öffneten einerseits Deutungsmuster zugunsten einer individuellen Lesart, reduzierten andererseits jedoch allegorische Darstellungen auf ein gewisses Maß an inhaltlicher Leere, bzw. darstellerische Lücken. Der semantischen Unschärfe oder der ‚Offenheit‘<sup>3</sup> seiner Werke wirkte Gilbert hier mit der den präraffaelitischen Symbolportraits sowie dem viktorianischen Dürerkult entlehnten Untertitelung seiner allegorischen Darstellungen.<sup>4</sup>

In der spätromantischen Heraufbeschwörung des Mittelalters lebte die ‚Primitiven‘, also altdeutsche und altniederländische Maler wie Memling, Holbein, Lucas van der Leyden, Van Eyck und Cranach, wieder auf.<sup>5</sup> Durch den Einfluss der Nazarener wuchs ebenfalls das Interesse an dem

<sup>1</sup> Vgl. Dorment: Alfred Gilbert, 63; 193-196.

<sup>2</sup> Vgl. Seite 121.

<sup>3</sup> Vgl. Eco: Poetik des offenen Kunstwerkes, 116/117

<sup>4</sup> Vgl. Peter Fusco: Allegorical Sculpture, in: Fusco, Peter & Janson, H. W. (Hrsg.): The Romantics to Rodin. French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections, New York & Los Angeles 1980, 64-68. Rodin versah beispielsweise dieselbe Figur mit unterschiedlichen Titeln. Im Jahr 1900 hieß eine Plastik *Johannes der Täufer*, sieben Jahre später hieß die gleiche, vergrößerte Version der Plastik *L'homme qui marche*. Werner Schnell: Rodin zwischen Innovationssetzung und Publikumserwartung - Studie zum Konflikt von Künstler und Publikum, in: Rainer Wick & Astrid Wick-Kmoch (Hrsg.): Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft, Köln 1979, 314.

<sup>5</sup> Das Interesse an den so genannten ‚Primitiven‘ war unterschwellig jedoch spätestens seit William Blake vorhanden, siehe Lottes: Goldener Traum, 203/204.

Bronzebildhauer Peter Vischer, der 1861 am Bildhauerfries des *Albert Memorial* erschien und damit in die Reihe von Holbein, den Van Eycks und Stefan Lochner gestellt wurde.<sup>1</sup> Tatsächlich wurden Gilberts Bronzefiguren am *Fawcett Memorial* in Ausführung und Komposition mit den Figuren an Vischers Sebaldusgrabmal verglichen (Abb. 143, 144), und insbesondere die zentrale Fortitudo erinnert an die Figuren Peter Vischers am Grabmal Maximilians I. in der Hofkirche zu Innsbruck (Abb. 145).<sup>2</sup> Vor allem aber der Mythos um Albrecht Dürer, der sich weniger aufgrund seines künstlerischen Œuvres als wegen der seinem Werk verbundenen Assoziationen entfaltete, war eng mit dem Gothic Revival und den Präraffaeliten verknüpft. Insbesondere Dürers *Melencolia* stilisierte die Spätromantik zu einer vom ursprünglichen Kontext losgelösten Bildikone (Abb. 142).<sup>3</sup>

Entscheidend für die englische Dürer-Rezeption war Théophile Gautiers Idee vom ‚gotischen Dürer‘ und der Einfluss der Nazarener, die sich stark auf die altdeutsche Malerei bezogen. Dürer war *gothick*, was zu Anfang nicht unbedingt positiv gemeint war. Doch Ende des 18. Jahrhunderts nahm mit der aufkommenden Romantik und William Blakes Dürerfaszination, die vor allem um dessen Linienkunst kreiste, die Verehrung des deutschen Meisters seinen Anfang, und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erhielt die englische Dürer-Rezeption einen neuen Anstoß durch das Interesse und die Sammelleidenschaft prominenter Kunstkenner wie Anna Jameson, Charles and Elizabeth Eastlake und Prinz Albert. Besonders in den 1850er und 1860er Jahren wurde Dürer, ähnlich wie Botticelli, als *curious*

<sup>1</sup> Vgl. Lottes: *Goldener Traum*, 50, 223. Die Rezeption von Peter Vischers Œuvre scheint gleichermaßen in Frankreich ihren Ursprung zu haben: Nach der Lektüre von Victor Hugos *Le Rhin* reiste Jean Michelet 1842 nach Deutschland, um sich auf die Suche nach der ‚deutschen Melancholie‘ in Kunstwerken und Denkmälern zu machen. In Deutschland fand Michelet die Werke von Adam Kraft, Albrecht Dürer und Peter Vischer, die ihn zutiefst beeindruckten und die Nähe des Künstlers zum Handwerker konstatieren ließen. Vgl. Ulrich Finke: *Französische und englische Dürer-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1976, 9.

<sup>2</sup> Edmund Gosse schrieb über den Sebaldusschrein: „This is pure Gilbert, only glorified and enlarged – tiers and tiers of bronze figures, all exquisitely finished, all moving, nothing repeated, invention, fancy, beauty, truth in every line of the great composition. It rests, for feet, on gigantic snails so wonderfully realistic, so shelly in the shell, so soft in the flesh, that no Japanese could do better.“ Vgl. Evan E. Charteris: *The Life and Letters of Sir Edmund Gosse*, London 1931, 210/211. Vgl. auch Dormont: *Alfred Gilbert*, 63.

<sup>3</sup> Vgl. Lottes: *Präraffaeliten und Dürer*, 85-87.

wahrgenommen und als Kontrast zur Italienmode in England rezipiert. Dante Gabriel Rossetti war ebenso wie John Ruskin<sup>1</sup>, der eine beträchtliche Sammlung von Dürer-Graphiken besaß, und Edward Burne-Jones großer Anhänger Dürers. Letzterer malte ein heute verschollenes Selbstportrait, auf dem er die Haltung von Dürers *Melencolia* einnahm.<sup>2</sup>

Die enigmatischen Symbolportraits und die Figurenzyklen der 1850er und 1860er Jahre von Edward Burne-Jones, die sich auf ganzfigure Einzeldarstellungen oder Zyklen meist weiblicher Frontalfiguren konzentrierten (Abb. 137, 138), verweisen zusätzlich auf diesen präraffaelitischen, in der *Melencolia* kulminierenden Allegorienkult. Beigefügte Gedichte oder Bildunterschriften verliehen diesen Gemälden epigrammatischen Verweischarakter, doch durch die gleichzeitig evozierte Unschärfe von Emblem, Symbol und Allegorie verschlossen sie sich präzisen Zuordnungen. Sie gingen in einer interpretatorischen Vielschichtigkeit auf, die geradezu charakteristisch für den symbolistischen Allegorienkult und die Auflösung traditioneller Interpretationsschemata gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren, auf.<sup>3</sup> Inspiriert vom Mittelalter, jedoch ohne dessen institutionelle Bedeutungsfestlegung, verfolgte die Allegorienfaszination ein zentrales Anliegen der Spätromantik: vollkommen subjektive Auslegungsmöglichkeiten. Die Allegorie, „judiciously subdued, seen only as a shadow or by suggestive glimpses“<sup>4</sup>, wurde von einem formalen Prinzip zu einer inneren Vision umgedeutet.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Unter den Präraffaeliten war es vor allem der Maler William Bell Scott, der sich intensiv mit Dürer auseinandersetzte, siehe sein Gemälde *Albrecht Dürer in Nürnberg* (1853), vgl. Lottes: Präraffaeliten und Dürer, 85-87.

<sup>2</sup> Vgl. Burne-Jones: Memorials I, 103; Christian: Artist-Dreamer, 51; Lottes: Präraffaeliten und Dürer, 84; Michael Levey: Dürer and England, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1971/72, 160/161. Lottes: Wie ein goldener Traum, 203/204.

<sup>3</sup> Vgl. Hönnighausen: Präraphaeliten und fin de siècle, 97-107. In Frankreich zeigte sich die einsetzende Loslösung der *Melencolia* vom eigentlichen Bildzusammenhang und die Umdeutung zur Vignette im Zeichen von poetischer Melancholie und Kulturpessimismus, vor allem bei Michelet, Gautier, Hugo und Baudelaire. Vgl. Finke: Französische und englische Dürer-Rezeption im 19. Jhd., 3-18.

<sup>4</sup> Edgar Allen Poe: The Works of Edgar Allen Poe. Literary Criticism VI, 148.

<sup>5</sup> In *Les Paradis Artificiels* z. B. verwendet Baudelaire die Begriffe *symbol*, *analogie*, *correspondance* und *allégorie* in terminologischer Unschärfe, vgl. Hönnighausen: Präraphaeliten und fin de siècle, 48. Vgl. auch Wildman: Artist-Dreamer, 86; Eco: Poetik des offenen Kunstwerk, 116-123.

Dürers *Melencolia* lieferte den Prototyp der melancholischen Darstellungen vom Klassizismus bis zum Symbolismus. Ausgehend von der deutschen Romantik wurde durch die Verknüpfung von allegorischer Figur, kreativem Genius sowie düsteren Gedanken der Nacht und des Todes die figürliche Darstellung der Melancholie zum subjektiven Zustand der menschlichen Seele verklärt.<sup>1</sup> Im Gegensatz zur Dürer-Rezeption in Deutschland, die sich auf die Autorität des altdeutschen Malers berief, um in der geschichtlichen Diskontinuität bewusst die große historische Vergangenheit zu beschwören, wurde Frankreichs Dürer-Faszination zu einem inneren Monolog, zu einer Pilgerreise in die Vergangenheit. Baudelaire und Gautier verstanden Dürers reglose, geflügelte und saturnische *Melencolia* als Vignette, als Idee, die der aktuellen kunsttheoretischen Forderung nachkam, die Welt mit Worten nur anzudeuten, nicht zu beschreiben. Baudelaire verlangte nach *évocation*, *opération magique* und nach suggestiven Elementen in der Kunst.<sup>2</sup> *Melencolia* wirkte als Erinnerungsstimulus, nicht als historisches Kunstwerk; Anspielungen auf Dürers *Melencolia* tauchten in Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts immer häufiger auf. Diese bezogen sich weniger auf Dürer Stich als vielmehr auf den damit verbundenen Gedankenkreis.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> In seiner *Histoire de France* (1855) bettete Jean Michelet auch seine berühmte und im 19. Jahrhundert vielzitierte Interpretation von Dürers *Melencolia*, in der die saturnische Gestalt zum geistigen Selbstbildnis des Künstlers schlechthin wurde, ein, vgl. Finke: Dürers Melancholie, 68-70; Ders: Französische und englische Dürer-Rezeption im 19. Jhd., 10. Eine zweite Bildikone des 19. Jahrhunderts war Dürers Stich *Ritter, Tod und Teufel*, vor allem wegen der dunklen, mit dem Tod verbundenen Assoziationen der Romantik. Dies zeigte sich insbesondere in Victor Hugos *Notre Dame de Paris* (1828), vgl. Finke: Französische und englische Dürer-Rezeption im 19. Jhd., 3.

<sup>2</sup> Zum suggestiven Element von Baudelaires Kunsttheorie in dem hier relevanten Kontext vgl. Finke: Dürers Melancholie, 71-81, aber auch Eco: Poetik des offenen Kunstwerks, 120-135. Baudelaire sagte beispielsweise über Delacroix: „Le plus *suggestif* de tous les peintres, celui dont les œuvres, choisies même parmi les secondaires et les inférieures, font le plus penser, et rappellent à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus, mais qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé.“ Charles Baudelaire: *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in: *L'Art Romantique. Oeuvres Complètes*, Paris 1917, Bd. MCMXXV, 6. Zu Delacroix' Dürer-Rezeption siehe Finke: Französische und englische Dürer-Rezeption im 19. Jhd., 4-6.

<sup>3</sup> Insbesondere die französische Dürer-Rezeption seit Delacroix und die deutsche Dürer-Rezeption der Nazarener ist für England entscheidend. Gerade in der Kunsttheorie scheint der französische Einfluss ausschlaggebend zu sein, so parallelisieren Walter Pater Aussagen zur *Melencolia* Baudelaires Ausführungen. Pater verglich in seinem Leonardo-Aufsatz die Mona Lisa mit Dürers *Melencolia*, die jener an Suggestivität gleichkäme, vgl. Finke: Dürers Melancholie, 73-78.

---

Gemalte Allegorien nach Dürers Vorbild fanden sich dementsprechend häufiger in den Salons der 1830er und 1840er Jahre: Beispiele von Louis-Pierre Spindler (Salon 1830 und 1833), Jules Noguès (Salon 1836), Jules Laure (Salon 1842), Raymond Affire (Salon 1844) und Auguste-Adrien Jouanin (Salon 1844) bezeugen dies. Die Übertragung des Sujets auf die Skulptur war komplexer. Beispiele bildhauerischer Darstellungen der Melancholie vor 1800 sind rar und stammen in erster Linie aus dem sepulkralen Kontext wie Falconets *La Douce Mélancolie* (Abb. 146), oder sie beziehen sich, jedoch seltener, auf physiognomische Darstellungen der Melancholie. Die ab den 1840er Jahren zunehmend in den Pariser Salons auftauchenden Statuen, die die zahlreichen Nuancen zwischen Introspektion und Melancholie nicht immer präzise ausdifferenzieren, beriefen sich in ihrer nachdenklichen Pose – das geneigte Haupt wird von der linken Hand gestützt (vgl. Abb. 147) – eher auf antike Philosophendarstellungen als auf Dürers *Melencolia*. Doch der Einfluss des altdeutschen Malers nahm fortwährend zu, so dass sich in den 1840er Jahren Bezüge zu Dürers Stich häuften (vgl. Abb. 148).<sup>1</sup>

Diese ikonographische Verschleifung der Dürer- und Mittelalterrezeption findet sich in der formalen Behandlung wieder. Das *Fawcett Memorial* ist als „late flowering of the Gothic Revival“<sup>2</sup> bezeichnet worden, tatsächlich jedoch variierte Gilbert die gotische Formensprache, so dass es sich weniger um ein letztes Erblühen des Gothic Revival als vielmehr um den unendlichen Rekurs auf eine von Anfang an romantisierte Vorstellung von Gotik handelte. Seit dem Aufkommen des Gothic Revival im 18. Jahrhundert<sup>3</sup> umgab es den Hauch einer romantisierten, aber nur bedingt authentischen Mittelalterrezeption, die vielmehr als Projektionsfläche für die Gegenwart zu

---

<sup>1</sup> Vgl. William Hauptmann: «La mélancolie» in French Romantic Sculpture, in: La Scultura nel XIX Secolo, International Congress of the History of Art, Bologna 1979, 111-113.

<sup>2</sup> Dorment: Alfred Gilbert, 63.

<sup>3</sup> Sofern man überhaupt von der ‚Entstehung‘ oder dem Aufkommen des Gothic Revival sprechen kann. Die Gotik war – auch schon vor dem Gothic Revival des 18. Jahrhunderts – in England nie ganz aus der Mode und erfuhr eine zwar unterschwellige, aber lückenlose Fortsetzung seit dem 16. Jahrhundert, so dass Kenneth Clark sogar von einem ‚Gothic Survival‘ spricht, vgl. Lottes: *Wie ein goldener Traum*, 12; Tim Mowl & Brian Earnshaw: *An Insular Rococo: Architecture, Politics and Society in Ireland and England, 1710-1770*, London 1999, 90/91.

verstehen war. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts verunklärte sich das Gothic Revival zunehmend, bis sich mit dem *Fawcett Memorial* des fin-de-siècle die vage Anspielung auf ein mittelalterliches Stilkonzept etabliert hatte. Während das Gothic Revival des 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht nur romantisch überhöht, sondern gleichfalls politisch, moralisch und religiös motiviert war<sup>1</sup>, stand Gilberts Denkmal unter dem Paradigma der ästhetizistischen *Décadence* und entsprach Oscar Wildes Formulierung: „In a very ugly and sensible age, the arts borrow, not from life, but from each other.“<sup>2</sup> Schon der Ansatz des Hauptvertreters des Gothic Revival, A. W. N. Pugin, zeugte von einer gewissen Verschleifung des gotischen Stils: Pugin merkte an, in den Gesamteindruck gotischer Architektur fügten sich Werke Albrecht Dürers und Adam Krafts ein – die aus dem 16. Jahrhundert stammen.<sup>3</sup>

Bildhauerischer Höhepunkt des Gothic Revival war das *Albert Memorial* (Abb. 149). Errichtet zum Angedenken an den 1861 verstorbenen Prinzgemahl hatte das Denkmal auf den englischen Nationalstil als Versinnbildlichung viktorianischer Werte und christlicher Tradition zurückgegriffen. Albert, der moderne Parnass inmitten der Künste, der Industrie und des Handels, repräsentierte Britanniens technologischen Fortschritt und herrschaftliche Macht über ein Weltreich, stellte jedoch ebenso den christlichen Prinzen eines christlichen Landes dar.<sup>4</sup> Zwischen dem Entwurf des *Albert Memorial* und der Enthüllung des *Fawcett Memorial* lagen 25 Jahre. Diese Zeitspanne erklärt die stilistischen Unterschiede zwischen den beiden Denkmälern: Das

<sup>1</sup> In Abgrenzung zum neopalladianischen Stil, der für rationale Aufklärung stand, wurde das Gothic Revival zum ‚englischen‘, religiösen und romantischen Stil schlechthin und durch den Architekten A. W. N. Pugin in den 1850er und 1860er Jahren auf einen Höhepunkt geführt. Der zum katholischen Glauben konvertierte Pugin glaubte an die Überlegenheit der gotischen Ornamentik, durch die die christlichen Dogmen eine symbolische Formensprache erhielten, an spirituelle Analogien eines jeden Elements und deren symbolische Interpretation. Auch für Ruskin, der Pugins Protektorat der Gotik übernahm, aber protestantisch umdeutete, war die Gotik der stilistische Höhepunkt der Kunstgeschichte. Keine andere Epoche gebe die Natur so angemessen und einfühlsam wieder wie die Gotik, keine andere Epoche spiegele die Allmacht Gottes auf einzigartige Weise wider. Vgl. Georg Germann: *Gothic Revival in Europe and Britain*, London 1972, 53-57; Lottes: *Wie ein goldener Traum*, 12/13.

<sup>2</sup> Oscar Wilde: *Pen, Pencil and Poison*, in: Ders.: *Intentions*, New York 1912, 76.

<sup>3</sup> Vgl. Germann: *Gothic Revival*, 70. Damit formulierte Pugin das französisch beeinflusste Paradigma der englischen Dürer-Rezeption, die den deutschen Künstler als authentisch ‚gotisch‘ empfand (s.u.).

<sup>4</sup> Vgl. Stephen Bayley: *The Albert Memorial: The Monument in its Social and Architectural Context*, London 1981, 43-52.

*Albert Memorial* entstand in der Blütezeit Britanniens als Industrie- und Kolonialmacht, während eines allgemeinen Interesses an historischen Stilen und als große Inszenierung des Prince Consort als Begleiter der Herrscherin eines Weltreiches.<sup>1</sup> Gilberts Denkmal dagegen war „unrelated to any period or place, and eclectic and ideal world created out of whatever elements the artist chose“<sup>2</sup> und verkörperte die romantisch verklärte Heraufbeschwörung einer idealisierten Vergangenheit: „With its knight errant, lady in distress, and heavily robed saints deriving from a romantic dream world [...]“<sup>3</sup> wirkte das *Fawcett Memorial* wie ein dreidimensionales Werk der Präraffaeliten. Wie Burne-Jones appellierte Gilbert an eine bestimmte, romantisch verklärte Epoche und zelebrierte den träumerischen Blick in die Vergangenheit: „Dass Burne-Jones sich [...] zum Mittelalter hingezogen fühlte, liegt nicht im spezifischen historischen Kolorit der Epoche begründet, sondern in deren Appell an seine Vorstellungskraft und sein ästhetisches Bewußtsein.“<sup>4</sup> Dieser ästhetische Appell wurde auch für Gilberts Œuvre programmatisch.

## 5.2 Viktorianische Hochrenaissance: The Shaftesbury Memorial

Nachdem Gilbert sich endgültig in London niedergelassen hatte, beauftragte ihn das Shaftesbury Memorial Committee 1886, ein Denkmal für den kürzlich verstorbenen Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, zu errichten. Shaftesbury (1801-1885), einer der bekanntesten und beliebtesten Philanthropen der viktorianischen Ära, setzte sich als Parlamentsmitglied und Sozialreformer im besonderen Maße für die angemessene Behandlung psychisch Kranker, die Verbesserung der Gesundheitsfürsorge und die Einschränkung von Kinderarbeit ein.<sup>5</sup> Zwei Werke sollten an Shaftesbury

<sup>1</sup> Die enge Verknüpfung von englischer und deutscher Neogotik, die vor allem durch Prinz Albert erfolgte, diskutiert Stefan Muthesius in *Englisch-deutsche, deutsch-englische Neogotik*, in: Franz Bosbach & Frank Büttner (Hrsg.): *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, München 1998, 53-57. Vgl. außerdem Bayley: *Albert Memorial*, 43-52; Janson: *Nineteenth-Century Sculpture*, 163-165; Read: *Victorian Sculpture*, 97-100; Lottes: *Wie ein goldener Traum*, 19.

<sup>2</sup> Handley-Read: *Alfred Gilbert I*, 23.

<sup>3</sup> Dorment: *Alfred Gilbert*, 63.

<sup>4</sup> Lottes: *Wie ein goldener Traum*, 209.

<sup>5</sup> Vgl. Geoffrey Finlayson: *The Seventh Earl of Shaftesbury, 1801-1885*, London 1981.

erinnern; eins sollte von Joseph Edgar Boehm in Marmor gemeißelt und in der Westminster Abbey aufgestellt werden. Für das zweite Denkmal, ein Bronzewerk, empfahl Boehm seinen ehemaligen Schüler Alfred Gilbert. Gilbert, der sich von dem Monument für einen der prominentesten englischen Bürger der Zeit viel öffentliche Aufmerksamkeit versprach, nahm den Auftrag begeistert an.<sup>1</sup>

Das ausgeführte Denkmal erhielt die für das viktorianische England recht ungewöhnliche Form eines Brunnens (Abb. 150, 151): Eine kleine Treppe führt zu einem flachen oktogonalen Bassin, aus dessen Mitte ein Schaft, dekoriert mit sich windenden und ineinander verschlungenen Delphinen, Putten, Fischen und Muschelformen, herausragt. Eine achteckige, mit Kartuschen<sup>2</sup> versehene Zisterne trägt eine muschelverzierte Volute, auf der als Bekrönung ein geflügelter Jüngling einen Bogen spannt. Eine Inschrift in Shaftesburys Angedenken befindet sich am Sockel:

Erected by public subscription to Antony Ashley Cooper, K. G. Seventh Earl of Shaftesbury Born. April XXVIII.MDCCI. During a public life of half a century he devoted the influence of his station. The strong sympathies of his heart. And the great powers of his mind. To honouring God by serving his fellow men. An example to his order. A blessing to his people. And a name to be by them ever gratefully remembered.

Gilberts ursprüngliche Vision sah einen Brunnen vor, aus dessen kunstvollem Wasserspiel, das verschiedenfarbige Bronzen in der Sonne glitzern ließ, ein geflügelter Eros als Sinnbild der christlichen Nächstenliebe emporwirbeln

<sup>1</sup> Vgl. Dorment: *Sculptor and Goldsmith*, 135-138; Dorment: *Alfred Gilbert*, 101. Die Rekonstruktion des verwickelten und problematischen Auftrages des Shaftesbury Memorial wird durch das Fehlen jeglicher Aufzeichnungen des Shaftesbury Memorial Committee erschwert. Was man zur Rekonstruktion des Werkprozesses und der Auftragsvergabe heranziehen kann, sind Gilberts – sehr subjektiv gefärbte – Erinnerungen und die Aufzeichnungen des London County Councils, die F. H. W. Sheppard für seine Geschichte Londons benutzte. Die folgenden Abschnitte basieren zu großen Teilen auf Sheppards Darstellung, die sich auf den London County Council beziehen, vgl. Francis H. W. Sheppard (Hrsg.): *Parish of St. James Westminster Parts I and II: North of Piccadilly*, in: Ders.: *Survey of London*, London 1963.

<sup>2</sup> Die Kartuschen sind leer, waren jedoch wahrscheinlich für die vom Denkmalausschuss geforderten Szenen aus Shaftesburys Leben gedacht, die in Flachreliefs am Monument angebracht werden sollten. Vgl. *The Times*, 29. Oktober 1885: „The pedestal [...] should record in a bas-relief Lord Shaftesbury's principal labours.“

sollte und der wie kein anderes öffentliches Denkmal die Straßen Londons beeindrucken sollte. Bewusst wählte Gilbert für den Sockel grüne Bronze, für das Bassin eine goldene Bronze und für den bekrönenden Eros silbrig schimmerndes Aluminium.<sup>1</sup> Im Zusammenspiel mit den wogenden Formen des Brunnens sollten „jets of varied shapes and forms upwards, inwards, downwards and crossways, and indeed in every direction“<sup>2</sup> eine überwältigende Kaskade von glänzenden Wassermassen und polychromen Material erzeugen. Der farbige Effekt musste zu Gilberts Zeiten unwerfend gewesen sein. *The Daily Telegraph* notierte am 30. Juni 1893:

True to his well-known views with regard to the introduction of polychromy in decorative sculpture, Mr. Gilbert fashioned his imposing fountain – standing, with its crowning figure [...] – mainly out of green and golden bronze, the one contrasting and relieving the other, while the winged genius shooting an arrow, which is the crown and the apex of the work, is of aluminium.<sup>3</sup>

Und der *Bazaar* vom 2. Juli 1893 rief hochofret aus, der Brunnen sei „[...] all done in bronze of different colours, how charming it is!“<sup>4</sup>

Trotz der anfänglichen Begeisterung fingen die Probleme für Gilbert bald an, so dass das *Shaftesbury Memorial* so, wie es heute am Piccadilly Circus in London zu sehen ist, lediglich eine „a pale imitation of the original plan“<sup>5</sup> darstellt. Während das Memorial Committee ein traditionelles Denkmal im *coat and trousers style* wünschte, weigerte sich Gilbert beharrlich: „I can't undertake the statue of Lord Shaftesbury“, verkündete er, „I prefer something that will symbolize his life's work.“<sup>6</sup> Erst am 3. Oktober 1888, drei Jahre nach Shaftesburys Tod und der ursprünglichen Auftragsvergabe, verständigte man

---

<sup>1</sup> Aluminium war ein relativ junges Material, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts entdeckt wurde. Der Herstellungsprozess wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erweitert und verbessert, und 1855 wurde der erste Aluminiumbarren auf der Weltausstellung in Paris gezeigt. Der Eros war die erste größere Statue des 19. Jahrhunderts, die in diesem neuen Material gegossen wurde, vgl. Dorment: Alfred Gilbert, 111.

<sup>2</sup> Hatton: Alfred Gilbert, 17.

<sup>3</sup> Dorment: Sculptor and Goldsmith, 136.

<sup>4</sup> Zit. n. Dorment: Sculptor and Goldsmith, 136.

<sup>5</sup> Dorment: Victorian High Renaissance, 187.

<sup>6</sup> Zit. n. McAllister: Alfred Gilbert, 104.

sich auf einen Brunnen<sup>1</sup>, und im Januar 1890, als der Gießprozess des *Shaftesbury Memorial* bereits im Gang war, ernannte man den Piccadilly Circus zum endgültigen Standort.<sup>2</sup> In der Zwischenzeit musste Gilbert Entwürfe liefern, die einerseits die drängenden Auftraggeber befriedigten, andererseits jedoch so flexibel waren, dass immer neue Forderungen integriert und gleichzeitig verschiedene Aufstellungsorte in Betracht gezogen werden konnten. Die zahlreichen Skizzen des *Shaftesbury Memorial*, die zum Teil nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem ausgeführten Brunnen haben, strafen Gilberts spätere Behauptung, das Monument in einem einzigen genialen Streich entworfen zu haben, Lügen: Frühe Entwürfe zeigen einen Brunnen im Gothic Revival, über den pflanzenartige Art Nouveau-Ranken wachsen; wieder andere Entwürfe ähneln dem Baptisteriumsbrunnen in Siena (Abb. 152-154). Tatsächlich arbeitete Gilbert seine Pläne stets um, so dass der Denkmalsausschuss bis zuletzt offenbar im Unklaren über das Aussehen des Monuments war.<sup>3</sup>

Nachdem die ersten Entwürfe akzeptiert worden waren, verlangte der Denkmalsausschuss plötzlich – dem Wunsch nach einem traditionelleren Denkmal nachgebend – eine Portraitbüste des Verstorbenen, für die am Brunnen jedoch kein Platz vorhanden war. Erst relativ spät forderte das Komitee ein Trinkwasserbassin – welches in den Entwurfszeichnungen

---

<sup>1</sup> Eine Notiz zu der endgültigen Form des Denkmals befand sich in *The Builder*, 3. Oktober 1888, vgl. Dormont: *Sculptor and Goldsmith*, 135.

<sup>2</sup> Man hatte zuvor gleichermaßen den Cambridge Circus als Aufstellungsort diskutiert. Gilbert favorisierte den größeren Piccadilly Circus, doch dort verkomplizierten drei weitere Ausschüsse die Angelegenheit zusätzlich: Dem London County Council gehörte das Stück Land, auf dem das Shaftesbury Memorial errichtet werden sollte, den Commissioners of Woods and Forest gehörte das Land im Norden, Westen und Süden von Piccadilly Circus, und St. James Vestry errichtete auf seinem nordöstlichen Teilstück gegen den Willen der anderen Parteien öffentliche Toiletten. Vgl. Dormont: *Sculptor and Goldsmith*, 135-138; Mark Girouard: *The Background to the Shaftesbury Memorial: Memorials and Public Open Spaces in Victorian London*, in: Richard Dormont (Hrsg.): *Alfred Gilbert. Sculptor and Goldsmith*, London 1986, 36/37; Sheppard: *Survey of London: Piccadilly*, 101-103; Dormont: *Alfred Gilbert*, 101.

<sup>3</sup> Vgl. Hatton: *Alfred Gilbert*, 13-16; Dormont: *Sculptor and Goldsmith*, 135-138; Girouard: *Shaftesbury Memorial*, 36/37. H. R. Williams, der Vorsitzende des Shaftesbury Memorial Committee, sagte am 28. Februar 1893, nur vier Monate vor der Enthüllung zu der *Times*: „Mr. Gilbert is taking immense pains over it, and constantly keeps modifying his ideas, so that there is no chance of getting a completed design until the fountain is actually finished.“ Vgl. Dormont: *Sculptor and Goldsmith*, 136.

---

fehlte<sup>1</sup> – und nachdem Gilbert eines skizziert hatte, sollte dieses wiederum verkleinert werden. Um die Kosten zu dämpfen und vorbeilaufenden Fußgängern das Nasswerden zu ersparen, musste Gilbert darüber hinaus die Anzahl der Wasserdüsen verringern und viele weitere Düsen bis zur Funktionslosigkeit verkleinern, so dass der eigentliche Clou des Brunnens, die künstlerische Behandlung des Wassers, vollkommen verloren ging. Lange nachdem die oktagonale Grundform feststand, entdeckte man eine Baurichtlinie, die die Absicherung öffentlicher Denkmäler verlangte. Daraufhin ließ Gilbert eine kleine, ebenfalls achteckige Mauer um das *Shaftesbury Memorial* errichten, auf die er die Portraitbüste Shaftesburys stellte (Abb. 155). Diese Lösung wurde sowohl von Gilbert als auch von dem Ausschuss als ästhetisch unbefriedigend empfunden, so dass Büste und Mauer 1895 entfernt und durch einen zweiten Treppenabsatz ersetzt wurden.<sup>2</sup>

Als der Herzog von Westminster den Brunnen am 29. Juni 1893 enthüllte, zeigte sich London ratlos, verblüfft und geschockt. Was sich den Bürgern der englischen Metropole dort präsentierte, brach soziale und ästhetische Konventionen gleich mehrfach, so dass sich in den unmittelbaren Reaktionen auf das *Shaftesbury Memorial* euphorische Begeisterung mit heftiger Ablehnung mischte. Die einen feierten die Errichtung eines Bronzebrunnens zum Angedenken Lord Shaftesburys als „a new departure in our commemoration of the illustrious dead, which promises much better things than the erection of commonplace life-sized portraits in bronze or stone of the deceased in modern costume, or theatrically classic draperies.“<sup>3</sup> Andere äußerten eher praktisch orientierte Beschwerden und ästhetisch-moralischen Verurteilungen.

Denn aus Kostengründen weigerte sich der Londoner Stadtrat, den Brunnen mit einer adäquaten Wasserversorgung auszustatten, was die ästhetische

---

<sup>1</sup> Siehe Abb. 154 und 155. Entweder vergaß Gilbert tatsächlich ein Bassin, oder aber das skizzierte Bassin ist zu flach, um Wasser aufzufangen.

<sup>2</sup> Vgl. Hatton: Alfred Gilbert, 17; Dormont: Sculptor and Goldsmith, 136.

<sup>3</sup> Art Journal 1983, 249.

Konzeption nicht zur Geltung kommen ließ: Die wenigen ‚Spritzer‘<sup>1</sup>, die das *Shaftesbury Memorial* umplätscherten, seien absolut lächerlich, beklagte sich die *Illustrated London News*<sup>2</sup>, und nachdem der Wasserdruck, wieder um Kosten zu sparen, sukzessiv gesenkt wurde, bezeichnete die *Times* den Brunnen nur noch als ‚schäbig‘ und ‚verkommen‘<sup>3</sup>. Beschwerden über die mangelnde Funktionalität des Brunnens kamen gleich nach der Enthüllung hinsichtlich der Trinkwasserversorgung auf. Denn die acht Schöpfkellen zum Trinken (Abb. 156), die Gilbert an den Ecken des oktogonalen Bassins platziert hatte, wurden augenblicklich entwendet. Gleichzeitig entwickelte sich der Brunnen zu einem sozialen Brennpunkt: Gruppen von heranwachsenden Halbstarcken bespritzten sich und Passanten mit Wasser, Kinder spielten mit Wasser und Dreck und verschmutzten den Platz um den Brunnen, Herumlungerer nutzten die Brüstung als Herberge.<sup>4</sup> Kritiker forderten das baldige Einschreiten des Londoner Stadtrats, oder „the whole thing will soon become a wreck“<sup>5</sup>.

Die ästhetische Kritik an dem *Shaftesbury Memorial*, welches von der Presse als ‚hässlich‘, ‚protzig‘, ‚unanständig‘, ‚lächerlich‘, ‚skurril‘, ‚abscheulich‘ und als ‚tropfendes Durcheinander‘ bezeichnet wurde<sup>6</sup>, richtete sich zunächst gegen die mangelnde Integration des Brunnens in die urbane Struktur. Tatsächlich hätte die Platzierung des *Shaftesbury Memorial* unglücklicher nicht sein können. Seit der Auftragsvergabe stand neben dem Piccadilly Circus auch der südlicher gelegene Cambridge Circus als Standort zur Diskussion, so dass Gilbert bei seinen Entwürfen ein Konzept finden musste, das auf beide Plätze projiziert werden konnte. Daher wählte er eine oktogonale Form, die ihm für beide Aufstellungsorte sinnvoll erschien. Doch selbst als 1890 die Entscheidung zugunsten des Piccadilly Circus fiel, wirkte sein Denkmal auf dem eleganten Platz verloren, den John Nash im 18. Jahrhundert angelegt hatte (Abb. 157-159). Kurz nach Beginn des

<sup>1</sup> Vgl. *Illustrated London News*, 8. Juli 1893, 46.

<sup>2</sup> Vgl. *Illustrated London News*, 8. Juli 1893, 46.

<sup>3</sup> Vgl. *The Times*, 23. September 1893, 4.

<sup>4</sup> Vgl. *Dorment: Sculptor and Goldsmith*, 136-138.

<sup>5</sup> *The Times*, 12. Juli 1893, 12.

<sup>6</sup> Vgl. *Dorment: Sculptor and Goldsmith*, 136.

Gießprozesses von Gilberts Bronzework zerstörte darüber hinaus die groß angelegte Konstruktion der Shaftesbury Avenue, die den Nord-Süd-Verkehr Londons regulieren sollte, das von Nash gestaltete Oktagon. Eins der vier Straßensegmente wurde zerschlagen, um der Shaftesbury Avenue Raum zu geben (Abb. 160-165). Auf dem größeren Segment wurde der Brunnen errichtet – welcher aber nun neben stark frequentierten Toiletten<sup>1</sup>, an einem bis heute unübersichtlichen Verkehrsknotenpunkt und vor einer heterogenen Umgebung fehl am Platz wirkte (vgl. Abb. 166).<sup>2</sup> Darüber hinaus illustrierte das *Shaftesbury Memorial* eher Gilberts Fähigkeiten als Kunsthandwerker denn als Bildhauer: Die kompositorische Nähe zur Epergné ist offensichtlich (Abb. 50). Der Brunnen ist kein Monumentalwerk, sondern eine intime, detailgenaue Studie, die mit ihrer subtilen Materialästhetik und den überbordenden Einzelheiten eine intensive Reflektion erfordert. „They tell me that it is inappropriate to the surroundings“, kommentierte Gilberts Zeitgenosse George Frampton. „It is. That’s the fault of the surroundings. In a more enlightened age than this, Piccadilly Circus would be destroyed and rebuilt merely as a setting for Gilbert’s jewel.“<sup>3</sup>

Zu allem Überfluss führte Gilbert im *Shaftesbury Memorial* mehrere Funktionen und Aufgaben zusammen, die in der viktorianischen Denkmalkunst bis dahin traditionell getrennt und in einer deutlich anderen Formensprache behandelt worden waren. Entgegen der althergebrachten Denkmalsikonographie wählte Gilbert – ähnlich wie Rodin für seinen Balzac<sup>4</sup>

<sup>1</sup> St. James Vestry, dem das nordöstliche Stück am Piccadilly Circus gehörte, ließ 1889 gegen den Willen der anderen Parteien auf dem Grundstück öffentliche Toiletten errichten, die jedoch kurz darauf wieder entfernt wurden, vgl. Dormont: *Sculptor and Goldsmith*, 135-138; Girouard: *Background to Shaftesbury Memorial*, 36/37; Sheppard: *Survey of London: Piccadilly*, 101-103; Dormont: *Alfred Gilbert*, 101.

<sup>2</sup> Vgl. Girouard: *Background to Shaftesbury Memorial*, 36/37; Sheppard: *Survey of London*, 101-103.

<sup>3</sup> Dormont: *Alfred Gilbert*, 114/115.

<sup>4</sup> Der Vergleich zu Rodins *Balzac* (1897) muss relativiert werden: Zwar mögen sich Gilbert und Rodin hier ähneln, indem sich der *Balzac* und das *Shaftesbury Memorial* von allen vergleichbaren nationalen Monumenten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unterschieden und keine genrehafte Inszenierung, keine heldenhafte Darstellung verfolgte. Doch verzichtete Rodin auf jegliches allegorisches Beiwerk, das wiederum charakteristisch für französische Skulptur war, während Gilbert gerade eine für England singuläre allegorische Darstellung wählte. Vgl. Schnell: *Rodin zwischen Innovationssetzung und*

– kein narrativ-historisches Thema, wie sie das Komitee ja gefordert hatte, sondern versuchte sich in einer allegorischen Darstellung, wie sie in Frankreich zumindest seit der Revolution eine deutliche Tradition, öffentliche Präsenz und eine ikonographische Flexibilität hatte, doch war sie in England jedoch vergleichsweise unbedeutend geblieben.<sup>1</sup> Tatsächlich handelt es sich um das erste öffentliche Denkmal in England, das eine Idee verkörperte. Darüber hinaus kombinierte Gilbert ein öffentliches Denkmal mit dem in England unüblichen Konzept einer aufwendig gestalteten Brunnenanlage. Schlimmer noch: Das *Shaftesbury Memorial* war zwar ein Brunnen, schlug mit seiner florentinisch anmutenden Wasserkunst jedoch eine Formensprache und Ikonographie an, die für englische Trinkbrunnen geradezu unverschämt war.<sup>2</sup>

### 5.2.1 Wasser, Brunnen und öffentliche Denkmäler

Öffentliche Denkmäler in England waren bis etwa zum Jahre 1800 Adeligen – vornehmlich Königen und Königinnen – vorbehalten. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts war es für eine englische Stadt üblich, im Stadtzentrum eine königliche, meist berittene Statue aufzustellen. Monumente für Bürgerliche kamen zwar schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts auf, wurden aber in der Regel in Innenräumen errichtet, wie zum Beispiel in Westminster Abbey. In der Folge der Napoleonischen Kriege wurden um 1800 immer mehr marmorne Helden aus dem Bürgertum aufgestellt, und der Tod des

---

Publikumserwartung, 324. Siehe auch Ruth Butler: *The Politics of Public Monuments: Rodin's Victor Hugo and Balzac*, in: *Sculpture Review* 1998 (4/72), 11.

<sup>1</sup> Vgl. Fusco: *Allegorical Sculpture*, 60-64; June E. Hargrove: *The Public Monument*, in: Peter Fusco & H. W. Janson (Hrsg.): *The Romantics to Rodin. French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections*, New York & Los Angeles 1980, 21-23. Seit der Revolution konzentrierte sich die französische Plastik unter anderem auf Sujets wie *La Liberté* oder *La Résistance*. Schon unter absolutistischer Herrschaft tauchten allegorische Darstellungen als monarchistische Begleitfiguren auf, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts vermehrt erschienen und zu individuellen Themen ausformuliert wurden. In England gab es zwar allegorische Begleitfiguren an Denkmälern und Grabmälern, eine mit Frankreich vergleichbare Konzentration auf allegorische Darstellungen aber existierte kaum. Die allegorische Repräsentation der Nation durch die Britannia ist zwar beachtet, aber nicht für den Bereich der öffentlichen Denkmäler erörtert worden, vgl. Rausch: *Kultfigur und Nation*, 45; Charlotte Tacke: *Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1995, 14.

<sup>2</sup> Vgl. Dormont: *Sculptor and Goldsmith*, 135; Girouard: *Background to Shaftesbury Memorial*, 33-37.

---

Nationalhelden Nelson im Jahre 1805 läutete diesbezüglich eine völlig neue Epoche ein: Der heldenhafte Kult um Nelson brach die bis dahin gültigen Konventionen, und die Flut der bürgerlichen Denkmäler im 19. Jahrhundert prägt das Erscheinungsbild englischer Städte bis heute. Das Aussehen dieser Denkmäler blieb relativ konform. Generell waren kommemorativ Monumente ohne Statue oder andere Darstellungsformen der zu geehrten Person – wie Büsten – rar. Ebenso selten waren die zum Beispiel in Frankreich üblichen Aktdarstellungen oder klassisch-antike Gewänder. Stattdessen wurde großen Wert auf zeitgenössische Bekleidung, die sogenannten *coat and trousers*, gelegt (Abb. 1-3).<sup>1</sup>

Öffentliche Brunnen bzw. Brunnenanlagen wiederum hatten in England im 19. Jahrhundert kaum eine Tradition. Eine kostspielige und bedeutungstragende Brunnenbaukunst wie in Frankreich oder Italien (vgl. Abb. 167-170) hatte in England nie Fuß gefasst.<sup>2</sup> Die zentralen Städte der Brunnenbaukunst vergangener Jahrhunderte waren Rom, Florenz und Paris – nicht aber London. Englische Brunnen, die man mit der Renaissance und dem Barock in Italien oder den Brunnenanlagen von Fontainebleau, Paris und Versailles vergleichen könnte, gab es schlichtweg nicht.<sup>3</sup> Dies beruhte in London vor allem auf der mangelhaften Wasserversorgung. Die Metropole hatte bis in die 1850er Jahre hinein eine verheerende Wasserversorgung, insbesondere in den überbevölkerten Vierteln der Arbeiterklasse. Zwischen 1800 und 1850 wuchs die Zahl der Londoner Einwohner von 1,1 Millionen auf 2,7 Millionen an, ohne dass sich die Wasserversorgung verbesserte. Trotz

---

<sup>1</sup> Siehe Kapitel zur viktorianischen Skulptur, auch Girouard: Background to Shaftesbury Memorial, 33-36.

<sup>2</sup> Wie z.B. in Frankreich Bartholdis Brunnen La Sône et ses affluents (1887/89) in Lyon oder Begas' Neptunbrunnen in Berlin (1886-91). Vgl. Antoinette Le Normand-Romain, et. al.: La Sculpture. L'Aventure de la Sculpture Moderne - XIXe et XXe siècles, Genf 1986, 92/93.

<sup>3</sup> Vgl. Karl Möseneder: Montorsoli, die Brunnen, Mittenwald 1979, 86-93; Jochim Poeschke: Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 2: Michelangelo und seine Zeit, München 1992, 50-52; Naomi Miller: French Renaissance Fountains, New York & London 1977, 101-112; 121-151; 246-249. Die vereinzelt Brunnen in englischen Gärten sind selten erhalten. Vgl. Margaret Whinney: Sculpture in Britain, 1530 to 1830, Baltimore/MD 1981, 23, 50, 37, 235, 243. Tatsächlich bespricht Whinney einen einzigen erhaltenen Brunnen in ihrem Übersichtswerk über die britische Skulptur, und dieser stammt von einem Italiener: Francesco Fanellis Diana-Brunnen (ca. 1640) in Bushley Park, Middlesex, Whinney: Sculpture in Britain, 37/38. Dementsprechend gibt es bisher auch keine Überblickswerke zu englischen Brunnen im Stil von Naomi Millers French Renaissance Fountains, New York & London 1977.

---

der zunehmenden Industrialisierung und den damit einhergehenden technischen Neuerungen bzw. Verbesserungen war es Mitte des 19. Jahrhunderts offenbar immer noch schwierig, unverseuchtes, sauberes Wasser zu bekommen, und die freie Verfügung von Trinkwasser war eins der zentralen gesellschaftlichen Themen im viktorianischen England.<sup>1</sup>

Die Themse war schlichtweg zu verdreckt, um eine verlässliche Quelle der Wasserversorgung zu sein. Es gab zwar einige Brunnen und Pumpen, die Frischwasser in die Stadt bringen sollten, doch diese wurden meistens von der Themse gespeist und lieferten damit nur unzureichende Sauberkeit. In der Tat waren diese öffentlichen, verseuchten Wasserpumpen sogar die Quelle zahlreicher Choleraepidemien. Zwischen 1847 und 1854 starben etwa 58.000 Menschen in London an der Cholera, die meisten bei einer großen Choleraepidemie im Jahr 1847. Das Zentrum dieser Epidemie ließ sich 1854 an einer Wasserpumpe in Soho lokalisieren, so dass 1866 sogar das Verbot erlassen wurde, Wasserpumpen zu benutzen. Die Wasserversorgung Londons wurde durch kommerzielle Wasserwerke betrieben, die man für ihre Dienste bezahlen musste. Jede Brunnenanlage war also mit einer dementsprechenden Wasserrechnung verbunden, und tatsächlich blieb auch der Brunnen des *Shaftesbury Memorial* zeitweise ohne Wasser, weil den Auftraggebern die Wasserrechnung zu hoch war. Trotz Bezahlung nahmen zahlreiche Trinkwasserbetriebe ihr Wasser aus der verdreckten Themse, in der Industrieabwässer und Fäkalien schwammen.<sup>2</sup> In einem Kommentar zur Weltausstellung 1851 bemerkte *The Punch*: „Whoever can produce in London a glass of water fit to drink will contribute the rarest and most universally useful article in the whole exhibition.“<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Die Ausführungen zur Wasserversorgung im viktorianischen London stützen sich in erster Linie auf folgende Untersuchungen: Philip Davies: *Troughs and Drinking Fountains: Fountains of Life*, London 1989, 5-37 und Howard Malchow: *Free Water. The Public Drinking Fountain Movement*, in: *The London Journal* 1978, vol. 4, No. 2, 181-203.

<sup>2</sup> Vgl. Hatton: Alfred Gilbert, 14 & 17; Girouard: *Background to Shaftesbury Memorial*, 36; Davies: *Troughs and Drinking Fountains*, 5-37.

<sup>3</sup> Davies: *Troughs and Drinking Fountains*, 22/23.

Damit setzte die Geschichte der englischen Trinkbrunnen ein. Da das Wasser der kommerziellen Betriebe zu teuer war, trank die arme Bevölkerung zunächst Gin, dann das verhältnismäßig harmlosere Bier. Die daraus resultierenden Auswirkungen thematisierten William Hogarths *Gin Lane* (1751) oder Ford Madox Browns Gemälde *Work* (1852-65). Ganze Familien, die dem unsauberen Wasser entgehen wollten, wurden so zu Alkoholikern: Anstelle von Wasser trank man Alkohol, um den Durst zu löschen. Die Errichtung von Trinkbrunnen war daher nicht nur sinnvoll und hygienisch, sondern geradezu lebensnotwendig und eine bei englischen Philanthropen beliebte Geste der Fürsorge und Nächstenliebe. 1859 wurde von Samuel Gurney die *Metropolitan Free Drinking Fountain Association* gegründet. Unter den Mitgliedern befand sich auch Lord Shaftesbury. Welche bessere, passendere Form hätte Gilbert Shaftesburys Denkmal also geben können als einen Brunnen? Die *Association* überflutete London geradezu mit Trinkbrunnen: In den 1860er Jahren wurden über 100 Trinkbrunnen in London erbaut. Der erste dieser Brunnen an der St. Sepulcre's Church in Snow Hill wurde am 21. April 1859 enthüllt und bald täglich von etwa 7000 Leuten frequentiert (Abb. 171). Häufig wurden diese Brunnen zum moralischen Appell in der Nähe von Kirchen oder Gaststätten errichtet; letzteres als Mahnung an den ungesunden Einfluss der durststillenden Alternativen. Wasser wurde – im Gegensatz zu Alkohol – mit der christlichen Vorstellung von Reinheit und Unschuld in Verbindung gebracht. Daher thematisierten zahlreiche Brunnen biblische Szenen, trugen allegorische Darstellungen von Mäßigung und Nächstenliebe oder hatten die Form eines Taufbeckens (Abb. 172-174) – schon allein aus diesem Grund war Gilberts nackter, heidnischer Anteros-Eros in der Brunnenikonographie ein wenig heikel.<sup>1</sup>

Meistens jedoch ließ die künstlerische Gestaltung dieser Trinkbrunnen zu wünschen übrig. Die *Drinking Fountain Association* hatte ein universelles Modell für Trinkbrunnen entwerfen lassen, das aus einem schlichten

---

<sup>1</sup> Vgl. Davies: *Troughs and Drinking Fountains*, 5-37.

---

Granitsockel ohne jegliche Ornamentik bestand und von einer biblischen Inschrift bekrönt wurde (Abb. 175, 176). Dies war zwar praktisch und schlicht, aber ästhetisch wenig anspruchsvoll. *The Builder* beklagte, die meisten Trinkbrunnen sähen in ihrer Gestaltung eher wie Grabmäler aus und stünden besser auf Friedhöfen.<sup>1</sup> Häufig zog man nämlich das Gothic Revival zur Gestaltung von Trinkbrunnen heran (Abb. 177). Allein William Dyce' italienisch anmutender Brunnenentwurf wies auf Gilberts *Shaftesbury Memorial* hin (Abb. 178). In einem breiten Bassin dreht sich ein Schaft nach oben und trägt eine bekrönende Figur; die Löwenköpfe am Schaft spucken Wasser. Dieser Entwurf wurde jedoch abgelehnt und stattdessen ein Gothic Revival Brunnen gebaut (Abb. 179): Brunnen mit Figuren- oder Tierköpfen, aus deren Mündern oder Mäulern das Wasser spritzte, waren ausgesprochen unbeliebt. Dies entsprach nicht den hygienischen Vorstellungen, die der Brunnen liefern sollte: Was aus Tiermäulern kam, betrachtete man als unsauber und unhygienisch, und gerade die Sauberkeit des Trinkwassers war aufgrund der in London gegebenen Situation von entscheidender Bedeutung. Gilberts Figureschmuck am *Shaftesbury Memorial*, wo zahlreiche, lineare Wasserstrahlen von Putten gelenkt oder von Fischmäulern gespuckt werden (Abb.180-182), musste auf den Londoner des 19. Jahrhunderts regelrecht ekelerregend wirken.<sup>2</sup>

### 5.2.2 Eros und die Nächstenliebe

Gravierender jedoch war das ikonographische Problem. Trotz der Hoffnungen des Denkmalausschusses, eine simple und einleuchtende Aussage zu vermitteln, und trotz der Rede F. H. Williams zur Enthüllung, in der er den

---

<sup>1</sup> Vgl. Davies: *Troughs and Drinking Fountains*, 16.

<sup>2</sup> Vgl. Girouard: *Background to Shaftesbury Memorial*, 35/36; Dormont: *Sculptor and Goldsmith*, 136/137. Daß der italienische Renaissancestil in England je nach künstlerischer Aufgabe als unangemessen angesehen wurde, war auch beim Königlichen Mausoleum in Frogmore der Fall: Das von Ludwig Günter und A.J. Humbert errichtete Mausoleum, das nach dem Tod Prinz Alberts erbaut wurde, musste wegen seines geplanten Renaissanceinterieurs scharfe Kritik über sich ergehen lassen: Für eine so urenglische Bauaufgabe wie die Begräbnisstätte des Herrscherpaares konnte allein das Gothic Revival der adäquate Stil sein, vgl. Darby: *Cult of Prince Consort*, 23/24.

Brunnen als „purely symbolical and [...] illustrative of Christian charity“<sup>1</sup> bezeichnete, verunsicherte Gilbert die Londoner Bevölkerung insbesondere mit der nackten Jünglingsfigur zutiefst (Abb. 151). In England gab es – im Gegensatz zu Frankreich – keine Tradition einer freistehenden, symbolischen Figur, die eine Idee repräsentierte – und schon gar nicht in einer Brunnenanlage.<sup>2</sup> Während sich die französische Plastik spätestens seit der Revolution auf eigenständige allegorische Sujets wie *La Liberté* oder *La Résistance* konzentrierte, kannte England zwar allegorische Begleitfiguren an Denkmälern und Grabmälern, jedoch kaum eine von einer Hauptfigur losgelöste und unabhängige Personifikation.<sup>3</sup>

Man wunderte sich über die bekrönende Figur, „a curious kind of creature, half mercury, half eagle“<sup>4</sup>. Zu diesem Zeitpunkt existierte die heute gängige Bezeichnung ‚Eros‘ noch nicht. Gilbert selbst erklärte den geflügelten Knaben zum Anteros, der als antike Verkörperung der selbstlosen Liebe Shaftesburys Tugend symbolisieren sollte.<sup>5</sup> So zeigte sich Gilbert vollkommen überrascht, ja, sogar bestürzt und beschämt, welch Anstoß die Londoner Bevölkerung an seinem Brunnen nahm. In einem Brief an den Stadtrat vom 2. Juli 1893, nur drei Tage nach der Enthüllung, nannte Gilbert das Denkmal „the utter failure of my intentions and design“<sup>6</sup>.

Doch erst als eine Miss Sophia Beale den Brunnen weniger unter ästhetischen, dafür jedoch unter moralischen Gesichtspunkten attackierte,

<sup>1</sup> The Times, 30. Juni 1893, 11.

<sup>2</sup> Tugenden oder Institutionen wurden in England durch Begleitfiguren illustriert, nicht aber durch die zentrale Figur. Während Paris zahlreiche allegorische Monumente für die Republik aufweisen konnte, z.B. von Aimé-Jules Dalou, den Morice-Brüdern und Francois Soitoux (Place de la Nation und Place de la République) und mit allegorischen Statuen vertraut war, bildete Dalous *Charity* (1879) am Royal Exchange in London – als Brunnen ‚verkleidet‘ – immer noch eine Ausnahme. Morris: *French Art in Britain*, 256. Vgl. auch Hargrove: *Public Monument*, 211-213; Fusco: *Allegorical Sculpture*, 68.

<sup>3</sup> Die allegorische Repräsentation der Nation durch die Britannia ist zwar beachtet, aber nicht für den Bereich der öffentlichen Denkmäler erörtert worden, vgl. Rausch: *Kultfigur und Nation*, 45.

<sup>4</sup> Manchester Evening Mail, 30. Juni 1893, 13.

<sup>5</sup> Vgl. Dormer: *Sculptor and Goldsmith*, 136.

<sup>6</sup> Zit. n. Sheppard: *Survey of London*, 105. Der Brief wurde im Oktober im *Local Government Journal* veröffentlicht; vgl. *The Shaftesbury Memorial Fountain*, in: *Local Government Journal*, XXII, Nr. 1 (132), 14. Oktober 1893, 654.

setzte eine für die spätviktorianische Ära signifikante Debatte ein. Miss Beale bezeichnete den Brunnen als unglaubliche Satire, hatte doch der Earl of Shaftesbury zeit seines Lebens das Theater verurteilt. Und nun stand sein Denkmal inmitten des Theaterviertels.<sup>1</sup> Am 10. Juli 1893 erschien in der *Westminster Gazette* zum ersten Mal die später weit verbreitete Frage, ob der Brunnen ein seltsames Wortspiel auf Shaftesburys Namen – ‚to bury shafts‘ – sei.<sup>2</sup> Gilberts Anteros trug nämlich einen Bogen, aber keine Pfeile, und so machte bald der Scherz die Runde, er versenke seine Pfeile in die ahnungslosen Passanten, was eine Karikatur aus *The Punch* themasiert (Abb. 183). Entscheidend für die darauf folgende Rezeption des *Shaftesbury Memorial* jedoch war die allgemein akzeptierte Auslegung, die Gilberts Anteros zu einem Eros machte: Der Liebespfeile verschießende Cupido, Sinnbild der irdischen Liebe, schien in einer Gegend, in der Prostituierte ihrem Gewerbe nachgingen, überaus unangebracht, zumal es sich bei dem *Shaftesbury Memorial* um ein Denkmal für einen hoch geachteten und ehrenwerten Bürger handelte.<sup>3</sup>

Gilbert verstand den Skandal um seinen Eros-Anteros nicht, war an der (Fehl-) Interpretation jedoch nicht ganz unschuldig. Mit dem bewaffneten und geflügelten Jünglingsakt wählte er nicht gerade die traditionelle Ikonographie der christlichen Nächstenliebe (vgl. z.B. Abb. 184), sondern einen antiken Liebesgott, so dass Richard Jenkyns die berechtigte Frage stellt: „For what, after all, could be more unsuitable as a monument to the evangelical Lord Shaftesbury than a pagan god of sexual desire?“<sup>4</sup> Gilbert referierte mit seinem Brunnen auf die Antike sowie die italienische Renaissance und bediente sich auf diese Weise eines künstlerischen Codes, auf den sich in

---

<sup>1</sup> Vgl. *Midland County Express*, 10. Juli 1893, 18.

<sup>2</sup> Vgl. *Westminster Gazette*, 10. Juli 1893, 5.

<sup>3</sup> Vgl. *The Studio* (I), 1893, 168.

<sup>4</sup> Richard Jenkyns, *Richard: Dignity and Decadence. Victorian Art and Classical Inheritance*, London 1991, 113. Gilbert hatte seine eigene Interpretation der antiken Mythologie. In dieser Privatikonographie symbolisierten die Zwillingbrüder Eros und Anteros ein auf die menschliche Existenz projizierbares Prinzip, in dem die leidenschaftliche, körperliche Liebe einen fortwährenden Widerstreit mit der reinen, freundschaftlichen Liebe einging. Diesen für den Symbolismus recht typischen Dualismus verknüpfte Gilbert mit seinem eigenen Leben, welches er stets in Gegensätzen wie ‚ego‘ und ‚alter-ego‘, aber auch „kindness and cruelty, avarice and generosity, servility and pride“ beschrieb, vgl. *Dorment: Alfred Gilbert*, 227.

---

erster Linie der avantgardistische Kreis um James McNeill Whistler, Edward Burne-Jones, Walter Pater und Oscar Wilde bezog. Im Hinblick auf die viktorianische Allgemeinheit vollzog sich an dem Denkmal für den Earl of Shaftesbury ein von der Rezeptionsästhetik als asymmetrisch bezeichnetes Phänomen der Kunstrezeption.<sup>1</sup>

Während sich von dem ästhetizistischen Zirkel die von Gilbert angelegte Unbestimmtheit interpretatorisch normalisieren, d.h. durch den Körpercode der Renaissance sinnstiftend deuten, auf verifizierbare Begebenheiten – das eigene Leben, die eigenen Interessen – übertragen ließ und somit als Spiegel erschien, war eben jene Deutungsfreiheit für das breite viktorianische Publikum mit einigen Widerständen ausgestattet. Da dann die Synchronisierung mit der eigenen Welt nicht mehr erfolgen konnte, löste das *Shaftesbury Memorial* Reaktionen aus, die das heftige Ablehnen des Denkmals zur Folge hatten. Das ikonographische Referenzsystem des *Shaftesbury Memorial* legte nämlich gesellschaftliche Dispositionen frei, die sich in den 1880er und 1890er Jahren zunehmend um den ästhetisierten Kult der Homoerotik und Homosexualität in Oscar Wildes Umkreis drehten und die im öffentlichen Denkmaldiskurs tabu sein mussten. Gilbert, der sich nach mehr als zehn Jahren im französischen und italienischen Ausland wieder in London befand, schloss sich dem der Renaissance entlehnten visuellen Code der Avantgarde an. Über die weit reichenden Konsequenzen schien er jedoch im Unklaren gewesen zu sein.<sup>2</sup>

Während der Begriff ‚Renaissance‘ in Frankreich schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts auftauchte<sup>3</sup>, erschien er in England erst gegen 1840 und wurde

---

<sup>1</sup> Vgl. Dorment: Alfred Gilbert, 112-115.

<sup>2</sup> Vgl. Iser: Appellstruktur der Texte, 233; Edwards: Alfred Gilbert's Aestheticism, 82-87.

<sup>3</sup> In der Regel wird Jean Michelets *Histoire de France* von 1855 mit der Etablierung des Begriffs ‚Renaissance‘ in Verbindung gebracht, doch kursierte der Terminus wesentlich früher. Ende des 18. Jahrhunderts prägte Jean Baptiste Seroux d'Agincourt den Begriff ‚La Renaissance‘. Ungefähr zeitgleich mit Michelet setzte sich in deutschsprachigen Ländern auch Jakob Burckhardt mit der Renaissance auseinander. Vgl. Bullen: Myth of Renaissance, 1-9. Darüber hinaus war bei Michelet die Renaissance erst einmal im Frankreich des 16. Jahrhunderts lokalisiert; erst Jakob Burckhardt lenkte den Blick auf Italien, Müller: How Botticellian!, 21; Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, 98.

dort, sehr wahrscheinlich durch den Einfluß A. W. Pugins, als negativ und vor allem als Abgrenzung zum Gothic Revival verstanden.<sup>1</sup> Bis in die 1860er hinein blieb der Begriff problematisch und wurde nicht unbedingt stilbegrifflich verwendet: Handelte es sich nun um die Summe aller Kunstwerke aus dem 15. und 16. Jahrhundert oder um eine bestimmte Geisteshaltung? In der romantischen Tradition der französischen Geschichtsschreibung, die das Gothic Revival verehrte, war die italienische Renaissance, welche die moralische Integrität der französischen Gotik durch pompöse Eleganz und Individualitätskult zum Niedergang verurteilte, verpönt. In England nahm diese Haltung vor allem John Ruskin auf, der Mittelalter und Renaissance gegeneinander ausspielte und auf moralische Qualitäten transferierte. In den 1860er Jahren lösten John Addington Symonds, Walter Pater und Algernon Swinburne Ruskins negative Sicht ab. Von Symonds Vorlesung *The Renaissance* im Sheldonian Theater Oxford, für die er 1863 den Oxford Chancellor's Prize erhielt, bis zu Paters *Diaphanéité* aus dem Jahr 1864, welches den Kern der späteren *Studies in the History of the Renaissance* barg, und zu Algernon Swinburnes zentralen *Notes on the Design of Florentine Master* (1868): In den 1860er Jahren häuften sich die theoretischen Auseinandersetzungen mit der italienischen Renaissance. Am wichtigsten und einflussreichsten jedoch war Walter Paters *Studies in the History of the Renaissance* (1873).<sup>2</sup>

Paters *Studies in the History of the Renaissance* markierten den Ausgangspunkt eines für das verbleibende 19. Jahrhundert signifikanten Renaissance-mythos. Vieles aus Paters Renaissancevorstellung stammte aus der französischen Kunsttheorie<sup>3</sup>, stand gleichermaßen jedoch im Diskurs der

<sup>1</sup> Dabei ist ein gewisser Widerspruch zu notieren: Es handelte sich bei der negativen Konnotation von ‚Renaissance‘ keinesfalls oder notwendigerweise um die Ablehnung von Kunstwerken aus der Renaissance, sondern um die Ablehnung einer Geisteshaltung. Malerei, Skulptur und Architektur *per se* wurden durchweg im 19. Jahrhundert verehrt, wenn auch dort eine Paradigmenverschiebung im Laufe des Jahrhunderts stattfand. Vgl. Bullen: *Myth of Renaissance*, 1-6. Müller weist dagegen die erste Erwähnung des Renaissance-Begriffs in England T. A. Trollope zu, vgl. Müller: *How Botticellian!*, 21.

<sup>2</sup> Vgl. Bullen: *Myth of Renaissance*, 1-10; 239-241. Müller spricht in diesem Zusammenhang sogar von der ‚Erfindung‘ der Renaissance durch das viktorianische Zeitalter, vgl. Müller: *How Botticellian!*, 21/22.

<sup>3</sup> Vgl. S. 64, Anm. 3 & S. 148, Anm. 1. Siehe auch Bullen: *Myth of Renaissance*, 273.

---

zeitgenössischen viktorianischen Historiographie. *The Renaissance* zeichnete historische Persönlichkeiten nach, doch deren faktisches Leben interessierten Pater wenig. Stattdessen konzentrierte er sich auf – imaginär – psychologische und charakterliche Untersuchungen. In seinem Fokus auf das Innerliche repräsentierte jeder in *The Renaissance* behandelte Künstler – Michelangelo, Botticelli, Pico della Mirandola, Leonardo da Vinci – eine gewisse Geisteshaltung. *The Renaissance* wurde damit zu einer Ansammlung von Psychogrammen: Aus der Epoche der Renaissance wurde somit keine zeitliche Ära, sondern ein mentaler Zustand, ein imaginatives Ereignis. Daher fand Pater auf der Suche nach dem Geist der Renaissance stets sich selbst: In der tautologischen Konstruktion seiner Gestalten erfand er sich selbst immer wieder neu und schuf gleichzeitig den Bezug zur Gegenwart. Trotz der historischen Distanz ist Pater in allem, was er schreibt und erzeugt so eine Aktualität, die Subjekt und Objekt des Textes kollabieren lassen. Neu an *The Renaissance* war die Einbettung in die individuelle Erfahrung, die sich bewusst mit dem Verhältnis zwischen historischem Objekt, der Persönlichkeit des Historikers und dem eigenen Platz im historischen Kontinuum auseinandersetzte.<sup>1</sup> „Your historian“, schrieb Pater, „with absolutely truthful intention, amid the multitude of facts presented to him must needs select, and in selecting assert something of his own humour, something that comes not of the world without but of a vision within.“<sup>2</sup>

Da die gedankliche Auseinandersetzung mit der italienischen Renaissance immer etwas mit einer inneren Vision zu tun hatte, konnte Walter Pater den Geist der Renaissance auch schon einmal im Frankreich des 13. Jahrhunderts oder in der Gegenwart finden<sup>3</sup>, doch ebenso in Winckelmanns Wiederentdeckung der Antike in seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Um Winckelmann schien jeder künstlerische Gedanke Paters zu kreisen, denn in der Wiederbelebung der Antike habe Winckelmann den Geist

---

<sup>1</sup> Vgl. Bullen: *Myth of Renaissance*, 273-276.

<sup>2</sup> Pater: *Appreciations*, 1889, ix.

<sup>3</sup> So wie sein Essay über Winckelmann und ein Essay über die französische Gotik (*Two Early French Stories*) gleichermaßen in *The Renaissance* ihren Platz finden. Vgl. Bullen: *The Renaissance*, 276; Müller: *How Botticellian!*, 21.

der Moderne erweckt.<sup>1</sup> In vielem basierte Paters Verständnis der griechischen Kunst und Kultur auf Winckelmann, der das für das 19. Jahrhundert einflussreichste gedankliche Konzept der Antike geschaffen und den Jünglingskörper zum Schönheitsideal schlechthin erklärt hatte.<sup>2</sup> Pater beschrieb in seinem Essay dementsprechend das griechische Ideal als unschuldiges, goldenes Stadium der menschlichen Geschichte und Entwicklung voll intellektuellen Lichtes<sup>3</sup>, welches die westliche Tradition in der Kunst etabliert und den ultimativen Standard für den künstlerischen Geschmack gesetzt hatte.<sup>4</sup>

Glaubt man Pater, bestand die Perfektion der griechischen Kunst aus Balance und Ausgeglichenheit, aus Schlichtheit und Zurückhaltung.<sup>5</sup> ‚Heiterkeit‘ und ‚Allgemeinheit‘<sup>6</sup> – Pater verwendete an dieser Stelle die deutschen Bezeichnungen – seien zentrale Eigenschaften der griechischen Skulptur, nämlich „intellectual and spiritual ideas in sensuous form“<sup>7</sup>. Die griechische Kunst verkörpere auf perfekte Art und Weise den reinen Gedanken in einer sensualistischen Form und spreche im Gegensatz zur christlichen Kunst die Sinne an:

In Greek thought [...] the 'lordship of the soul' is recognised; that lordship gives authority and divinity to human eyes and hands and feet [...]. But just there Greek thought finds its happy limit; it has not yet become too inward; the mind has not yet learned to boast its independence of the flesh; the spirit has not yet absorbed everything with its emotions [...]. It has indeed committed itself to a train of reflexion which must end in defiance of form, of all that is

---

<sup>1</sup> In gewisser Hinsicht ähneln sich Winckelmann und Pater in zahlreichen Aspekten: Ebenso wie Winckelmann, der ‚nicht wie ein Schulbub‘ in dem pseudo-dozierenden Stil der von ihm scharf kritisierten Akademiker schreiben wollte, schrieb Pater emotionsgeladen, mitreißend und lebendig. Beide ersehnten eine Wende im Kunstdenken, beide stellten die Bedeutung der unmittelbaren Beziehung zwischen Rezipient und Werk heraus. Vgl. Kultermann: Geschichte der Kunstgeschichte, 56; Potts: Pater's Winckelmann, 69.

<sup>2</sup> Vgl. Fend: Grenzen der Männlichkeit, 8.

<sup>3</sup> Pater: Winckelmann, 158: „Hellenism [...] is the principle pre-eminently of intellectual light.“

<sup>4</sup> Vgl. Pater: Winckelmann, 167-169.

<sup>5</sup> Dies war gleichermaßen das von Goethe, Schiller, Hegel, Arnold und zum Teil von Pater adaptierte Modell des Hellenismus, vgl. Daley: Rescue of Romanticism, 68.

<sup>6</sup> Vgl. Pater: Winckelmann, 177.

<sup>7</sup> Pater: Winckelmann, 184.

---

outward, in an exaggerated idealism. But that end is still distant: it has not yet plunged into the depths of religious mysticism.<sup>1</sup>

Darstellungen der Leidenschaft werden bei den Griechen zurückgehalten, es gebe keine Wut, kein Verlangen, keine Überraschung – nichts, was die menschliche Figur verzerre: „The Greek mind had advanced to a particular state of self-reflection, but was careful not to pass beyond it.“<sup>2</sup> Dieses Ideal werde vor allem von der Skulptur zur Vollendung gebracht, und dort ganz besonders im jungen, männlichen Körper, denn „the spirit of culture is much more ardent in youth than in manhood“<sup>3</sup>. Pater rechtfertigte seine eigene Jünglingsfaszination mit dem Vorbild Winckelmanns, der seine Liebe zur antiken Skulptur in Verbindung zu seinen romantischen Gefühlen für junge Männern setzte und so die griechische Kultur auf eine bis dahin vollkommen unbekante, aber emotional-schwärmerische Art schätzen lernen konnte. Denn in dem Verständnis der griechischen Kultur ginge es nicht allein um das erwähnte intellektuelle Licht:

[Winckelmanns] enthusiasm, dependant as it is to a great degree on bodily temperament, as a power of re-enforcing purer emotions of the intellect with an almost physical excitement. That his affinity with Hellenism was not merely intellectual, that the subtler threads of temperament were inwoven in it, is proved by his romantic, fervent friendships with young men. [...] These friendships, bringing him into contact with the pride of human form, and staining the thoughts with bloom, perfected his reconciliation to the spirit of Greek sculpture.<sup>4</sup>

Winckelmanns Beziehungen stellte Pater als rein, unschuldig und schön dar, so dass der Leser keine Scham bei denselben Handlungen und Empfindungen fühlen musste. Damit wurde Paters Winckelmann-Essay zur Legitimation der gegenseitigen Liebe zwischen Männern, und der Diskurs über Homosexualität wurde als Subtext in eine Diskussion über antike Kunst und Skulptur eingebunden. Zentral war darin das Androgyne, das Pater mit

---

<sup>1</sup> Pater: Winckelmann, 173.

<sup>2</sup> Pater: Winckelmann, 171.

<sup>3</sup> Pater: Winckelmann, 160. Vgl. Daley: *Rescue of Romanticism*, 76-78

<sup>4</sup> Pater: Winckelmann, 158/159.

---

„moral sexlessness“<sup>1</sup> umschrieb. Pater wies dem adoleszenten Jünglingskörper einen ästhetischen Wert jenseits von Geschlecht und Moral zu, um die Auseinandersetzung mit knabenhafter Erotik zu rechtfertigen: „Pater succeeds in legitimizing male beauty and male-male desire, placing both under the sign of Amor in the guise of Ars.“<sup>2</sup>

Die erotische Anziehungskraft unter Männern, die mit der griechischen Kultur in Verbindung gebracht wurde, nutzte Pater als homoerotischen Diskurs, der so offen in der viktorianischen Gesellschaft nie debattiert werden durfte. Die kunstkritische Debatte über die Antike konnte, je nach Bedeutungszusammenhang, verschiedenste Implikationen annehmen: So hatten Ruskins Überlegungen zur Rolle der griechischen Klassik im englischen Bildungssystem mit Sicherheit eine andere Bewandnis als Paters Ausführungen über die fundamentale Bedeutung der Freundschaften unter Männern im antiken Griechenland. Da gleichgeschlechtliche Sexualakte rigide und strafrechtlich verfolgt wurden, konnte die Antike, in der sexuelle Handlungen jeglicher Form als Entwicklung einer ästhetischen Existenz verstanden wurden, als geistiges Exil einer tabuisierten Kommunikation fungieren. Pater setzte damit einen in den 1850er und 1860er Jahren in Oxford von John Stuart Mill, William E. Gladstone und Matthew Arnold etablierten, liberalen Code der Antike fort, um seine eigene Agenda der homosexuellen Ungezwungenheit voranzutreiben. Während der Kreis aus Oxford noch einen recht versteckten Code umschrieb, präsentierte sich Pater in mehr oder weniger offener Form.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Pater: Winckelmann, 183. Pater ist in einem Konzept des Androgynen stark von Algernon Swinburne beeinflusst, der wiederum deutlich unter dem Eindruck der französischen Kunsttheorie Baudelaires und Gautiers stand. Swinburnes ästhetische Agenda beruht auf der ebenfalls von Baudelaire und Gautier postulierten Ästhetik der Perversion, in der das Androgyne als Antithese zur gängigen ästhetischen Norm seinen Einzug findet, vgl. Thais E. Morgan: Reimagining Masculinity in Victorian Criticism: Swinburne and Pater, in: *Victorian Studies* 36 (3) 1993, 322.

<sup>2</sup> Morgan: Reimagining Masculinity, 328. Vgl. auch Edwards: Alfred Gilbert's Aestheticism, 90.

<sup>3</sup> Vgl. Morgan: Reimagining Masculinity, 316/317, 324-328; Daley: Rescue of Romanticism, 78/79; Losey: Disguising the Self, 251-254; Michel Foucault: *History of Sexuality*, New York 1985, Bd. 2, 252/253.

---

In dem Versuch, Männlichkeitsentwürfe am Rand der viktorianischen Mittelklasse neu zu definieren, näherte sich Pater der Homosexualität systematisch an, indem er androgyne Schönheit zelebrierte. Dabei sprach er im Wesentlichen zwei Lesergruppen an: einen weiten, ästhetizistischen Leserkreis, der, kultiviert und interessiert, eine gewisse dandyeske Sensibilität aufwies, und eine homoerotische Minderheit innerhalb dieses Kreises, die bewusst und gezielt den Gedankenaustausch über antike Kunst suchte, um tabuisierte Themen zu artikulieren. Paters Referenzsystem wurde in einem weit gefächerten Kreis von kunsthistorisch interessierten Lesern, im engeren Zirkel von Leuten wie Oscar Wilde, Aubrey Beardsley, Algernon Swinburne und John Addington Symonds geteilt. Da Pater sich sowohl an eine allgemeine Leserschaft als auch an einen elitären Kreis wandte, musste das dazugehörige Zeichensystem der ineinander verknüpften Subcodes gespalten und mehrdeutig werden, um die verschiedenen Grade von homosozialer Affinität bis hin zu der offiziell als Sodomie verpönten Homosexualität abzudecken. In diesem „double-voiced discourse“<sup>1</sup> konnte Pater den ästhetisch interessierten Leser ansprechen, jedoch gleichfalls eine intime und an einen kleinen Kreis adressierte Diskussion über alternative Männlichkeitsentwürfe im viktorianischen England initiieren.<sup>2</sup>

Der Terminus *double-voiced discourse* stammt aus Mikhail Bakhtins Sprachtheorie des Romans. Bakhtin konstatiert, dass zwischenmenschliche Kommunikation in einem Netz von bereits etablierten und zuvor in anderen Zusammenhängen benutzten – und daher mit Bedeutung versehenen – Worten und Phrasen stattfindet. Jegliche Äußerungen sind daher niemals original, sondern stehen in einem Bezug zu vorangegangenen Bedeutungen. Jeder Dialog ist semantisch doppelt belegt: Einmal mit der aktuellen, dann mit der zuvor aufgestellten Bedeutung. *Double-voiced discourse*, so Bakhtin, komme in verschiedenen Intensitätsgraden vor: Sobald ein Sprecher den

---

<sup>1</sup> Vgl. Bakhtin: *Discourse in the Novel*, 259-422, 273/274. Im Fall Paters ist dieser ‚double-voiced discourse‘ vor allem von David DeLaura untersucht worden, vgl. DeLaura: *Reading Inman Rereading Pater Reading: A Review Essay*, in: *The Pater Newsletter* 26 (1991), 2-9.

<sup>2</sup> Vgl. Morgan: *Reimagining Masculinity*, 316/317, 324-328; Daley: *Rescue of Romanticism*, 78/79; Losey: *Disguising the Self*, 251-254.

---

Diskurs eines anderen Sprechers als gegeben hinnimmt, wird der zuvor etablierte Kontext akzeptiert und assimiliert, als ‚korrekt‘ in den eigenen, aktuellen Kontext aufgenommen.<sup>1</sup>

Was Pater damit erzielte, war zum einen die Legitimation ambivalenter Sexualität für den Durchschnittsleser, der mit Hilfe einer allgemeinen Kunstgeschichte an die Existenz des Androgynen herangeführt wurde: Als somit offizieller Bestandteil der Kunst- und Kulturgeschichte war es wichtig und richtig, sich mit dem als Emblem für alternative Geschlechterrollen fungierenden Androgynen auseinanderzusetzen, auch wenn (oder gerade weil) die Darstellung erotischer und passiver Männlichkeit mit den dominanten Männlichkeitsentwürfen des viktorianischen Bürgertums in Konflikt geriet. Zum anderen bestätigte Pater dem intimen Leserkreis, dass das ideal-künstlerisch Androgyne mit dem männlichen Jünglingskörper verbunden war und rechtfertigte so die gemeinsame, ästhetizistische Existenz zwischen Homoerotik und Kunst.<sup>2</sup> Dieser ästhetische und ästhetizistische Minderheitsdiskurs

[...] is one in which the solidarity – and the essential likeness – of a group that perceives itself to be in a minority position is presupposed and invoked at the same time as it is being constructed in the discourse itself. In the case of Victorian Aestheticism, a group of male writers, some of whom already have authority within the dominant culture [...] share varying degrees of interest in homoeroticism [...]. Thus, as male Aesthetes interested in extending the boundaries of masculinity, [...] Pater foster[s] a minoritizing discourse about art and artists in which male beauty and male-male desire are validated and preferred over the heterosexual norm [...].<sup>3</sup>

Weniger ging es Pater dabei um verweiblichte Männer als um Männer eines anderen Konzepts von Männlichkeit. Deren effeminierte Züge wurden genutzt, um von einem vertrauten Terrain zu neuen Dimensionen

---

<sup>1</sup> Vgl. Bakhtin: *Discourse in the Novel*, 259-422, 273/274.

<sup>2</sup> Für Pater war die ideale Schönheit auf jeden Fall mit dem männlichen, nicht mit dem weiblichen Körper verbunden, vgl. Morgan: *Reimagining Masculinity*, 328.

<sup>3</sup> Morgan: *Reimagining Masculinity*, 316/317, 324-328. Siehe auch Fend: *Grenzen der Männlichkeit*, 8.

---

überzusetzen. Gleichzeitig vergewisserte er seinem Leser immerzu die moralische Unverwerflichkeit des Sujets und berief sich auf männliche Schönheit, die die Auseinandersetzungen mit Aktdarstellungen rechtfertigte: „Those who are observant of beauty only in women and are moved little or not at all by the beauty of men, seldom have an impartial, vital, inborn instinct for beauty in art. [...] the beauty of Greek art [...] is rather male than female.”<sup>1</sup> Pater bestätigte so eine avantgardistische Minderheit in ihrer homoerotischen Richtung; allerdings informierte er im gleichen Zug eine Mehrheit ganz allgemein über eine Kunstgeschichte, in die subtil Gedanken über männliche Schönheit verwoben waren, welche so gesellschaftlich legitimisiert wurden.<sup>2</sup>

Im Zweifelsfall konnte die Homoerotik in *Winckelmann* als unbeabsichtigt abgetan und verharmlost werden<sup>3</sup>, denn in der sowohl extrem homosozialen als auch stark homophoben viktorianischen Gesellschaft musste der homosexuelle Diskurs im „closet“<sup>4</sup> stattfinden. Allein der Verdacht der Homosexualität konnte einen Mann in einer Zeit, die nicht einmal ein angemessenes Wort für Homosexualität besaß<sup>5</sup>, öffentlich degradieren und in den gesellschaftlichen Ruin führen: Nachdem Simeon Solomons 1873 auf einer öffentlichen Toilette wegen homosexueller Handlungen festgenommen wurde, distanzierte sich sein Freund und Förderer Algernon Swinburne rasch und ließ ihn abrupt fallen. So versteckt jedoch war der homoerotische Diskurs auf der anderen Seite wiederum nicht: Ruskin z. B. wusste genau, wovon die Rede war. Er sprach sich mehr als einmal in seinen Oxford Lectures gegen die griechische Kultur aus, und dabei speziell gegen deren Fokus auf

---

<sup>1</sup> Pater: *Winckelmann*, 160.

<sup>2</sup> Vgl. Morgan: *Reimagining Masculinity*, 328.

<sup>3</sup> Laut Peter Gay aber mußte eine solche Passage für einen viktorianischen Leser recht offen von Homosexualität sprechen: Gay hält fest, daß die Kunst der griechischen Antike dem homosexuell orientierten, viktorianischen Mann erlaube, „to dwell on what obsessed them, and to be understood mainly by those equipped to understand“, vgl. Gay: *Tender Passion*, 239.

<sup>4</sup> Morgan: *Reimagining Masculinity*, 329.

<sup>5</sup> Das Wort *Homosexualität* tauchte zum ersten Mal 1869 in einem Brief Karl Maria Kertbenys an den deutschen Justizminister auf, der Straffreiheit für gleichgeschlechtliche Liebe forderte, vgl. Francis Mark Mondimore: *A Natural History of Homosexuality*, Baltimore & London 1996, 3. Ansonsten wurde in der Regel das Wort ‚Sodomie‘ benutzt.

---

körperliche Schönheit, die den ethischen Fortschritt der griechischen Gesellschaft gehemmt habe.<sup>1</sup>

Diese von Pater auf kunsttheoretischer Ebene vollzogene Projektion der eigenen Geisteskonstitution in die Geschichte, vor allem in die Antike und die Renaissance, wurde auch von der viktorianischen Kunstszene exzessiv praktiziert. Während sich die Präraffaeliten von der Renaissance-Tradition an der Royal Academy lösen wollten, ja, die dort praktizierte Rezeption der italienischen Hochrenaissance ablehnten und sich neue Vorbilder in der Frührenaissance suchten, griff die nachfolgende Generation die alte Tradition wieder auf und reiste nach Italien, um eben jene Renaissancekunst zu suchen und zu studieren, die die präraffaelitische Bruderschaft abgelehnt hatte. Während die 1850er Jahre unter dem Stern der Präraffaeliten und deren Begeisterung für die italienische Frührenaissance und Maler wie Botticelli und Mantegna standen, orientierten sich nachfolgende Künstler wie G. F. Watts, Frederic Leighton und Lawrence Alma-Tadema in den 1860er und 1870er Jahren an Künstlern der Hochrenaissance wie Michelangelo, Raffael und Tizian. Doch schon bei den Präraffaeliten vollzog sich in den 1860er Jahren ein stilistischer Wandel. Trotz seiner gegen die Renaissance gewandten Ideologie hatte Ruskin 1858 vor Veroneses *Salomon und Sheba* in Turin eine ‚Konversion‘ erfahren.<sup>2</sup> Zeitgleich wandte sich Dante Gabriel Rossetti der venezianischen Renaissance zu, so dass Ruskin, der von den zunehmend mittelalterlichen Exzessen der Präraffaeliten entsetzt war, diese neue Entwicklung mit allen Mitteln unterstützte. Vor allem Burne-Jones kehrte daraufhin der mönchischen Malweise der präraffaelitischen Bruderschaft den Rücken und suchte nach der sensualistischen Kunst Veroneses, Giorgiones und Tizians.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Edwards: Alfred Gilbert's Aestheticism, 83; Daley: Rescue of Romanticism, 79.

<sup>2</sup> Ruskin selbst nannte diesen in der Sekundärliteratur viel diskutierten Moment ‚unconversion‘. Nach seinem Turiner Erlebnis, das als geradezu konträr zu seiner bis dahin evangelikalen Einstellung zu betrachten ist, konzentrierte sich Ruskin auf sensualistische und nahezu erotische Aspekte der Kunst. Seine Veronese-‚Konversion‘ änderte Ruskins ästhetische Werteskala immens und rief ernsthafte und starke Zweifel an seinem Mittelalterkult hervor. Siehe Bullen: Myth of Renaissance, 259.

<sup>3</sup> Vgl. Bullen: Myth of Renaissance, 239-261.

In der Folge lebte in der Skulptur, beeinflusst vom Aufkommen neo-florentinischer Skulptur in den Pariser Salons in den 1860ern und vom ästhetizistischen Renaissancetrend in England, das italienische Quattrocento wieder auf. Gilberts Statuetten, die vor und nach dem *Shaftesbury Memorial* entstanden und die mit Donatellos David oder Giambolognas Merkur verglichen worden sind (Abb. 25, 27, 51, 185)<sup>1</sup>, wurden für einen elitären Zirkel des künstlerischen Ästhetizismus geschaffen und visualisieren Paters Renaissancebegriff. In seiner narzisstischen Selbstversunkenheit, seinem Accessoire, einer geflügelten Sandale, und der präntiösen Pose fanden die Ästheten in Gilberts *Perseus Arming* ihr Spiegelbild (Abb. 25). Mit dem affektiert abgeknickten Handgelenk, dem elegant abgespreizten kleinen Finger sowie der lässig hängenden Hüfte stellt Gilbert in seinem *Perseus Arming* eine ästhetisierte Variante des dandyesken Körpercodes, den James Hadleys *Aesthetic Teapot* ironisch zitiert (Abb. 186).<sup>2</sup> Gleichzeitig illustriert *Perseus Arming* die idealisierte Antikenvorstellung Walter Paters. In dem Winckelmann-Essay betonte Pater seine Bevorzugung von bildhauerischen Darstellungen „without significance“<sup>3</sup> wie zum Beispiel das Binden einer Sandale. Gilbert setzte dies in *Perseus Arming* anschaulich um und berief sich überdies auf das von Pater schwärmerisch beschriebene Stadium in der menschlichen Entwicklung zwischen „growth and completion, indicated but not emphasized“<sup>4</sup>, so dass die Transition von „curve to curve“<sup>5</sup> „delicate and elusive“<sup>6</sup> sei. Während Gilberts neo-florentinischer *Perseus Arming* aber wie geschaffen für den dandyesken Kreis der Grosvenor Gallery war, musste der Eros des *Shaftesbury Memorial* als öffentliche Skulptur zwangsläufig scheitern. Der androgyne, Liebespfeile verschießende Eros bezog sich zwar auf denselben Gedankenkreis, erschien aber in seiner Funktion als Denkmal vollkommen ungeeignet.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Edwards: Alfred Gilbert's Aestheticism, 84.

<sup>2</sup> Vgl. Edwards: Portrait of the Artist, 21.

<sup>3</sup> Pater: Winckelmann, 180.

<sup>4</sup> Pater: Winckelmann, 181.

<sup>5</sup> Pater: Winckelmann, 181.

<sup>6</sup> Pater: Winckelmann, 181.

<sup>7</sup> Vgl. Janson: Nineteenth Century Sculpture, 175-219.

Gilbert wählte mit der adoleszenten Androgynie bewusst die Ikonographie des künstlerischen Dandytums, wahrscheinlich nicht ohne strategische und marktorientierte Überlegungen, welche allerdings die massive Umdeutung des künstlerischen Ästhetizismus gegen 1880/1890 gegenüber dem Ästhetizismus der 1860er und 1870er Jahre außer Acht ließen. In den frühen 1870er Jahren, in denen Gilbert seine bildhauerische Ausbildung begann, entfaltete sich unter dem frühen Aesthetic Movement mit der Kunst William Morris' und Edward Burne-Jones' sowie der literarischen Begleitung Algernon Swinburnes die Autonomie der Kunst, das *art for art's sake*. 1876 verließ Gilbert England, um für die kommenden acht Jahre zunächst in Paris und dann in Rom zu leben und zu arbeiten. 1878 kehrte er kurz nach England zurück, um an einer Beerdigung teilzunehmen. 1878 war für den englischen Ästhetizismus ein zentrales Jahr. In der Grosvenor Gallery, dem spätviktorianischen ‚Palast der Kunst‘<sup>1</sup>, fand die vielbejubelte zweite Sommerausstellung statt, Frederic Leighton wurde Akademiedirektor, und der skandalumwitterte Prozeß zwischen Whistler und Ruskin fand statt.<sup>2</sup> Dandys fingen an, die Kunstwelt zu bevölkern und unter philosophischen und ästhetischen Paradigmen Kunst und Welt zu betrachten. Im aufkommenden modernen Kunstmarkt mit Kritikern und Käufern im Mittelpunkt musste der visuelle Code, den Dandys in der dekadenten und überfeinerten Kunstwelt anschlugen und den Gilbert später selbst konsequent anwandte, den Flair eines potentiellen und viel versprechenden Marktes gehabt haben. Eine Fotografie aus den späten 1880er Jahren illustriert Gilberts Selbstinszenierung als Dandy, mit der er den ästhetizistischen Modestil auslebte und sich optisch dem avantgardistischen Kreis um Wilde zuordnete. Was Gilbert jedoch bei diesem kurzen Aufenthalt im April 1878 entgangen

---

<sup>1</sup> Susan Casteras & Colleen Denney (Hrsg.): *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, Yale 1996.

<sup>2</sup> 1877 verklagte Whistler John Ruskin wegen Beleidigung und Verleumdung. In Bezug zu Whistlers Gemälde *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* hatte Ruskin geäußert, Whistler habe es nicht nur gewagt, dem Publikum einen Topf Farbe ins Gesicht zu schleudern, sondern auch die Frechheit besessen, dafür zweihundert Guineen zu verlangen. Whistler gewann 1878 den Prozess vor dem Londoner High Court, bekam jedoch nur einen symbolischen Schadensersatz von einem Farthing zugesprochen. Vgl. Edwards: *Portrait of the Artist*, 19.

sein musste, waren die schon zu diesem Zeitpunkt virulenten Konflikte, die mit dem Posieren als ästhetizistischer Dandy einhergingen.<sup>1</sup>

Obwohl sich die öffentliche Assoziation von Ästhetizismus und Homosexualität definitiv erst 1895 im Zuge des Skandals und Gerichtsverfahrens um Oscar Wilde festigte<sup>2</sup>, so bestand sie tendenziell schon in den 1870er Jahren.<sup>3</sup> Der Kreis der Ästheten, die die Tapeten von William Morris, Pfauenfedern und blauweißes Porzellan schätzten<sup>4</sup>, die außerdem einen überfeinerten Kult um Kunst und künstlerische Erscheinung inklusive der eigenen Person pflegten, wurden aufgrund dieser mit Weiblichkeit assoziierten Eigenschaften als effeminiert wahrgenommen. Der effeminierte Mann wurde – gerade im ausgehenden 19. Jahrhundert<sup>5</sup> – unter dem Vorzeichen des Androgynen betrachtet und ist zu einem Zeitpunkt auf der Bildfläche erschienen, als die Geschlechterrollen eine massive Um- und Neudefinition erfuhren und die traditionell männliche Dominanz in Frage gestellt wurde.<sup>6</sup> Das Androgyne repräsentierte in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die Befreiung von Zwängen und Konventionen und symbolisierte sowohl eine Idealvorstellung der Verschmelzung von Mann und Frau als auch die Synthese der Geschlechterpolaritäten von aktiv – passiv,

---

<sup>1</sup> Vgl. Edwards: *Portrait of the Artist*, 16-20.

<sup>2</sup> Dabei sollte man jedoch nicht außer Acht lassen, dass zu Beginn der 1880er Jahre Whistler und Wilde in der Öffentlichkeit anfangen, als konkurrierende Dandys zu posieren und agieren. Zu diesem Zeitpunkt gab es noch keine Verbindung zwischen Dandytum und Homosexualität, doch kurz darauf wurde Wilde in diese Hinsicht einschlägig bekannt, vgl. Edwards: *Portrait of the Artist*, 19/20.

<sup>3</sup> Vgl. die Festnahme Simeon Solomons auf einer öffentlichen Toilette und Paters Veröffentlichung der von homoerotischen Anspielungen durchzogenen *Studies in the History of the Renaissance* im Jahr 1873. Daley: *Rescue of Romanticism*, 79; Edwards: *Alfred Gilbert's Aestheticism*, 83. Siehe auch Seite 154.

<sup>4</sup> Morris-Tapeten, Pfauenfedern und blauweißes Porzellan waren die Kultobjekte des ästhetizistischen Interieurs, vgl. Lionel Lambourne: *The Aesthetic Movement*, London 1996, 19-23.

<sup>5</sup> Vgl. Legrand: *Das Androgyne und der Symbolismus*, 75.

<sup>6</sup> Die 1890er wurden Zeuge der Suffragettenbewegung, deren Anhängerinnen durch ihre unabhängigen und eigensinnigen Forderungen in der Presse als regelrechte Mannweiber lächerlich gemacht wurden. In ihrem Ansinnen nach Bildung, beruflicher Freiheit und freier Partnerschaft fernab der Ehe empfanden konservative Kritiker sie als Verunglimpfung des weiblichen Geschlechts. In derselben Zeitspanne, in der antike Statuen zu einem Code für Homosexualität wurden, tauchten die ersten literarischen Auseinandersetzungen der gleichgeschlechtlichen Liebe zwischen Frauen auf. Vgl. Joseph Bristow: *Effeminate England. Homoerotic Writing after 1885*, Buckingham 1995, 8/9.

hell – dunkel, Geist – Körper oder Verstand – Gefühl.<sup>1</sup> Damit klang im Androgynen in besonderem Maße der symbolistische Kult um Mythos, Sexualität und die Suche nach den menschlichen Ursprüngen an. Parallel dazu stellte das Androgynen ein Bild erweiterter Lebensmöglichkeiten dar, welches sich nicht allein in eben jenen Terminologien von Mann / Frau fassen ließ, stattdessen jedoch eine eigene Daseinsform etablierte und damit besonders dem dekadenten Kunstkult als alternative Daseinsform gefiel.<sup>2</sup>

Mit dem Hauch des Geheimnisvollen und Gegensätzlichen blühte der Kult um das Androgynen schon in der Botticelli-Rezeption der Präraffaeliten und namentlich in der Kunst Edward Burne-Jones' auf, doch in der Figur des Dandys fand die Konnotation von Androgynie, Kunst und Künstlichkeit in den späten 1880er und 1890er Jahren ihren Kulminationspunkt.<sup>3</sup> Das Androgynen galt als künstlerisches Geschlecht; Walter Pater entwarf in *Diaphanéité* (1864) sogar das Idealbild des Künstlers als männlichen Androgyn, der unter moralischen Aspekten pervers und verwerflich sein musste, in ästhetischer Wertung jedoch von transzendentaler Schönheit zeugte.<sup>4</sup> Während im Laufe der Jahrhunderte der Begriff der Effeminiertheit verschiedene Bedeutungen durchlief<sup>5</sup>, wurde erst durch Oscar Wilde, Schlüsselfigur des Dandytums und Paradebeispiel einer effeminierten Identität, das Stigma der Homosexualität

<sup>1</sup> Diese Liste dualistischer Eigenschaften lässt sich beliebig fortsetzen, z.B. stark – schwach, gut – böse, begrenzt – unbegrenzt, ungerade – eben, Einheit – Vielheit, rechts – links, ruhig – bewegt, gerade – gekrümmt, hell – dunkel. Diese Dualitäten existieren seit der Antike, und wurden seit dem Mittelalter und der Renaissance immer wieder aufgenommen, vgl. Orchard: Annäherung der Geschlechter, 9/10.

<sup>2</sup> Vgl. Edwards: Alfred Gilbert's Aestheticism, 83. Vgl. außerdem die Legende von Platos Gastmahl, Prinz: Androgyn, 9-11.

<sup>3</sup> Die Verbindung der Homosexualität mit dem prominenten und auf dem Festland enthusiastisch rezipierten Ästhetizismus und seinen Künstlern ging sogar so weit, dass auf dem Kontinent von ‚the English disease‘ gesprochen wurde, wenn Homosexualität gemeint war, vgl. Emily Eells: Proust's Cup of Tea. Homoeroticism and Victorian Culture, Aldershot 2002, 5.

<sup>4</sup> Vgl. Morgan: Reimagining Masculinity, 319. Auch wenn Androgynie *per definitionem* geschlechtlich nicht festgelegt ist, tritt geschlechtliche Ambivalenz in der Kunst meist unter männlichen Vorzeichen auf; maskuline Weiblichkeit dagegen erscheint vergleichsweise selten, vgl. Fend: Grenzen der Männlichkeit, 6.

<sup>5</sup> Im 18. Jahrhundert, so Alan Sinfield, sei Effeminiertheit in erster Linie mit höfischer Galanz und ausgefeilten Manieren in Verbindung gebracht worden, vgl. Sinfield: The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Movement, London 1994, 27.

mit dem Androgynen verbunden.<sup>1</sup> Im gleichen Zug wurde Homoerotik und Homosexualität nicht nur als „a sexual preference but also a privileged appreciation of the arts“<sup>2</sup> wahrgenommen, die eine neue Form des Kunstkritikers, der sich mit einer neuartigen, besonderen Sensibilität und einem hochstilisierten Kunstgeschmack in den elitären Kreisen Londons bewegte.<sup>3</sup>

Jedoch wurde durch das 1885 erlassene *Labouchère Amendment* jeglicher gleichgeschlechtlicher Sexualekontakt – öffentlich oder privat – strafrechtlich verfolgt, und Wilde wurde 10 Jahre nach dem Erlass zu dessen prominentestem Opfer. Zwar gab es schon um die Jahrhundertmitte in der Literatur homosoziale Tendenzen wie in Alfred Tennysons *In Memoriam* (1850), in dem der Verlust eines intimen Freundes aufgearbeitet wird. Doch Wildes Selbstinszenierung als Dandy und Kunstkritiker schien ihn als anti-soziales sowie narzisstisches Individuum zu kennzeichnen, das angesichts der öffentlichen Erniedrigung vor Gericht das ‚Andere‘ der Homosexualität repräsentierte und somit als extremes Gegenbeispiel zur normativen englischen Männlichkeit diente. Neben der Tatsache, dass Gilbert allein durch sein Umfeld und den von ihm implementierten visuellen Code des Dandys verdächtig wirken musste, produzierte er mit seinen Bronzestuetten den bildhauerischen Inbegriff des gedanklichen Umkreises von Wilde, Pater und Whistler. In einer Zeit, in der die kunstkritische Analyse antiker Statuen zu einem Diskussionsforum für Homosexualität instrumentalisiert wurde, konnte die Referenz auf eben jenes Rahmensystem nicht ohne

---

<sup>1</sup> Dies muss ggf. relativiert werden: Die Effeminierung des Mannes und Vermännlichung der Frau wurden bereits in der Renaissance thematisiert, wobei die männlichen Frauen stets im Hintergrund geblieben zu sein scheinen. Das Stigma der Homosexualität haftete meist an effeminierten Männern, da sie eine traditionell der Frau zugeteilte Rolle spielten. Der Zusammenhang zwischen überfeinerten Manieren und Androgynie (besonders männlicher Androgynie) existierte seit der Renaissance im Sinne von feinem, höfischen Benehmen, vgl. Orchard: *Annäherung der Geschlechter*, 17-27. Dazu außerdem die exzellente Untersuchung von Alan Sinfield: *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Movement*, London 1994, 27. Zu den verschiedenen Interpretationen des Androgynen von Blake über Wordsworth bis zu Byron, Shelley und Keats, vgl. ebenso: Warren Stevenson: *Romanticism and the Androgynous Sublime*, London et. al. 1996.

<sup>2</sup> Eells: *Proust's Cup of Tea*, 5.

<sup>3</sup> Vgl. Edwards: *Portrait of the Artist*, 21-24; ders.: *Gilbert's Aestheticism*, 82-87.

Konsequenzen bleiben. Und Gilberts Statuetten bringen Paters Kult der Antike, der Renaissance und der Homoerotik geradezu auf den Punkt.<sup>1</sup>

### 5.3 Barocke Inszenierung: Das Jubilee Memorial für Queen Victoria

Zwar hatte Gilbert mit dem *Shaftesbury Memorial* ein öffentliches Denkmal errichtet, doch mit dem Denkmal der Queen Victoria, das ihr 50jähriges Thronjubiläum zelebrierte, konnte Gilbert, der hier an seiner ersten lebensgroßen Statue arbeitete, mit der besonderen Aufmerksamkeit des englischen Könighauses rechnen (Abb. 187-189). William Ingham Whitaker, High Sheriff von Hampshire, gab das so genannte *Jubilee Memorial* in Auftrag und machte es der Stadt Winchester zum Geschenk.<sup>2</sup> Das *Jubilee Memorial* befindet sich heute in der Großen Halle der Burg in Winchester. Trotz seines abgelegenen Standortes markierte es einen Wendepunkt in der spätviktorianischen Denkmalskulptur.<sup>3</sup>

In ihren dramatisch aufgeworfenen Staatsgewändern, den Hosenbandorden tragend und mit dem Koh-i-Noor-Diamanten in der Krone präsentierte Gilbert die Königin als imposante und dennoch menschliche Erscheinung: Als alternde Herrscherin, deren eingefallenes und von Falten gezeichnetes Gesicht von den fünfzig Jahren Regentschaft zeugt, blickt Victoria würdevoll und streng in die Ferne. Die unglaubliche physische Präsenz der Königin wird von der aufwendigen Thronarchitektur, dem Detailreichtum des Bronzegusses und die ungewöhnliche, doppelte Bekrönung unterstützt. Victoria, den rechten Fuß auf ein reich ornamentiertes Kissen gestützt, sitzt in

<sup>1</sup> Vgl. Bristow: *Effeminate England*, 8-11; Edwards: *Portrait of the Artist*, 17-20.

<sup>2</sup> Ursprünglich sollte das Memorial in Marmor ausgeführt werden und in der Castle Hall in Winchester aufgestellt werden. Die Vertreter der Stadt jedoch diskutierten lange über den Aufstellungsort, und als Auftraggeber und Künstler entschieden, dass das Denkmal draußen stehen sollte, beschlossen sie eine Ausführung in Bronze. Aus den Unstimmigkeiten zwischen den Vertretern der Stadt und dem Auftraggeber ergab sich eine für Gilberts Werke recht charakteristische, verwickelte Geschichte: „The statue was first erected opposite the Town Hall. It was then taken to the Abbey grounds. Finally it was placed in “The Room of the Round Table”, an ancient building assigned by tradition as the meeting-place of Arthur’s Knights”, berichtet Isabel MacAllister, MacAllister: *Alfred Gilbert*, 126. Dort, in der Großen Halle der Burg in Winchester, Hampshire, befindet sich das Jubilee Memorial for Queen Victoria heute noch.

<sup>3</sup> Vgl. Beattie: *New Sculpture*, 207.

entspannter, doch gebieterischer Haltung auf einem reich verzierten Thron und trägt in der locker im Schoß liegenden rechten Hand ein juwelenverziertes Zepter, in der linken Hand einen mit einer Siegesgöttin versehenen Reichsapfel. Darüber erkennt man auf beiden Seiten der Königin zwei Figuren, die auf dem Bogen des Thrones sitzen. Diese allegorischen Figuren der Wissenschaft und Geschichte halten eine zweite, goldene Krone über das Haupt der Königin. Die verwirrende, für Gilbert allerdings typische Detailgenauigkeit, die von der Stickerei des Fußkissens, den schweren Tasseln seiner Bordüre und dem faltenreichen, schweren Gewand über die fleischigen Arme und Hände und die präzise modellierten Hände der Königin bis hin zu den hängenden Wangen und dem Doppelkinn reicht, lassen das Auge über das Denkmal irren und nicht zur Ruhe kommen. Dies wurde von Gilberts Zeitgenossen bemängelt: „The imperfect fusion of its over-numerous component parts“<sup>1</sup> verwirre das Auge und nehme dem Denkmal seine Würde. Den überbordenden Formenreichtum der Vorderseite setzt die etwas ruhiger gestaltete Rückseite fort. Die größte der Figuren, die Britannia, steht auf einem kleinen Postament in der Mitte unter einem mit Palmenwedeln verzierten Baldachin. Sie trägt ein Modell der Royal Harry, eins der ersten Kriegsschiffe der British Navy. In Nischen mit Baldachinen stehen als Thronbekrönung auf der einen Seite die allegorischen Figuren Glaube, Hoffnung und Nächstenliebe, auf der gegenüberliegenden Seite Gesetz, Verfassung und Kolonialmacht.<sup>2</sup>

Im Entwurfsmodell dagegen erscheint die Komposition durch die schwingvoll um die Königin schwingenden Stoffbahnen energischer und stringenter (Abb. 190). Das Wachsmo­dell sollte dem Auftraggeber William Ingham Whitaker ein Bild von dem geplanten Memorial geben, welches letztlich jedoch völlig anders aussah: Die Königin trägt hier kaum Insignien außer Reichsapfel und Schärpe, und die Draperien bestimmen die Erscheinung. In einem dynamischen Bogen leiten die Gewandfalten den Blick auf und ab, so dass der Gesamteindruck geschlossener und einheitlicher ist und eher der von

<sup>1</sup> Claude Phillips: Sculpture at the Royal Academy, in: The Magazine of Arts (1888), 367.

<sup>2</sup> Vgl. Beattie: New Sculpture, 207.

zeitgenössischen Kritikern geforderten, würdevollen Erscheinung entspricht. In dem ausgeführten Memorial blieb die kompositionelle Form des blickleitenden Draperiebogens erhalten, auch wenn der große Schwung der Stoffbahnen zurückgenommen und in dem – geglückten? – Versuch, dem Denkmal einen Kulminationspunkt zu verleihen, eine zweite Krone hinzugefügt worden ist.<sup>1</sup>

Die zweite Krone schwebt über ihrem Haupt und bekrönt sie so ein zweites Mal. Dieses Goldschmiedewerk entstand jedoch erst gegen 1910, als das Denkmal an seinen heutigen Standort kam; Gilbert hatte zunächst eine bescheidenere Krone für das *Memorial* vorgesehen, die auf einer frühen Abbildung zu sehen ist (Abb. 191).<sup>2</sup> Während die Krone auf Victorias Haupt ihre weltliche Herrschaft darstellen sollte, wurde die zweite, goldene Krone als Symbol für ein ewiges, immerwährendes Herrschertum, „a spiritual rather than temporal authority“<sup>3</sup> interpretiert. Insbesondere die Integration dieser zweiten, über dem Kopf der Statue schwebenden Krone verursachte starke Kritik: „Suspended over the sovereign’s head is a [...] crown, which, by its perilous resemblance to a lamp, somewhat detracts the dignity of the ensemble“, schrieb Claude Phillips.<sup>4</sup> Im *Punch* erschien eine Karikatur, die die Komposition ins Lächerliche zog (Abb. 192). Tatsächlich ist es möglich, dass Gilbert sie weniger aus ikonographischen Gründen, sondern vielmehr zur Balance der Komposition einfügte: Der hohe Sockel, auf dem das *Memorial* heute steht, wurde erst 1910 angefertigt, und die Krone leistet ein gewisses Gegengewicht zu der enormen Sockelmasse.<sup>5</sup>

Das *Jubilee Memorial* trägt nicht nur Allegorien auf das britische Empire und seiner Herrscherin, sondern kann auch als große Allegorie auf Victorias Herrschaft gelesen werden. Die visuelle Repräsentation der Königin im Verlauf ihrer Regentschaft lässt sich in drei wesentliche Phasen unterteilen.

---

<sup>1</sup> Vgl. Dorment: *Sculptor and Goldsmith*, 128.

<sup>2</sup> Entweder zeigt diese Photographie aus Joseph Hattons Monographie ein frühes Gipsmodell der Statue oder aber die Gipsskulptur für die Royal Academy Exhibition im Jahre 1888.

<sup>3</sup> Dorment: *Sculptor and Goldsmith*, 127.

<sup>4</sup> Phillips: *Sculpture at the Royal Academy*, 367.

<sup>5</sup> Vgl. Dorment: *Alfred Gilbert*, 77.

Gilberts *Jubilee Memorial* ordnet sich in die späten Bildnisse ein. Die frühe Phase der Darstellungen nach der Thronbesteigung 1837, in der Portraitisten Victoria als frisches junges Mädchen, „our English rose“<sup>1</sup>, inszenierten (vgl. Abb. 193), wechselte schnell zur Wiedergabe der Königin als Ehefrau und Mutter inmitten ihrer Familie (vgl. Abb. 194). Trotz des einer weiblichen Herrschaft immanenten Widerspruchs verkörperte Victorias Regierung die Ideale einer konstitutionellen Monarchie, indem sie die für eine viktorianische Frau der Mittelklasse charakteristischen Tugenden vorführte und sich selbst als treusorgende Ehefrau und Mutter darstellte. Bewusst in Szene gesetzte Weiblichkeit war in der visuellen Präsentation zentral, um zu einer Ikone weiblicher – aber legitimierter – Herrschaft zu werden. In ihren Gemälden, die die Königin als treusorgende Mutter und Ehefrau in heimischer Idylle präsentierten, illustrierte die Herrscherin gleichermaßen die Möglichkeiten einer weiblichen Monarchie in Verbindung mit „domestic, bourgeois values of stability, comfort and security“<sup>2</sup>. Im gleichen Zug fungierte die harmonisch zur Schau gestellte Königsfamilie als Spiegel des Bürgertums und seines Selbstverständnisses als traditionsgebundene Nation der aufsteigenden Mittelklasse ebenso wie als Symbol für die Sicherheit des Königreiches.<sup>3</sup>

Die Tatsache, dass Königin Victoria aufgrund ihres Geschlechts eine spezielle historische Rolle einnahm und dementsprechend auch in der Kunst eine sehr spezifische Form der bildhauerischen Repräsentation erfahren musste, ist bisher von der Kunstgeschichte nicht wahrgenommen worden.<sup>4</sup> Malerische Darstellungen der Königin wurden in der kunstwissenschaftlichen Literatur zwar gewürdigt<sup>5</sup>, bildhauerische Werke jedoch fanden bisher keine

---

<sup>1</sup> Vgl. Ira B. Nadel: Portraits of the Queen, in: *Victorian Poetry*, 25 (3/4) 1987, 177; Margaret Homans: *Royal Representations. Queen Victoria and British Culture, 1837-1876*, Chicago & London 1998, 13.

<sup>2</sup> Nadel: Portraits of the Queen, 170.

<sup>3</sup> Vgl. Helen Hackett: Dreams or Designs, Cults or Constructions? The Study of Images of Monarchs, in: *The Historical Journal* 44 / 3 (2001), 816-820; Nadel: Portraits of the Queen, 169-187; Homans: *Royal Representations*, 2-5; Werner Schoch: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975, 134-161.

<sup>4</sup> Vgl. David Cannadine: *History in our Time*, New Haven & London 1998, 41. Dagegen ist dieses Phänomen in der Malerei bereits behandelt worden, vgl. Schoch: *Herrscherbild*, 134-161.

<sup>5</sup> Vgl. Schoch: *Herrscherbild*, 134-161.

entsprechende Aufmerksamkeit.<sup>1</sup> Da es vor Königin Victoria nur zwei herrschende Königinnen in England gab, Elizabeth I. (1533-1603) und Anne (1665-1714), deren ikonographische Repräsentation unter vollkommen anderen Vorzeichen stattfand als die Victorias, konnten diese nur in Versatzstücken Vorbilder für plastische Herrschaftssymbolik liefern.<sup>2</sup> Außer plakativen Beschreibungen wie „heiress presumptive, [...] the wife-and-mother, the grieving widow and the apotheosised monarch“<sup>3</sup> gab und gibt es keine weiterführenden Untersuchungen. Eine präzise Kontextualisierung bildhauerischen Denkmälern zu Ehren der Königin sowie der Bezug zum Dualismus der im 19. Jahrhundert gültigen Rolle der Frau und der imperialen Herrscherin steht noch aus.<sup>4</sup>

Denn der viktorianische Monarchiekult fand in erster Linie um den Prince Consort statt. Denkmäler zu Ehren der seit 1837 regierenden Königin erschienen bis in die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts sehr spärlich. Stattdessen herrschten ab den 1860er Jahren Denkmäler des Prinzgemahls, für den landesweit zahlreiche Memorials errichtet wurden, sowie Statuengruppen des königlichen Ehepaares vor.<sup>5</sup> Unter den wenigen Denkmälern der Königin, die vor ihrem Tod errichtet wurden, wie die Carlo Marocchettis in Glasgow (1849) und Matthew Nobles in Salford (1857), befinden sich vier Londoner Statuen und etwa 25 Denkmäler in Provinzstädten, die gezielt zu Ehren der Krönungsjubiläen errichtet wurden. Zu diesen Gelegenheiten wurden also mehr Denkmäler erbaut als je zuvor in

<sup>1</sup> Eine Ausnahme bildet die bildhauerische Repräsentanz der Queen in Indien. Vgl. dazu: Mary Ann Steggels: Victoria, Icon of the British Indian Empire, in: *Sculpture Journal* 2002, v. 8, 12-24.

<sup>2</sup> Beispielsweise erfolgte die malerische Darstellung von Queen Elizabeth I. unter dem Paradigma der marianischen Virgin Queen, die keinesfalls auf die getreue Ehefrau und Mutter Victoria zu übertragen war, vgl. Nicola J. Watson: *Gloriana Victoriana: Victoria and the Cultural Memory of Elizabeth I.*, in: Margaret Homans & Adrienne Munich (Hrsg.): *Remaking Queen Victoria*, Cambridge 1997, 79-102. Die Statue von Königin Anne vor St. Paul's (1712) diente zwar als Vorbild für Victoria-Statuen, aber diese folgten einem Formenvokabular, von dem Gilbert sich distanzierte. Die von 1553 bis 1558 regierende Königin Mary I. hatte als Katholikin im anglikanischen England keine ikonographische Tradition, vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 371-379. Die von 1553 bis 1558 regierende Königin Mary I. hatte als Katholikin im anglikanischen England keine ikonographische Tradition

<sup>3</sup> Cannadine: *History in our Time*, 41.

<sup>4</sup> Vgl. Cannadine: *History in our Time*, 41.

<sup>5</sup> Bis etwa 1890 entstanden circa 20 Stauen zu Ehren Prinz Alberts in England, vgl. Rausch: *Kultfigur und Nation*, 172/173. Siehe auch: Darby & Smith: *Cult of Prince Consort*, 3-20.

Victorias Regierungszeit. Alle erwähnten Denkmäler sind jedoch Standdenkmäler (Abb. 195-198). Das Reiterstandbild der Queen (1870) in Liverpool von Hamo Thornycroft, welches Victoria keinesfalls in herrschaftlicher Pose, sondern bezeichnenderweise im Damensattel und Reitkostüm als bürgerliche Dame darstellt, ist eine Ausnahme.<sup>1</sup> Das posthum im Jahr 1911 errichtete Denkmal am Buckingham Palace mit seinen recht monumentalen Dimensionen, das mit einem städtebaulichen Erneuerungskonzept einherging, sucht im 19. Jahrhundert seinesgleichen (Abb. 205, 206).<sup>2</sup> Vor allem die Sitzfigur der Königin als primärer emotionaler Bezugspunkt hat in dem Gilbertschen Victoriadenkmal einen unmittelbaren Vorläufer, bleibt aber in seiner Monumentalität einzigartig. Er verschaulicht die

[...] imperiale Regentin, die *prosperity* and *strength* der Nation und des Empire verantwortete. Als Inkarnation von Tradition und Konstitutionalismus verbürgte Viktoria die konservative, doch nicht stagnierende, sondern wandlungsoffene nationale Ordnung und eine ebenso vergangenheits- und erfahrungsgesättigte wie erwartungs- und zukunftssträchtige nationale Idee.<sup>3</sup>

Parallel zur viktorianischen Kultabstinentz war das englische Königshaus bis etwa zum letzten Viertel des 19. Jahrhunderts nicht gerade populär: „The lives, loves and morals of George III’s children were such as to make them arguably the most unloved royal generation in English history.“<sup>4</sup> Dies beeinflusste zumindest indirekt die viktorianische Denkmalschöpfungen. Auch Victoria erfreute sich zunächst nicht allzu großer Beliebtheit. Aufgrund ihrer Parteilichkeit zugunsten des Premierministers wurde sie beispielsweise als ‚Mrs Melbourne‘ oder ‚Queen of Whigs‘<sup>5</sup> bezeichnet. Zu allem Übel war sie auch noch mit dem deutschstämmigen Albert verheiratet. Erst mit dem Jahr

<sup>1</sup> Vgl. Barnett: Frampton’s Monument to Queen Victoria, 19; Whinney: Sculpture in Britain, 198.

<sup>2</sup> Vgl. Rausch: Kultfigur und Nation, 405-412.

<sup>3</sup> Rausch: Kultfigur und Nation, 415.

<sup>4</sup> David Cannadine: The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the ‘Invention of Tradition’, c. 1820-1977, in: Eric Hobsbawm & Terence Ranger (Hrsg.): The Invention of Tradition, Cambridge et. al. 1984, 109

<sup>5</sup> R. Fulford: The Prince Consort, London 1966, 156-159.

---

1877, in welchem Victoria Kaiserin von Indien wurde, akzentuierte ein neu aufkommender Repräsentationskult die bildhauerische Ästhetik.<sup>1</sup>

Ohnehin war das viktorianische London ein Statement gegen jegliche adelige, monarchistische Herrschermacht. Entgegen der städtebaulichen Pracht von dem durch Haussmann umgestalteten Paris, der groß angelegten Neugestaltung Wiens unter Kaiser Franz Joseph zwischen den 1860er und 1890er Jahren oder der Anlage der Berliner Siegesallee unter Wilhelm II. hatte die Metropole London zwar städtebauliche Ambitionen. Diese erreichten aber nie die Größenordnung vergleichbarer Metropolen, lagen darüber hinaus fast ausschließlich in privater Hand und wurden somit nicht in einer umfassenden Geste staatsmäßig realisiert.<sup>2</sup> Notwendigerweise ging dies mit einer Geringschätzung öffentlicher Denkmäler für die zeitgenössische Königsfamilie gegenüber einer exzessiven Würdigung bürgerlicher Würdenträger einher. Einzige zeremonielle Prozessionsstrasse ist eben jener heute noch imposante Admiralty Arch mit dem Victoria Monument vor Buckingham Palace, das zwischen 1906 und 1913 mit dem Ziel angelegt wurde, ein monumentales städtebauliches Ensemble zu errichten.<sup>3</sup>

Seit dem Tod ihres Gatten hatte sich die Königin trotz starker Kritik also aus dem öffentlichen Leben fast vollkommen zurückgezogen. Victorias Kultabstinenz schlug sich entschieden auf die Denkmalsproduktion nieder.<sup>4</sup> In erster Linie ist dies mit dem tatsächlichen Verschwinden der Königin aus dem öffentlichen Bewusstsein aufgrund ihrer exzessiv ausgelebten Trauer um den

---

<sup>1</sup> Vgl. Cannadine: *British Monarchy*, 109/110.

<sup>2</sup> Vgl. Cannadine: *British Monarchy*, 113/114. Der Vergleich zum Shaftesbury Memorial liegt nahe: Die umgebenden Gebiete dort gehörten verschiedenen Gesellschaften mit unterschiedlichen Plänen, weswegen der von John Nash angelegte Platz zerstört wurde und in zahlreiche zersplitterte Teile innerhalb eines inkohärenten Ganzen verfiel. Vgl. Kapitel 4.2.

<sup>3</sup> Vgl. Cannadine: *British Monarchy*, 128. Vgl. auch Cannadine: *History in our Time*, 41-43.

<sup>4</sup> Der deutsche Monarchenkult setzte in Berlin 1871 mit der Enthüllung des Denkmals Friedrich Wilhelm III. ein. Auf staatliche Initiativen zurückgehende Denkmalerichtungen zu Ehren Napoleons I. und Napoleon III. und die damit einhergehende Etablierung einer Herrschaftstradition sowie die ab 1888 einsetzende Kommemorierung der republikanischen Ministerdenkmäler. Rausch: *Kultfigur und Nation*, 147-172; 187; 425-427. Siehe auch Peter Bloch und Waldemar Grzimek: *Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im 19. Jhd.*, Frankfurt/Main 1978, 251-278; Helmut Scharf: *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, Darmstadt 1984, 207-229.

---

verstorbenen Prinzege zu erklären. Im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern wie Deutschland oder Österreich, in denen zeremonielle Pompösität den schwindenden Einfluss rekonstituieren sollten, erfuhr die Popularität des englischen Königshauses jedoch in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts gerade aufgrund der zunehmenden politischen Bedeutungslosigkeit enormen Aufschwung. In dieser Zeit wurde Victoria erfolgreich zur Matriarchin und Mutterfigur Englands stilisiert. Victoria, „above politics as patriarchal figure for the whole of the nation“<sup>1</sup>, konnte so von Gilbert im Stil des absolutistischen Barock dargestellt werden, gerade weil ihre politische Funktion nahezu bedeutungslos war. In den späten 1870er Jahren erfolgte Victorias Auferstehung „as a public icon, a national symbol, and an imperial totem“<sup>2</sup>, bei dem das Geschlecht sehr wohl eine große Rolle spielte: National als Mutterfigur, international als imperiale Matriarchin mit einer mütterlichen Hingabe an die über den Globus verteilte britische Bevölkerung verehrt, überbrückte ihre imposante Darstellung das einst zentrale Dilemma in Victorias Regierung: die Diskrepanz zwischen auf Familie ausgerichtete, ‚häusliche‘ Erziehung und der dem konträr entgegenstehende Anspruch einer männlichen, dominanten Monarchie, der sie nie wirklich gerecht wurde oder gerecht werden wollte. In ihrem funktionierte die Referenz auf die große Geste des Barock trotz des impliziten monarchistischen Herrschaftsanspruchs, gerade weil die Queen im öffentlichen und privaten Leben das exakte Gegenteil darstellte.<sup>3</sup>

Doch Rainer Schoch weist darauf hin, dass das Phänomen der neuformulierten Herrschaftsrepräsentation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein allgemeiner Trend war, der sich für ganz Europa konstatieren lässt: Herrscherdarstellungen des 19. Jahrhunderts offenbarten einen generellen Zwiespalt zwischen Individualität und Amtswürde im Spannungsfeld des aufkommenden, bürgerlichen Liberalismus und eines

---

<sup>1</sup> Cannadine: British Monarchy, 122.

<sup>2</sup> Cannadine: History in our Time, 43.

<sup>3</sup> Vgl. Rausch: Kultfigur und Nation, 176; Cannadine: British Monarchy, 118-121; Cannadine: History in our Time, 44; Read: Victorian Sculpture, 369-371. Vgl. Beattie: New Sculpture, 207-210; Dorment: 72-77.

althergebrachten Machtanspruchs.<sup>1</sup> Seit etwa 1880 schwand daher auch in der Denkmalkunst die formale und inhaltliche Glaubwürdigkeit: Die öffentliche Wirksamkeit des sittlich und moralisch erhabenen aristokratischen Helden inklusive imposanter Pathosformal ließ nach. Nach Victorias ‚Unsichtbarkeit‘<sup>2</sup> musste so bei ihrer Rückkehr ins öffentliche Leben das repräsentative Erscheinungsbild neu definiert werden. Statt traditionelle Herrschaftssymbole und machtvolle Pathosformeln zu benutzen, konzentrierte sich auch Victorias später Portraitist Heinrich von Angeli (vgl. Abb. 199, 200) – im deutlichen Gegensatz zu dem von seinem Vorgänger Franz Xaver Winterhalter geschaffenen Familienidylls (vgl. Abb. 194) – auf Charakterstudien der alternden und vom Schicksal gezeichneten, aber unbeugsamen Königin. Er präsentierte sie als große Einzelne und portraitierte „die unschönen Züge, das stark gerötete Gesicht mit den vorquellenden Augen, die fleischigen Falten der Kinnpartie, die ungefügen, übereinander geschlagenen Hände mit der Schonungslosigkeit der photographischen Optik bloßgestellt.“<sup>3</sup> Ähnlich verfuhr Gilbert mit seiner Skulptur: Victoria bevorzugte – als Anhängerin der technologischen Neuerung der Fotografie – der detaillierten, sogar unschmeichelhaften Realismus. Stilisierte oder idealisierte Portraits tolerierte sie nicht; sie händigte ihren Portraitisten sogar Fotografien mit ihrem Konterfei aus, damit diese danach arbeiten konnten. Auch Gilbert arbeitete bei dem Portrait der Königin nach Fotografien (Abb. 201), „[...] without the aid of the living model, entirely from a photograph; for Gilbert had never seen Queen Victoria until after the statue was finished.“<sup>4</sup> Zwischen traditionellem Herrscherbild und bürgerlicher Individualität nahm Gilberts Victoria mit ihren herrischen Gesichtszügen eine strenge Frontalität ein, erschien dennoch aufgrund ihrer vom Alter und von der Regentschaft gezeichneten Züge menschlich und nahbar. Durch die aus dem fotografischen Realismus resultierende psychologische Übersteigerung des Portraits und die gleichzeitige heroisierende Darstellung rückte Victorias

---

<sup>1</sup> Vgl. Schoch: Herrscherbild, 160. Siehe auch Bloch: Das klassische Berlin, 290.

<sup>2</sup> Vgl. Schoch: Herrscherbild, 159.

<sup>3</sup> Schoch: Herrscherbild, 159.

<sup>4</sup> MacAllister: Alfred Gilbert, 126.

---

Amt in den Hintergrund, um durch Wesen und Charakter Würde auszustrahlen.<sup>1</sup>

Gerade weil sich Gilbert auf die charakterliche Stärke der Queen berief, konnte er sich der einer barocken Formensprache impliziten Machtgebärde bedienen. In der Gesamterscheinung des *Jubilee Memorial* griff er auf Berninis Grabmal für Urban VIII. zurück (Abb. 202) und schuf mit dem Thronmotiv eine für England neue Formensprache, die die späteren Victoriadenkmäler nachhaltig beeinflusste (Abb. 203-205). Die Übernahme barocker Darstellungsschemata wie in den Draperien und der wuchtigen Präsentation erfolgte in gezielt ausgewählten Versatzstücken und schien das barocke Staatsportrait monarchistischer Größe widerzuspiegeln<sup>2</sup>, jedoch mit einer durch das 19. Jahrhundert gebrochenen Bedeutung und Funktion: Zwar stellte der Rückgriff auf ein barocke Formenvokabular durchaus ein gesamteuropäisches Phänomen dar<sup>3</sup>, doch erfuhr das Barock als katholischer Stil im protestantischen England nie den Nachhall, den er in Italien oder Deutschland erlebte. Als ebenso monarchistischer Stil fand der Barock in England, in dem der Wechsel vom Absolutismus zur konstitutionellen Monarchie im 17. Jahrhundert stattgefunden hatte, durch ein grundsätzliche anderes soziales Klima nicht das Echo, das er auf dem Kontinent erlebte, was durch die relativ isolierte Lage Englands durch den Kanal verstärkt wurde. Doch durch die explizit zur Schau gestellte, alternde Persönlichkeit der Queen konnte die Hofkunst auf die Formensprache des 17. Jahrhunderts zurückgreifen.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Nadel: Portraits of the Queen, 170; Homans: Royal Representations, 44; Schoch: Herrscherbild, 159-161.

<sup>2</sup> Neben der Parallele zu Berninis Grabmal für Urban VIII. kann der Vergleich zur Ikonographie Maria Theresias von Österreich-Ungarn gezogen werden. Gerade die barocke Symbolsprache, die in Maria Theresias Portraits wie z.B. dem von Martin von Meyten zu sehen ist, wurde bewusst von den Portraitisten Victorias aufgegriffen, um die Ikonographie einer weiblichen Herrschaft zu bekräftigen. Vgl. Michael E. Yonan: Conceptualizing the Kaiserinwitwe [sic]: Empress Maria Theresia and Her Portraits, in: Allison Levy (Hrsg.): Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe, Aldershot et. al. 2003, 111-113.

<sup>3</sup> In Deutschland beispielsweise läutete der Bildhauer Reinhold Begas des „Neubarock des Fin de siècle“ ein. Bloch: Das klassische Berlin, 161.

<sup>4</sup> Vgl. Dorment: Alfred Gilbert, 72; Schoch: Herrscherbild, 144/145; Anthony Blunt: Baroque and Rococo. Architecture and Decoration, New York 1978, 148/149.

---

Bei Victoria hatte dieser darstellerische Paradigmenwechsel von der Ehefrau in der Familienidylle zur imperialen Herrscherin einen ideologischen Hintergrund: Ab 1874 fand unter der Regie Benjamin Disraelis und seines konservativen Kabinetts, das in jenem Jahr an die Macht kam, eine massive Umdeutung des Personenkultes um Königin Victoria statt, welches den zuvor stark kritisierten Rückzug der Königin aus der Öffentlichkeit positiv umzudeuten wusste und eine bis heute gültige Vision der Queen vorantrieb. Die Einsamkeit der alternden Königin wurde im Sinne der ‚großen Einzelnen‘<sup>1</sup> ausgelegt, die mit ihrer unerschütterlichen Statur, ihren herben Gesichtszügen und ihrer ungebeugten Willenskraft wie eine Allegorie der Königsmacht wirkte, was der 1877 angenommene Titel der Kaiserin von Indien zusätzlich verstärkte. Die äußeren Zeichen des Hofes verschwanden, doch mit dem nun einsetzenden Fokus auf die Isolation der Königin dominierte in den Darstellungen ihre innere Stärke, und die durchweg ernsten Bildnisse der Königin forderten jeden Betrachter heraus, der ihre Regentschaft in Frage stellte. Erst nach den eigentlichen Kindsgeburten und im hohen Alter wurde die Königin damit zur symbolischen Mutter Englands. Aufgrund ihrer unverwechselbaren physiognomischen Erscheinung konnte sie so zur „folk madonna“<sup>2</sup> stilisiert werden, die die Nation warm hält und beschützt.<sup>3</sup> Gilbert spielte bewusst auf die von Victoria in ihren späten Jahren inszenierte spirituelle Mutterschaft an:

I realised my deduction of the Queen from my mother. I satisfied her family by realising the same attributes of character and motherhood I found in my mother, and thus got a more spiritual representation than if I had merely reproduced the Queen's features and form only.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Auch hier lässt sich eine Parallele zu Maria Theresia von Österreich-Ungarn herstellen: Nach dem Tod ihres Gattens Franz Stefan bildete sich eine neue Ikonographie der herrschenden Kaiserinwitwe heraus, die aufgrund ihrer widersprüchlichen Stellung als weibliche Alleinherrscherin auf keine ikonographische Tradition zurückblicken konnte: Als Witwe präsentierte sich Maria Theresia, eine der mächtigsten Herrscherinnen Europas, in nachvollziehbarer Trauer und Demut – wie es sich einer Frau geziemte. Vgl. Yonan: *Conceptualizing the Kaiserinwitwe*, 113-119.

<sup>2</sup> Hackett: *Dreams or Design*, 817.

<sup>3</sup> Vgl. Nadel: *Portraits of the Queen*, 178-187; Hackett: *Dreams or Design*, 817.

<sup>4</sup> MacAllister: *Alfred Gilbert*, 126.

#### 5.4 The Jubilee Epergné: Gilbert und das Rococo Revival

Zeitgleich zum *Jubilee Memorial* fertigte Gilbert einen Tafelaufsatz für das Thronjubiläum der Königin an. Auf den ersten Blick erscheint Gilberts Tafelaufsatz verwirrend und überwältigend (Abb. 50, 206, 207): Der 1,22 m große Tafelaufsatz besitzt eine vollkommen mit bewegten Meeres- und Wellenformen überzogene Oberfläche, deren tanzende Lichtreflexe die Funktion der Fruchteschale eher verschleiern als enthüllen. Auf der kreuzförmigen Basis trägt ein Meereswesen zwei ovale, einander gegenüberliegende Muschelschalen, die in grotesken Tierköpfen enden. Das Zentrum des Tafelaufsatzes bildet eine Bergkristallkugel, auf der eine Meerjungfrau eine dritte, kleinere Schale trägt, welche wiederum von einer weiblichen Siegesfigur bekrönt wird. An den beiden anderen Seiten der Kristallkugel stehen Britannia und der Heilige Georg auf geschwungenen Vorsprüngen. Eine Inschrift ziert eine Kartusche an der Basis:

VICTORIA QUEEN EMPRESS /1837-1887/  
THE OFFICERS OF HER COMBINED MILITARY FORCES

Der ohnehin bewegte Eindruck der Epergné muss zu Victorias Zeiten noch intensiver gewesen sein: Ursprünglich hatte Gilbert den Tafelaufsatz mit verschiedenen Patinierungen und einer Teilvergoldung versehen. Im 20. Jahrhundert ließ Königin Mary den Tafelaufsatz in dem Versuch, das Objekt ruhiger zu gestalten, komplett vergolden. Dadurch ging der ursprüngliche, schillernde Effekt der behandelten Oberfläche verloren, und die Figuren treten nun durch den gleichförmigeren Hintergrund viel deutlicher hervor als gewollt – weswegen sie eine unbeabsichtigte Präsenz besitzen.<sup>1</sup>

Bei der Vollendung stand Gilbert unter großem Druck: Eigentlich hätte die Epergné als Geschenk der Offiziere der britischen Armee an die Königin im Jubiläumsjahr 1887 fertig sein sollen, tatsächlich aber fand die offizielle Darbringungszeremonie erst am 10. Mai 1890 statt. Gilbert nahm an dieser Veranstaltung im Buckingham Palace teil, von der MacAllister berichtet:

<sup>1</sup> Vgl. Dorment: Alfred Gilbert, 84.

When it [der Tafelaufsatz] was revealed in all its loveliness, the various soldiers who stood near, full of curiosity to see it, gazed at it silently. But one man, a German secretary, by name Mutter, seemed quite taken aback, and cried out shrilly in German: "This is high Art!"<sup>1</sup>

Die Königin war sehr angetan von ihrem Tafelaufsatz: „Queen Victoria was extremely charming, and expressed her delight at the work. She said: "It is very beautiful“, and then thanked Gilbert for the work.“<sup>2</sup> Frederic Leighton tönte ebenso:

This work is one of extraordinary originality and of brilliant genius, but its peculiar importance, I mean as an artistic production, is that it furnishes a new departure [...] in applying in Goldsmithery the highest Qualities of Artistic design – bringing to bear, as in the great days of Art, the gift of a sculptor of high order on objects of ordinary use.<sup>3</sup>

Obwohl von ‚objects of ordinary use‘ bei der Epergné wohl kaum die Rede sein kann, hat Leighton insofern recht, als dass Gilbert seinen Tafelaufsatz wie eine Skulptur behandelte: Nicht ohne Grund ist die Epergné in ihrer symmetrischen Gestaltung und Gesamtkomposition mit Pietro Taccas Brunnen (1627) an der Piazza del Annunziata in Florenz verglichen worden (Abb. 208)<sup>4</sup> und erinnert an eine zu Metall gewordene *caprice* der Ornamentgeschichte.<sup>5</sup> Der viktorianische Ornamentdiskurs, der in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts – und damit parallel zu einer ersten Hochphase des Rococo Revival – einsetzte, drehte sich in erster Linie um das englisch-nationale Interesse an einer ausgewogenen, von Symmetrie und Flächigkeit geprägten Gestaltung im polemisch zugespitzten Kontrast zu der französischen Tradition, die als exzentrisch-bizarre Ornamentik

<sup>1</sup> MacAllister: Alfred Gilbert, 127.

<sup>2</sup> MacAllister: Alfred Gilbert, 127.

<sup>3</sup> Frederic Leighton an Sir Henry Posonby, Privatsekretär der Königin, 12. April 1890. Windsor Royal Archives, F.48/4.

<sup>4</sup> Vgl. Tschudi-Madsen: Sources of Art Nouveau, 116.

<sup>5</sup> Was von der zukünftigen Forschung geklärt werden muß, ist die Verknüpfung dieses Phänomens mit dem Gestaltungsprinzip der Rocaille. Wie schon Hermann Bauer und Günter Irmischer erläutert haben: Zur Rocaille gehören irreguläre Größenverkehungen im Verhältnis zu anderen Elementen, die auch *caprice* genannt werden. Dies trifft nicht nur auf Gilberts Épergné als auch auf das Shaftesbury Memorial zu. Vgl. Irmischer: Ornament in Europa 1450-2000, Köln 2005, 141-144.

wahrgenommen wurde: In dem Bedürfnis, ein charakteristisch englisches Design zu implementieren, durchzog die Diskussion um naturnachahmende oder naturabstrahierende Ornamentgestaltung das 19. Jahrhundert. In einer stetigen, anti-französischen Politisierung des Ornaments postulierte Englands Designreform das geometrisch-abstrakte, zweidimensionale Ornament als typisch englisch, rational, männlich und somit überlegen. Gilberts Tafelaufsatz, der durch die Verwendung typischer Rokoko-Elemente, einer überwältigenden Komposition und Materialästhetik gleichzeitig theatralisch und spielerisch wirkt, wollte sich so gar nicht in diesen Ornamentdiskurs einfügen und stellte gerade zu den Kontrapunkt zu den Bemühungen, ein nationales Ornamentdesign zu entwickeln, dar.

#### 5.4.1 The Foreign Disease: Rokoko in England

Das englische Rococo Revival, mit dem die viktorianische Ornamentdebatte einsetzte, ist ein wenig erforschtes Phänomen und bezeichnet das mehrfache Wiederaufleben des Rokokostils im 19. Jahrhundert. Das Rococo Revival, auch Neo-Rokoko und zweites oder gar drittes Rokoko genannt, ist „bisher kein Forschungsthema der Kunstgeschichte“<sup>1</sup>. Während die kunsthistorische Forschung das Rococo Revival vor allem für Frankreich als durchgehende Verbindung vom Historismus zum Art Nouveau<sup>2</sup> und die formale Vorbereitung des Art Nouveau durch das Rococo Revival konstatiert sowie die lokalen Besonderheiten des neuen Stils ausgelotet hat<sup>3</sup>, sind vergleichbare Studien zu England selten.<sup>4</sup> Dennoch lässt sich dort zwischen 1830 und 1860 ein erstes Aufkommen von Ornamentformen des 18. Jahrhunderts in der

---

<sup>1</sup> Robert Stalla: "... mit dem Lächeln des Rokoko ...". Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert, in: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Wien & München 1996, 221. Stalla meint, Neo-Rokoko sei nicht einmal ein etablierter *Terminus technicus*, vgl. ebd., 221.

<sup>2</sup> Für den Art Nouveau gibt es zahlreiche, meist lokal gefärbte Bezeichnungen wie Jugendstil, Style Moderne oder International Style. Im Folgenden wird die im englischsprachigen Raum gängige Bezeichnung Art Nouveau beibehalten. Vgl. Tschudi-Madsen: Sources of Art Nouveau, 75-83.

<sup>3</sup> Vgl. Escritt: Art Nouveau, 21-25.

<sup>4</sup> Ausnahmen: E. B. Ottilinger: Die Lust am Schnörkel. Zweites Rokoko: Postmoderne im 19. Jahrhundert, in: Die Kunst (4) 1988, 188-195; Stalla: "... mit dem Lächeln des Rokoko ...", 221-237; Kenneth McConkey: A Walk in the Park: Memory and Rococo Revivalism in the 1890s, in: David Peters Corbett & Lara Perry (Hrsg.): English Art 1860-1914. Modern Artists and Identity, Manchester 2000, 100-115.

---

Innendekoration und im Kunsthandwerk nachweisen, gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein zweites Wiederaufleben des Rokokostils im Zusammenhang mit dem Neo-Barock: Das Baroque Revival in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verschaffte dem Neo-Rokoko wieder eine vorübergehende Geltung. Ende der 1880er Jahre erreichte diese Rokoko-Mode einen weit ins 20. Jahrhundert reichenden Höhepunkt.<sup>1</sup>

Ausgangspunkt des Rococo Revival war England. Da während der französischen Revolution viele Adelige nach England flohen und neben kunst- und kunsthandwerklichen Objekten auch ihren Geschmack für überschwängliche Rokoko-Entwürfe dort verbreiteten, entstanden in England die frühesten Sammlungen französischer Luxusmöbel des 18. Jahrhunderts, z.B. die Wallace Collection oder die Sammlung King Georges IV. Dieser vom Adel bevorzugte Stil schlug sich schnell auf das englische Interieur nieder: 1819 entwarf die Firma Gillow & Co. den ersten englischen Rokokosalon, 1824/25 schuf B. D. Wyatt den Elizabeth-Salon in Belvoir Castle, Leicestershire im Rokokostil, und 1825/26 entwarf Louis Bellange aus Paris Rosenholzmöbel nach Art des Rokoko für Windsor Castle.<sup>2</sup> Aufgrund des Repräsentationsbedürfnisses des Bürgertums, das den Geschmack des Adels nachempfand und Stilzitate als bewusste Anspielungen auf das Bildungs- und Geschichtsbewußtsein verstand, wurde der mit aufwendiger Handwerkskunst und Exklusivität konnotierte Stil des Rokoko für Luxusgegenstände jeglicher Art benutzt. Wie das Barock wurde das Rokoko als Verweis auf vergangene Zeiten, aber ohne dessen monarchistischen Pomp, sondern als spielerische Nuance rezipiert. Als ‚Stil der Dame‘<sup>3</sup> wurde Rokoko zu einem Synonym für Raffinesse und Exklusivität. Schon im 18. Jahrhundert galten kunsthandwerkliche Objekte französischer Meister als *dernier cri*: Durch hugenottische Goldschmiedekünstler, die nach der Aufhebung des Edikts von Nantes im Jahre 1685 nach England auswanderten und sich vor allem in

---

<sup>1</sup> Mit der Fortführung des barocken Stils im 20. Jahrhundert setzt sich intensiv Stephen Calloway auseinander, vgl. Stephen Calloway: Baroque baroque. The Culture of Excess, London 1994.

<sup>2</sup> Vgl. Barbara Mundt: Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil, München 1981, 58.

<sup>3</sup> Vgl. Ottilinger: Lust am Schnörkel, 291.

---

London niederließen, konnte der französische Stil des Rokoko vor Ort produziert werden.<sup>1</sup>

In den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entwickelte sich so eine eigenständige Form des englischen Tafelsilbers, das von französischen Rokokoströmungen beeinflusst war, aber mit einer als einheitliches Gestaltungsprinzip verstandenen, perfekten Symmetrie eine gewisse lokale Prägung aufwies (vgl. Abb. 209).<sup>2</sup> Gilberts Tafelaufsatz, „meeting point [...] of ‚Rocaille Revival‘ and art nouveau“<sup>3</sup>, steht in gewisser Weise in dieser Tradition. Die überbordende Ornamentik verwies auf den als französisch empfundenen, schnörkeligen Ornamentstil des Rokoko inklusive dem Rocaille-Motiv und überbordenden C- und S-Bögen (vgl. Abb. 210, 211). Darüber hinaus versah Gilbert seine Epergné nicht mit Ornamenten, sondern ließ sie zum Ornament werden; das Objekt *ist* Ornament: Vergleichbar mit dem organischen Wuchs einer Pflanze ragt Gilberts Tafelaufsatz wie eine Blumenranke in die Höhe empor. Während die Transition vom Rococo Revival zum Art Nouveau in England jedoch stets der Fläche verhaftet blieb und sich durch „An- und Abschwellen“<sup>4</sup> und „Sichverbreitern und Sichverjüngung“<sup>5</sup> der Linie artikulierte (vgl. Abb. 212), verschrieb sich Gilbert in seinem Tafelaufsatz einem anderen Gestaltungsprinzip:

---

<sup>1</sup> Vgl. Linda Colley: The English Rococo. Historical Background, in: Michael Snodin (Hrsg.): Rococo. Art and Design in Hogarth's England, London 1984, 15-17; Ottilinger: Lust am Schnörkel, 291. A. Grimwade: Rococo Silver 1727-1765, London 1974, 2-7.

<sup>2</sup> Auch wenn Grimwade es so darstellt, als seien alle Beispiele englischen Tafelsilbers perfekt symmetrisch und jedes französische Beispiel bizarr verschoben und asymmetrisch, existieren zahlreiche symmetrische Beispiele aus Frankreich und umgekehrt typische Rocaille-Entwürfe aus Englan. Handelt es sich bei Grimwades Äußerung ein auch heute noch gültiges Klischee? Vgl. Grimwade: Rococo Silver, 1. Siehe auch Peter Thornton: Form and Decoration. Innovation in the Decorative Arts, 1470-1870, London 1998, 46-51; 139-149; und vor allem den Ausstellungskatalog *Rococo. Art and Design in Hogarth's England* des V&A mit zahlreichen Beispielen.

<sup>3</sup> Dorment: Sculptor and Goldsmith, 145.

<sup>4</sup> Angelika Kastenholz: Von der natura naturata zur natura naturans. Die Neuorientierung von Ornament und Naturbegriff während der Jugendstilbewegung auf der Grundlage der englischen Vorleistungen. Uni. Diss. Bonn 2001, Kastenholz: Natura naturata, 10.

<sup>5</sup> Kastenholz: Natura naturata, 10.

Die [...] ‚Kraftlinie‘ wird zur Bewegung des Lebens schlechthin. Sie verdickt sich in den engsten Kurven, die einen Richtungswechsel markieren, und verdünnt sich zu weit schwingenden Bögen. Über- und untereinander verlaufende Linienbahnen indizieren die Expansion in die dritte Dimension.<sup>1</sup>

Während sich diese in der Epergné vollzogene Loslösung des Ornaments von seinem Träger schon im 18. Jahrhundert andeutete<sup>2</sup>, erfolgte die Verselbständigung des Ornaments im 19. Jahrhundert endgültig.<sup>3</sup> Mit der zunehmenden Unabhängigkeit des Ornaments von seinem Träger wurde dieses immer mehr als eigenständige Kunstgattung wahrgenommen und darüber hinaus politisiert bzw. nationalisiert. Die Debatte des 19. Jahrhunderts drehte sich um die Frage, ob das Ornament tatsächlich nur Schmuckform sei oder einen eigenständigen Gattungsanspruch habe. Damit einhergehend wurde diskutiert, ob sich das Ornament dem Objekt unterordne, d.h. dem Ornamentträger aufgelegt sei und sich an seiner tektonischen Struktur orientiere, oder ob Ornament und Objekt koinzidieren, so dass der ornamentierte Gegenstand die Form des Ornaments übernehme. Diese Koinzidenz von tektonischer Funktion und Ornament führte zwangsläufig zu seiner Autonomisierung. Der Prozess der zunehmenden Fokussierung und ornamentalen Verselbständigung mündete in die größtmögliche Reduktion des Ornaments, ja, „the emancipation of pattern design into an independent art [...] foreshadowed the divorce between decoration and functional fitness“<sup>4</sup>: Adolf Loos' *Ornament und Verbrechen* (1908)<sup>5</sup> stellte das notwendige Resultat der in England geführten Ornamentdebatte des 19. Jahrhunderts dar und resultierte in der Ablehnung

<sup>1</sup> Kastenholz: *Natura naturata*, 11.

<sup>2</sup> Vgl. Karsten Harries: *Maske und Schleier - Betrachtungen zur Oberflächlichkeit des Ornaments*, in: Isabelle Frank & Freia Hartung: *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, 103. In der Ornamentdiskussion ging es jedoch immer wieder um die Frage, ob das Ornament nur Dekoration oder doch mehr als bloßer Zierrat sei. Diese Diskussion findet sich sogar schon bei Cicero und Vitruv, vgl. Harries: *Maske und Schleier*, 109. Siehe auch Gérard Raulet: *Zur Entstehung der modernen politischen Problematik des Ornaments im 18. Jahrhundert*, in: Isabelle Frank & Freia Hartung: *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, 147.

<sup>3</sup> Vgl. Markus Brüderlin (Hrsg.): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Modern und Gegenwart im Dialog*, Köln 2001, 87-89.

<sup>4</sup> Ernst H. Gombrich: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*, New York 1984, 59.

<sup>5</sup> Adolf Loos: *Ornament und Verbrechen*, Wien 1908.

des Ornaments als Zeichen des gesellschaftlichen Verfalls und in die Forderung nach der idealen „Nacktheit“<sup>1</sup> eines Objektes.<sup>2</sup>

In England schienen Irregularität und Asymmetrie in der Ornamentik das Einzelne und Individuelle, nicht aber den als wichtig empfundenen gesellschaftlichen und moralischen Aspekt hervorzubringen, der für eine bürgerliche Allgemeinheit gelten sollte. Die ruhelosen Kurvaturen des Art Nouveau wurden als französisch empfunden, da sie an das Rokoko erinnerten: „English taste had been averse [...] to the caprices of French [...] fashion.“<sup>3</sup> Dementsprechend hat die Besonderheit von Gilberts Tafelaufsatz ihre Ursprünge im 18. Jahrhundert, wenn nicht sogar früher: C- und S-Bögen, Serpentina- und Rocailleformen wurden als weiblich, oberflächlich und kurzlebig, und diese Formensprache lehnte bereits Christopher Wren 1665 bei seinem Besuch in Paris entschieden ab. Auf den englischen Gentleman, der inmitten seines palladianisch anmutenden *country house* und seines englischen Landschaftsgartens die Schnörkelformen des Art Nouveau begutachtete, muss die ausschwingende, florale Formensprache seltsam frivol und bizarr, kurz, unangemessen gewirkt haben.<sup>4</sup>

Denn was schon bei Vitruv und der antiken Rhetorik thematisiert, aber vor allem aber seit Leon Battista Albertis *De re aedificatoria* (1450)<sup>5</sup>, kontinuierlich diskutiert und als ebenso wichtig empfunden wurde, war neben *ornatus* und *ornamentum* auch das auch das *decorum*. Das als Angemessenheit in der Dekoration verstandene *decorum* verlangte nach

<sup>1</sup> Gombrich: *Sense of Order*, 60.

<sup>2</sup> Vgl. Harries: *Maske und Schleier*, 105; Raulet: *Entstehung des modernen politischen Problematik des Ornaments*, 147; Irmscher: *Europäisches Ornament*, 9; Gombrich: *Sense of Order*, 59-61; Frank Lothar Kroll: *Ornamenttheorien im Zeitalter des Historismus*, in: Isabelle Frank & Freia Hartung (Hrsg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, 170-173.

<sup>3</sup> Gombrich: *Sense of Order*, 23.

<sup>4</sup> Dies muss jedoch relativiert werden: Zwar wurden Barock und Rokoko als ‚französische‘ Stilformen abgelehnt, doch das hieß nicht, dass zunächst der englische Adel und im 19. Jahrhundert das englische Bürgertum auf eben diese Stilformen zurückgriff: Der ‚französische Stil‘ war *en vogue*. Daß darüber hinaus William Hogarth mit *The Analysis of Beauty* (1753) die Serpentine als Gestaltungsmittel vorantrieb, schien nicht als Gegensatz wahrgenommen zu werden, vgl. Gombrich: *Sense of Order*, 23. Siehe auch Kastenholz: *Natura naturata*, 127.

<sup>5</sup> Das Manuskript stammt aus dem Jahr 1450, 1489 wurde es auf Latein veröffentlicht, vgl. Irmscher: *Kunstgeschichte des europäischen Ornaments*, 35.

---

einer dem sozialen Rang, der finanziellen Situation, Status und Charakter, Lebensstil, Art der Kleidung und Wohnung des Besitzers entsprechenden Verzierung. Die adäquate Art, Intensität sowie Modellierung und Ausführung des Ornaments war ebenso entscheidend wie eine dem Ornamentort entsprechende Gestaltung, und die ornamentale Gestaltung sollte nach Alberti politische, religiöse, soziale, ethische und ökonomische Differenzen zum Ausdruck bringen. Der Architekturtheorie und den Säulenordnungen entlehnt, berücksichtigte das *decorum* die Hierarchie der Architektur von Sakral-, Profan- oder Privatbauten und hatte in dieser von Alberti aufgestellten Kategorisierung inklusive der mit der Bauaufgabe einhergehenden angemessenen Schmuckformen bis etwa 1800 eine allgemeine Gültigkeit.<sup>1</sup>

Mit der französischen Revolution, die die traditionellen sozialen Wertevorstellungen und die daraus resultierenden Ornamenttheorien auf den Kopf stellte, unterlagen Künstler und Kunsthandwerker nicht mehr einem hierarchisierenden Werteschema: Aufgrund der Revision des auf höfischer und kirchlicher Macht beruhenden *decorum* und *ornamentum* entwickelten sich so neue und ungebundene Ornamentvorstellungen. Infolgedessen bildeten sich im 19. Jahrhundert durch das einsetzende wissenschaftliche Interesse an Archäologie, Ethnologie, Botanik sowie nationaler Geschichte neben exotischen und orientalischen Moden die historistischen Neostile wie Neo-Gotik, Neo-Renaissance, Neo-Barock, usw. und die objektunabhängige Ornamentapplikation heraus. Der Historismus griff auf historische Ornament weltweit zurück und bewertete das *decorum* in einigen Dekorationskontexten neu: Sakralbauten und sakrale Geräte sollten neogotisch, öffentliche Bauten und Verwaltungsgebäude dagegen im Stil des Klassizismus bzw. der Renaissance gestaltet sein; für Theater wurde gerne das Barock genommen, Interieurs im Rokoko-Stil entstanden. Gerade in England aber, wo es eine mit dem Kontinent vergleichbare Tradition des Barock und Rokoko nicht gab, und dem ein auf das 17. und 18. Jahrhundert zurückgreifendes Formenvokabular

---

<sup>1</sup> Vgl. Irmischer: Kunstgeschichte des europäischen Ornaments, 23-47.

---

zutiefst suspekt und daher dem *decorum* entsprechend unangemessen war, wurde die Ornamentdiskussion von besonderer Bedeutung und sollte schließlich nationalenglische Dekorationsformen hervorbringen.<sup>1</sup>

Bereits John Locke unterschied zwischen der ornamentbeladenen Sprache der Frau und der geraden Rede des Mannes, und gerade letzteres sei ideal für Wahrheit suchendes Denken.<sup>2</sup> Dies richtete sich gegen die Ornamentik des Barock und des Rokoko, die im aufgeklärten England keinen Widerhall fand: Da das Rokoko-Ornament „im Dienst einer Repräsentation der Majestät Gottes und der Autorität seiner Stellvertreter auf Erden“<sup>3</sup> stand, ließ sich eine „solche Autorität schlecht vereinbaren mit dem Glauben an den Wert der Einzelpersonlichkeit und Vernunft“<sup>4</sup>, für die Locke eintrat. Die ornamentale Rhetorik von Barock und Rokoko schien demzufolge für den aufgeklärten, englischen Kunstkenner eine leere Hülle zu sein. In dem stetigen Wettstreit zwischen den Erzrivalen England und Frankreich sowie der englischen Frankophobie hatte der Frieden von 1713 bis 1744 zwischen den beiden Nationen eine gewisse Akzeptanz des Rokokos im englischen 18. Jahrhundert verankert. Dies hing eng mit der aktuellen Politik zusammen: Frederick, Prince of Wales (1707-1751), förderte in ästhetischer Opposition zu den liberalen Whigs, die den strengen und anti-aristokratischen Palladianismus begünstigten.<sup>5</sup>

Zwar verabscheuten die Engländer den Absolutismus, die historische Allianz mit Schottland und die Rivalität Frankreichs als Kolonialmacht und lehnten damit alles Französische strikt ab, doch die Divergenz zwischen politischer Haltung und künstlerischem Geschmack blieb durchaus bestehen: In England

---

<sup>1</sup> Vgl. Irmischer: Kunstgeschichte des europäischen Ornaments, 147-161.

<sup>2</sup> Zum Unterschied von weiblichen und männlichen Ornament vgl. Harries: Maske und Schleier, 105.

<sup>3</sup> Harries: Maske und Schleier, 114.

<sup>4</sup> Harries: Maske und Schleier, 114.

<sup>5</sup> Das Rokoko war einer von vielen anti-palladianischen Stilen, so wie beispielsweise auch die Gotik oder Exotismus. Im Zuge dieser *pirate styles*, die als ästhetische Opposition zum strengen Palladianismus verstanden wurden, entstanden manchmal recht eigentümlich Stilreaktionen wie die Kombination von Gothic Revival und Rococo Revival, vgl. Michael Snodin: English Rococo and its Continental Origins, in: Ders.: Rococo. Art and Design in Hogarth's England, London 1984, 33.

---

akzeptierte man den französischen Geschmack in Sachen Kunst und Mode vorbehaltlos bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, und daran konnten auch die zahlreichen Kriege zwischen den beiden Nationen nichts ändern. Dementsprechend war der Rokoko-Stil in den 1730er und 1740er Jahren in England recht populär, doch dies änderte sich ab der Jahrhundertmitte, spätestens im Verlauf des Siebenjährigen Krieges zwischen 1755 und 1763. Der französische Einfluss in der englischen Kunst wurde zunehmend kritisiert, und der französische Import von Luxusgütern nahm ab. Der große Förderer des Rokoko, Prince Frederick, starb 1751, und 1745 wurde sogar eine Anti-Gallican Society gegründet. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ging man infolgedessen dazu über, den britischen Heroismus sowie die englische Kunst zu protegieren, beispielsweise wurde 1768 die Royal Academy zur Etablierung der ureigenen englischen Kunst gegründet, und im Kunsthandwerk fing Josiah Wedgwood 1769 an, den französischen Stil, „French and frippery“<sup>1</sup>, auszulöschen.<sup>2</sup>

Neben diesen politischen Implikationen lieferte Lockes Trennung zwischen männlicher und weiblicher Ornamentik einen Aspekt des Ornamentdiskurses, der zwischen der modernen Aufklärung, der vernunftmäßigen Ordnung der Welt und der damit einhergehenden, bürgerlichen Gesellschaftsordnung und willkürlichen Ungezügeltheit auf der einen Seite und der lebendigen Rocaille auf der anderen Seite unterschied. Da die Rocaille in Verbindung zur Frau und damit zum Eros gesetzt wurde<sup>3</sup>, wies die weiblich-wilde, ja, chaotische Ornamentik auf die Gefahren hin, die eine nicht auf Vernunft basierende ornamentale Ordnung mit sich brachte. Vor diesem gedanklichen Hintergrund, der Ornamentik in zwei einander konträr gegenüberliegende Pole unterschied, welche sich in Begriffspaaren wie männlich-weiblich, abstrakt-naturnah, geordnet-chaotisch, rational-emotional und englisch-französisch aufspalteten, musste Gilberts Werk der französischen und daher

---

<sup>1</sup> Frippery = Firlfanz, Colley: English Rococo, 17.

<sup>2</sup> Colley: English Rococo, 11-17.

<sup>3</sup> Hans Sedlmayr nennt die Venus die Zentralfigur des *style rocaille*, vgl. Hans Sedlmayr: Das Gesamtkunstwerk, in: Bayerisches Nationalmuseum (Hrsg.): Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts, München 1958, 27.

eigentlich abzulehnenden Ornamentik nahe kommen: Die französische Mode, die sich langsam in England breit machte, so schon das 18. Jahrhundert, sei voller „vain, luxurious and selfish effeminacy“<sup>1</sup> und „unmanly dissipation“<sup>2</sup>.

Eingeschrieben in diese politisierte Diskussion um nationale Ornamentformen war im 19. Jahrhundert der Versuch des Design Reform Movement, ein charakteristisch englisches Design als Abkehr von den Stillwirren des Historismus zu entwickeln. Überrascht stellte England um die Jahrhundertwende fest, dass es eine Vorreiterrolle in der Kunst und im Kunsthandwerk, insbesondere für Deutschland, übernommen hatte.<sup>3</sup> „It is certainly a new sensation to find England looked up as the headquarter of a movement in art“<sup>4</sup>, konstatierte *The Studio* 1895. In dieser Vorreiterrolle nahm die künstlerische Entwicklung des Ornaments eine zentrale Position ein.

Die zweidimensionale Konventionalisierung ornamentaler Entwürfe sowie deren leichte, rapportfähige Ausführbarkeit für Teppiche, Tapeten- und Stoffmuster, Kacheln oder Buchdeckelgestaltungen waren hierbei entscheidend. Alle führenden Künstler und Designer Englands standen für zweidimensionales Design: Owen Jones und Walter Crane bezogen sich stets auf die Gestaltung einer Fläche<sup>5</sup>, William Morris betonte stets den zweidimensionalen Charakter seiner Entwürfe und „the making of a recurring pattern for a flat surface“<sup>6</sup> als gestalterischen Leitfaden. Die Betonung der Zweidimensionalität hat eine tiefer liegende Bedeutungsebene, stellt den englischen Gegenentwurf zu einem kontinentalen Phänomen dar und wurde im Design Reform Movement als nationales Charakteristikum vorangetrieben. Die englische Flächigkeit wurde in bewusster Ablehnung der

<sup>1</sup> John Brown: *An Estimate for the Manners and Principles of the Times*, London 1757, zit. nach Colley: *English Rococo*, 17.

<sup>2</sup> John Brown: *An Estimate for the Manners and Principles of the Times*, London 1757, zit. nach Colley: *English Rococo*, 17. Siehe auch Harries: *Maske und Schleier*, 115.

<sup>3</sup> Kastenholz: *Natura naturata*, 126; Kroll: *Ornamenttheorien*, 169; Debra Schafer: *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge 2003, 15.

<sup>4</sup> *The Studio* IV, 1895, 31.

<sup>5</sup> Vgl. Gombrich: *Sense of Order*, 37.

<sup>6</sup> May Morris (Hrsg.): *William Morris: Collected Works*, 24 Bde., London 1910-15, Bd. XXII, 129.

dreidimensionalen französischen Entwürfe, die in England in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vorherrschten, propagiert und als Ablehnung des zu überwindenen Historismus verbreitet. Mit seinem Tafelaufsatz setzte Gilbert dieser englischen Ornamentdebatte geradezu einen Kontrapunkt: Obwohl England häufig als Ursprungsland des Art Nouveau bezeichnet wird, konnte man mit seinen raumgreifenden, schnörkeligen Formen des Rococo Revival, das in den Art Nouveau überging, dort so rein gar nichts anfangen.<sup>1</sup>

#### **5.4.2 Der englische Paragone: Ornamentdiskurs im 19. Jahrhundert**

Das Ornament hatte im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im Zuge des historistischen Stil- und Ornamentpluralismus in England eine Aufwertung erfahren.<sup>2</sup> Durch die viktorianische Ornamentbegeisterung rückten Dekorationsmittel in den Interessensfokus, und ein „Emanzipationsprozess der Verzierungskunst von Malerei und Skulptur“<sup>3</sup> setzte ein. Ab 1830 nahmen die Publikationen zu ornamentalen Stilen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts stetig zu<sup>4</sup>, ebenso wuchs die Zahl der theoretischen Abhandlungen über die dekorativen Künste<sup>5</sup>, und das

<sup>1</sup> Vgl. Alexander Kader: *The Concentrated Essence of a Wriggle. Art Nouveau Sculpture*, in: Paul Greenhalgh (Hrsg.): *Art Nouveau 1890-1914*, London 2000, 251; Andrea Schlieker: *Theoretische Grundlagen der Arts and Crafts-Bewegung. Untersuchungen zu den Schriften von A. W. N. Pugin, J. Ruskin, W. Morris, C. Dresser, W. R. Lethaby und C. R. Ashbee*, Uni. Diss. Bonn 1986, 140 & 151; Gombrich: *Sense of Order*, 31-37; Kastenholz: *Natura naturata*, 140.

<sup>2</sup> Schon das 18. Jahrhundert richtete zunehmend den Blick auf den ästhetischen Wert des Ornaments, schenkte ihm als eigene ästhetische Kategorie besondere Aufmerksamkeit und verknüpfte es mit gesellschaftlichen sowie politischen Implikationen, vgl. Isabelle Frank: *Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl*, in: Frank, Isabelle & Hartung, Freia (Hrsg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, 28; Ursula Franke & Heinz Paetzold (Hrsg.): *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, Bonn 1996. Dort besonders: Gérard Raulet: *Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, 19-43 und Frank-Lothar Kroll: *Zur Problematik des Ornaments im 18. Jahrhundert*, 63-87.

<sup>3</sup> Schlieker: *Theoretische Grundlagen*, 129.

<sup>4</sup> Vgl. Frank: *Das körperlose Ornament*, 82.

<sup>5</sup> Berühmte Publikationen der 1880er und 1890er Jahre sind: W. B. Collingwood: *The Philosophy of Ornament* (1863), L. F. Day: *Every Day Art* (1882), ders.: *Text Book of Ornamental Design* (1887), Christopher Dresser: *Modern Ornamentation* (1886), Richard Redgrave: *Outlines of Historic Ornament* (1884). Darüber hinaus erschienen in England ab 1881 allein fünf Magazines, die sich ausschließlich dem Kunsthandwerk widmeten: *The Journal of Decorative Art* (ab 1881), *Decorators' Gazette* (ab 1884), *The Amateurs' Art*

---

Ornament wurde zum begehrten und durch die Industrialisierung erschwinglichen Objekt.<sup>1</sup>

Ornamentierte Objekte, einst als Luxusgüter dem Adel vorbehalten, konnten durch die maschinelle Massenproduktion als billige Imitationen auch vom Bürgertum erstanden werden. Das Ornament erhielt Statussymbol, „weil das Bürgertum entweder von dem aristokratischen Distinktionsmitteln *symbolisch* Besitz ergreift oder weil es [...] die bürgerliche Gegenwart *ideell* rückgängig zu machen versucht.“<sup>2</sup> So konnte das Ornament das Präsentations- und Legitimationsbedürfnis des aufkommenden Bürgertums stillen und verkörperte „the idea of [...] imitations which give an object a look of brilliance unconnected with its true worth and thus enables its owner to appear as something he is not.“<sup>3</sup> In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts stand das Ornament für „good taste, financial status and moral awareness“<sup>4</sup>. Ornamente überzogen Teppiche, Tapeten, Möbel, Vorhänge sowie Tischdecken: Ornamente überfluteten so die Wohnungen der viktorianischen Mittelklasse.

Doch im Laufe der Zeit wurden diese überreich dekorierten Einrichtungsgegenstände wie „gusseiserne Betten mit Schwanenköpfen, Tintenfüßer als Disteln oder Gasleuchten als Blumenblüten“<sup>5</sup> zum Zeichen des schlechten Geschmacks. Die erste Weltausstellung in London im Jahr 1851 verdeutlichte das Paradoxon von industrieller Produktion und künstlerischer Intention, das absurd gewordene Verhältnis von Gebrauchszweck und Ornament in besonderem Maße. Exponate, die hinter ihrer reich dekorierten Fassade jegliche Funktionalität des Objektes

---

Designer (ab 1884), Art Decorator (ab 1890) und The Dome (ab 1897), vgl. Schlieker: Theoretische Grundlagen, 129.

<sup>1</sup> Durch die maschinelle Produktion der Industrialisierung konnten sowohl kostspielige Materialien als auch aufwendige Techniken in Massenware hergestellt und nachgeahmt bzw. vorgetäuscht werden, vgl. John Heskett: Industrial Design, London 1980, 19; Gombrich: Sense of Order, 33.

<sup>2</sup> Georg Maag: Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen, München 1986, 93.

<sup>3</sup> Gombrich: Sense of Order, 33.

<sup>4</sup> Jenny Calder: The Victorian Home, London 1977, 92.

<sup>5</sup> Maag: Kunst und Industrie, 91.

verbargen, illustrierten die Inkongruenz von Dekor und Funktion, und die Überladung der Inneneinrichtung mit willkürlich zusammengesetzten Dekorationsformen aus verschiedenen Epochen (vgl. z.B. Abb. 213) führte zwangsläufig zu einer Krise, die das Verhältnis von Funktion und Dekoration in Frage stellte.<sup>1</sup>

Doch der Historismus der ersten Jahrhunderthälfte leistete vor allem eines: Das Ornament rückte in das Bewusstsein der Viktorianer, und im Laufe der ersten Jahrhunderthälfte nahm die Ornamentkunst als eigenständige Gattung ihren Platz neben der Malerei und der Bildhauerei ein. Dieser „moderne Paragone zwischen den imitierenden Künsten und der Ornamentkunst“<sup>2</sup> fiel zugunsten des Ornaments aus: Durch den konstanten Bezug zu den Naturwissenschaften und insbesondere zur Botanik<sup>3</sup> berief sich die Ornamentkunst stets auf Naturgesetze und konnte dementsprechend systematisch erlernt und praktiziert werden. Wichtiger jedoch war die Kreation einer ‚zweiten Natur‘<sup>4</sup> durch die Ornamentkunst, die nicht wie Malerei und Skulptur einen Gegenstand nachzuahmen versuchte. Die formale Abstraktion des Ornaments wurde als Verabsolutierung der Natur und ihren Gesetzmäßigkeiten gesehen; damit war dem Ornament im Gegensatz zu den imitierenden Künsten die Möglichkeit gegeben, ‚reine, absolute Schönheit‘<sup>5</sup> darzustellen.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Frank Lothar Kroll: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, Hildesheim et. al. 1987, 93/94; Grombrich: Sense of Order, 33; Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 348-350; Schlieker: Theoretische Grundlagen, 132/133; Schafter: Order of Ornament, 22/23; Maag: Kunst und Industrie, 87-95.

<sup>2</sup> Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 324. Vgl. auch Maria Ocon Fernandez: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930), Berlin 2004, 113.

<sup>3</sup> Der Zusammenhang von Naturwissenschaften und Ornamentik zog sich durch das gesamte 19. Jahrhundert: William Dyce berief sich immer wieder auf das Nachahmen der Naturgesetze und –strukturen durch die Ornamentkunst, Christopher Dresser war sogar Botaniker und sah eine enge Verbindung zwischen Botanik und Ornamententwurf, vgl. Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 324/325; Schlieker: Theoretische Grundlagen, 165-173.

<sup>4</sup> Vgl. Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 325.

<sup>5</sup> Vgl. Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 325.

<sup>6</sup> Vgl. Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 325.

---

Für die viktorianische Kunst wurde das Ornament zu einem essentiellen Träger theoretischer Leitgedanken: Da sich durch das Ornament der gesellschaftliche Umgang mit Natur und Kunst artikuliert, wurde es zum Signum ästhetischer Propositionen.<sup>1</sup> Die Ornamentdebatte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts drehte sich vor allem um die Frage, „inwieweit Ornament Abbild der Natur sein soll und darf“<sup>2</sup>. Durch die französische Konkurrenz erhielt sie besondere Brisanz: Ein zentraler Ansporn der englischen Diskussion um die Förderung des Kunstgewerbes und des Kunstgewerbeunterrichts war der Rivale Frankreich, der florale, naturalistisch anmutende Textilien und Tapeten mit großem kommerziellen Erfolg produzierte. Englands Suche nach einem eigenen kunstgewerblichen Stil drehte sich daher, in Abgrenzung zu Frankreich, stets um die Betonung der Abstraktion und Geometrisierung (vgl. Abb. 212, 214, 215, 219). Daher lassen sich die kontroversen Diskussionen im Wesentlichen zu zwei zentralen Positionen zusammenfassen: die abbildende und die stilisierende Schule. Die Anhänger des naturalistischen Ornaments wollten eine detailgenaue Imitation der Natur, während die Anhänger des stilisierten Ornaments die Abstraktion natürlicher Formen verlangten. Diese beiden Positionen, die detailgetreue Nachahmung der Natur auf der einen Seite und die abstrahierte Ornamentierung der Natur auf der anderen Seite, wurden zu den zentralen Themen der englischen Ornamentdiskussion im 19. Jahrhundert.<sup>3</sup>

John Ruskin bezeichnete das Studium der Natur als göttlich und lehnte Abstraktion in jeglicher Hinsicht entschieden ab. Angesichts der Industrialisierung, der mechanischen Produktion und der Aufteilung des Herstellungsprozesses in repetitive Einzelhandlungen hatte Ruskin zwei Anliegen: Zurück zum Handwerk! und Zurück zur Natur!. Die beiden

---

<sup>1</sup> Vgl. Schlieker: Theoretische Grundlagen, 129/130. Im Zuge dieser viktorianischen Ornamentbegeisterung entwickelten sich unzählige Positionen und Meinungen, die hier nicht in aller Ausführlichkeit diskutiert werden können. Ein guter Überblick findet sich bei Schlieker: Theoretische Grundlagen, 129-195. Schlieker vergleicht folgende Autoren im Hinblick auf das Ornament: A. W. N. Pugin, John Ruskin, William Morris, W. R. Lethaby, C. R. Ashbee und Christopher Dresser.

<sup>2</sup> Schlieker: Theoretische Grundlagen, 131.

<sup>3</sup> Vgl. Schaffer: Order of Ornament, 16; Schlieker: Theoretische Grundlagen, 129-164; Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 348-365.

Forderungen gingen Hand in Hand. Ruskin lehnte den wertlosen „Plunder“<sup>1</sup> der historistischen, maschinellen Massenproduktion ab und verlangte nach handgemachten Objekten, die der *craftsman*, dem mittelalterlichen Werkstättenideal folgend, vom Beginn des Arbeitsprozesses bis zu der Fertigstellung begleitete. Nur so erhielt der Handwerker einen Bezug zu dem Gegenstand, den er herstellte, und nur so konnte dem Objekt Leben eingehaucht werden. Dem Ornament komme dabei eine besondere Rolle zu, stand es doch symbolisch für den Schaffensprozess: Das Ornament müsse unmittelbar aus der Natur schöpfen und sei als Umsetzung der göttlichen Naturordnung zu verstehen. Durch das richtig ausgeführte, d.h. handgefertigte und naturnahe Ornament konnte man einem Gegenstand Leben einhauchen; durch das Ornament könne man auf Gott blicken: „All most lovely forms and thoughts are directly taken from natural objects“<sup>2</sup>, meinte Ruskin, und: „All noble ornamentation is the expression of man’s delight in God’s work.“<sup>3</sup> Er resümierte: „The function of ornament is to make you happy [...]. In what are you rightly happy? [...] In looking at God.“<sup>4</sup> Formen, die dieser Naturnachahmung nicht entsprachen, mussten zwangsläufig hässlich sein.<sup>5</sup>

Ruskins Forderung nach „truth to nature“<sup>6</sup> erfüllten vor allem die Präraffaeliten: Das intensive, als Wahrheitsfindung verstandene Naturstudium wurde als demutsvolle Huldigung der göttlichen Natur und daher als moralische Notwendigkeit empfunden. Neben Ruskins Natur- und Ornamentverständnis übernahm das Arts and Crafts Movement die dogmatischen Verfechtung des handgefertigten Kunstgegenstandes. Dort erhielt das Ornament durch seine Verwendung in den dekorativen Künsten

<sup>1</sup> Kroll: Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jhds., 96.

<sup>2</sup> Ruskin: The Seven Lamps of Architecture, in: E.T. Cook & A. Wedderburn (Hrsg.): The Works of John Ruskin, 39 Bde, London 1903-1912, vol. VIII, 141.

<sup>3</sup> Ruskin: The Stones of Venice, in: E.T. Cook & A. Wedderburn (Hrsg.): The Works of John Ruskin, 39 Bde, London 1903-1912, vol. IX, 70.

<sup>4</sup> Ruskin: The Stones of Venice, in: E.T. Cook & A. Wedderburn (Hrsg.): The Works of John Ruskin, 39 Bde, London 1903-1912, vol. IX, 264.

<sup>5</sup> Vgl. Kastenholz: Natura naturata, 128. Schlieker: Theoretische Grundlagen, 142; Kroll: Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jhds., 96-99; Gombrich: Sense of Order, 42-45.

<sup>6</sup> Ruskin: Ruskin: The Stones of Venice, in: E.T. Cook & A. Wedderburn (Hrsg.): The Works of John Ruskin, 39 Bde, London 1903-1912, vol. X, 363.

---

eine soziale Funktion: Als universales Medium der *lesser arts* erreichte es alle Bevölkerungsschichten und konnte so die ästhetische Hommage an die göttliche Natur verbreiten.<sup>1</sup>

William Morris, dem die praktische Umsetzung von Ruskins Theorie zukam, vollzog Ruskins ornamenttheoretischen Ansatz, auch wenn seine eigenen Entwürfe einen gewissen Grad der Schematisierung und Abstraktion zeigen (Abb. 214, 215). Tatsächlich konstatierte er die Unmöglichkeit der genauen Naturnachahmung, stattdessen verstand er das Ornament als „visible symbol“<sup>2</sup> der Natur. Morris wollte den Betrachter an Naturformen erinnern, um das Vorstellungsvermögen anzuregen und so den Betrachter miteinzubeziehen. Im Gegensatz dazu werde durch eine exakte und naturnahe Darstellung der individuellen Einbildungskraft kein Raum gelassen. Deswegen schlug Morris vor, stets einen Ausschnitt der Natur zu wählen und sich auf diesen zu konzentrieren. In der Tat ist „das Studium einzelner Pflanzenteile und ihre rhythmische Anordnung auf einer Fläche“<sup>3</sup> das Grundprinzip von Morris' ornamentalen Mustern. Damit einhergehend betonte er die Wichtigkeit der flächenhaften Gestaltung, des zweidimensionalen Designs. Zwangsläufig entstand so ein gewisser Grad der Abstraktion.<sup>4</sup> Morris aber verstand das Ornament als Natursymbol, das weder „äffischen Realismus“<sup>5</sup> noch vollkommene Abstraktion vollzog: „Der Künstler soll der Natur folgen, nicht aber ihre äußere Erscheinung imitieren.“<sup>6</sup>

Gegen die Autorität Ruskins und seiner Anhänger ließ sich nur schwer eine alternative Herangehensweise durchsetzen. Die Abstraktion von

---

<sup>1</sup> Vgl. Lothar Hönnighausen: Grundprobleme der englischen Literaturtheorie, Darmstadt 1977, 137; Kroll: Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jhds., 96/97; Schlieker: Theoretische Grundlagen, 130 & 146/147.

<sup>2</sup> Morris: Collected Works, Bd. XXII, 129.

<sup>3</sup> Schlieker: Theoretische Grundlagen, 151.

<sup>4</sup> Vgl. William Morris: Some Hints on Pattern Designing, London 1899, 2-7. Diese Abstraktion ist der Grund, warum Morris als Vorbote des Jugendstils gesehen wird, vgl. Nikolaus Pevsner: Der Beginn der modernen Architektur und des Designs, Köln 1971, 120; Robert Schmutzler: Art Nouveau – Jugendstil, Stuttgart 1962, 100; Linda Parry (Hrsg.): William Morris, London 1996, 136-154; 180-295.

<sup>5</sup> Kroll: Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jhds., 106.

<sup>6</sup> Kroll: Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jhds., 106.

Naturformen, die in den Art Nouveau einmündete, wurde jedoch in England schon um die Jahrhundertmitte als Reaktion auf den Historismus und dessen illusionistische Naturnachahmung gefordert. Im Vorfeld der ersten Weltausstellung in London 1851, die den Historismus und dessen eklektizistische Verwendung des Ornaments eklatant offenbarte, formierte sich eine „zunächst effektlose Gegeninitiative [...], die den Ursprung der Reform bilden sollte“<sup>1</sup>. In deren Folge rief das von Richard Redgrave (1804-1888) und Henry Cole (1802-1882) gegründete *Journal of Design and Manufacture* zu einem *conventionalizing* der Naturformen auf. Herausragende vegetabile Formen sollten ausgewählt und einer ornamentalen Abstraktion unterzogen werden.<sup>2</sup> *Conventionalizing* implizierte jedoch gleichermaßen gesellschaftliche Akzeptanz und Allgemeingültigkeit, „[...] den Konventionen entsprechend, die Akzeptanz der Gesellschaft sichernd und somit unter ethischem Aspekt die Würde des Einzelnen wahrend.“<sup>3</sup>

William Dyce hatte schon 1842 in seinem *Drawing Book of the School of Design* das detailgenaue Kopieren von Pflanzen abgelehnt. Stattdessen forderte er die Analyse der pflanzlichen Struktur und deren Übertragung in ein abstrahiertes, flächenhaftes Korrelativ: Dekorative Kunst sei „rather abstractive and reproductive than imitative“<sup>4</sup>. Dyce' *Drawing Book* war kein Vorlagen- oder Musterbuch, sondern ein Lehrgang in Ornamentgestaltung. Dyce nahm das Ornament als eigenständige Kunstform wahr und initiierte damit eine für das 19. Jahrhundert neue Diskussion: Niemand zuvor hatte einen Gestaltungslehrgang mit einer theoretischen Erläuterung des Ornaments begonnen. Wenn das Charakteristische der Ornamentkunst zuvor zwar in Andeutungen zur Sprache kam, so stellte Dyce das Ornament als eigenständige Gattung neben Malerei und Plastik. Alle drei hätten die

<sup>1</sup> Kastenholz: *Natura naturata*, 126.

<sup>2</sup> ‚Conventionalizing‘ ist dabei nicht mit dem deutschen ‚konventionell‘ zu übersetzen, sondern hat eine positive Bedeutung. *Conventionalizing* meint statt dessen ‚allgemeingültig‘ bzw. ‚allgemeinverständlich‘. Vgl. Kastenholz: *Natura naturata*, 127.

<sup>3</sup> Kastenholz: *Natura naturata*, 127.

<sup>4</sup> William Dyce: Introduction to the Drawing-Book of the School of Design, London 1842; abgedruckt in: *Journal of Design and Manufacture* (6) 1851, 1-6.

---

Schönheit zum Ziel und die Aufgabe, die Natur zu imitieren. Doch während Malerei und Skulptur jedoch „ein schönes Bild eines schönen Objektes“<sup>1</sup> zu gestalten hätten, ahme der Ornamentkünstler die Gesetze der Natur nach.<sup>2</sup>

Erst mit Owen Jones (1809-1874) und der South Kensington School formulierte sich eine stabile Gegenposition zu Ruskins Naturnachahmung. Owen Jones hatte 1851 den Vorsitz der Society of Arts übernommen und 1856 *The Grammar of Ornament* veröffentlicht. Jones' Publikation, die umfassendste zum Ornament in dieser Zeit<sup>3</sup>, wurde als Standardwerk und Lehrbuch an der South Kensington School übernommen. Es enthielt 100 Farbtafeln, zwanzig Aufsätze über historische Stile und 37 *propositions* zu Form und Farbe (Abb. 216, 217). Jones' Ansatz – „natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity“<sup>4</sup> – zog sich als Leitfaden durch das Werk. Anstelle der strikten Naturnachahmung verlangte Jones nach der Unterteilung und Ornamentierung von Formen und nach „lines growing out one from the other in gradual undulations“<sup>5</sup>: „All lines should flow out of a parent stem. Every ornament [...] should be traced to its branch and root.“<sup>6</sup> Damit war der Grundstein zur ornamentalen Abstraktion gelegt. Der Grundgedanke zur Naturabstraktion im Ornament wurde infolgedessen von der englischen Kunstliteratur und –theorie im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte übernommen und variiert.<sup>7</sup>

Auch Walter Crane, zentrale Figur des Arts and Crafts Movement, Direktor der Manchester School of Art und Vorsitzender der Arts and Crafts Exhibition

---

<sup>1</sup> Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 324.

<sup>2</sup> Vgl. Kastenholz: *Natura naturata*, 128; Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst, 320-325.

<sup>3</sup> Vgl. Frank: *Das körperlose Ornament*, 79.

<sup>4</sup> Owen Jones: *The Grammar of Ornament*, London 1856, Proposition 13, 6.

<sup>5</sup> Owen Jones: *Grammar of Ornament*, London 1856, 5.

<sup>6</sup> Jones: *Grammar of Ornament*, 6.

<sup>7</sup> Vgl. Kastenholz: *Natura naturata*, 132-138. Ähnliche Gedanken entwickelte auch der erste Industriedesigner Christopher Dresser, der hier aufgrund seiner Sonderstellung nicht beachtet werden kann, vgl. Kastenholz: *Natura naturata*, 155-160.

Society, unterrichtete nach dieser Methode: Designstudenten sollten lernen, den Aufbau einer Pflanze nachzuvollziehen und ihre Struktur in expressiven Linien zusammenzufassen (vgl. Abb. 218, 219). Mit *Line and Form* veröffentlichte Crane zudem das Postulat der langen, sensitiven „Kurve, die bald an den Stengel einer Lilie erinnert, bald an [...] die Staubfäden einer Blüte oder hin und wieder an eine steil aufsteigende Flamme“<sup>1</sup> als Leitmotiv des Art Nouveau. Bei Walter Crane stand die organische Linie für Leben und Wachstum: „Organic lines [...] mean life and growth.“<sup>2</sup> Sie spiegelte das Gerüst und die Struktur eines lebendigen Organismus wider und sei dessen ‚Skelett‘<sup>3</sup>. Dieses Gerüst gebe sowohl Aufschluss über die gesamte Struktur eines Objektes als auch über das Verhältnis der Einzelteile zum Ganzen; im Umkehrschluss sollte das einzelne Segment die Struktur des Ganzen wiedergeben. Crane berief sich ebenfalls auf eine materialbezogene Gestaltung des Ornaments, die bereits um die Jahrhundertmitte thematisiert wurde. In der Reaktion auf die erste Weltausstellung 1851 war die Anpassung des Ornaments an seinen Träger zu einem zentralen Thema geworden, denn in dieser Ausstellung hatte sich die historistische Überladung von Objekten mit scheinbar wahllos zusammengestellten Ornamenten herauskristallisiert:

The articles from the Continent were glittering and showy enough, but those of Great Britain outglittered all, all exciting the laughter of cultivated foreigners to such an extent that English gentlemen were scandalized and abashed without knowing precisely what was the matter.<sup>4</sup>

Unter anderem berief man sich auf A. W. Pugin, der neben William Dyce schon im Vorfeld der Weltausstellung für den materialbezogenen Entwurf ausgesprochen hatte: Die Bedingungen von Material und Technik sollten respektiert werden. Pugin sprach sich für die Angemessenheit des Ornaments und des Materials aus, durch die sich gesellschaftliche Moral

---

<sup>1</sup> Pevsner: *Pioneers of Modern Design*, 82. Crane war seinerseits stark von William Blakes flammender Linie beeinflusst, siehe *Kastenholz: Natura naturata*, 179/180.

<sup>2</sup> Walter Crane: *Line and Form*, London 1900, 141.

<sup>3</sup> Vgl. Walter Crane: *The Language of Line*, in: *Magazine of Art* 1888, 327.

<sup>4</sup> Moncure Daniel Conway: *Travels in South Kensington*, London & New York (Originalausgabe 1882) 1979, 34.

---

widerspiegeln sollte. An die Stelle des historistischen Stilpluralismus setzte Pugin das Ideal des „truth to materials, truth of construction, truth of ornament“<sup>1</sup>, das in der Gotik zum vollkommenen künstlerischen Ausdruck gekommen war: Im übertragenen Sinn stand Pugins Gothic Revival für „decorative fitness“<sup>2</sup>, die „Anpassung vegetabiler Formen an die Konsistenz des zu ornamentierenden Objektes“<sup>3</sup> und damit für die angemessene Auswahl und Ausführung eines Ornamentes.<sup>4</sup>

Diese Position war deutlich gegen Frankreich gerichtet. Das bedeutete, dass beispielsweise Teppiche als flächige Objekte keine dreidimensionalen Ornamente mit Schattenwurf und plastischem Volumen tragen, sondern sich ihrer Form angemessenen, flächenhaften Mustern unterwerfen sollten. Als logische Folge davon illustrierten die Teppich- und Tapetenentwürfe von William Morris dies auf einzigartige Weise (Abb. 214, 215). Dreidimensionale Objekte aber waren weit entfernt von Pugins Ansatz: Er konzentrierte sich darauf, „eine Konstruktion zu dekorieren, nie aber Dekoration zu konstruieren“<sup>5</sup>. Pugins Ablehnung des dreidimensionalen Ornamententwurfs für Teppiche, Tapeten und dergleichen wurde bald zu einem Dogma für viktorianische Designreformer. Der Designreformer Henry Cole führte Pugins Ansatz als Idee von der ‚guten Form‘<sup>6</sup> fort, und auch Crane übernahm diesen Ansatz und leitete unter Berücksichtigung der jeweiligen Materialeigenschaften das Prinzip des „constructive drawing“<sup>7</sup> davon ab: Seine Graphiken illustrieren die frei bewegliche, ornamentale Linie (Abb. 218-220) und wurden gerade in der innovativen Gestaltung von Schwarz-Weiß-Flächen von Aubrey Beardsley eindrucksvoll fortgeführt (Abb. 221).<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Schafter: Order of Ornament, 69/70.

<sup>2</sup> Schafter: Order of Ornament, 70.

<sup>3</sup> Kastenholz: Natura naturata, 129.

<sup>4</sup> Vgl. Kastenholz: Natura naturata, 178; Gombrich: Sense of Order, 37; Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der bildenden Kunst, 325/326.

<sup>5</sup> Kastenholz: Natura naturata, 129. Vgl. auch Gombrich: Sense of Order, 34.

<sup>6</sup> Vgl. Locher: Kunstgeschichte als historische Theorie der bildenden Kunst, 326.

<sup>7</sup> Walter Crane: Design, in: Magazine of Art 1893, 80.

<sup>8</sup> Vgl. Gombrich: Sense of Order, 34; Schafter: Order of Ornament, 71; Kastenholz: Natura naturata, 178-180.

Zahlreiche Künstler taten dabei den Art Nouveau ab, ohne die Parallelen zu ihrem eigenen Werk zu sehen.<sup>1</sup> George Frampton hielt den Art Nouveau für etwas, womit man auf dem Kontinent Kinder erschrecke<sup>2</sup>, Walter Crane, dessen Œuvre den Art Nouveau letztlich vorbereitete, war zunächst einer der schärfsten Kritiker des neuen Stils<sup>3</sup>, und Alfred Gilbert, den man einen der Hauptvertreter des Art Nouveau in England nennen könnte, hasste die pflanzenartigen Ornamente:

L'Art Nouveau, forsooth! Absolute nonsense! It belongs to the young lady's seminary and the 'duffer's' paradise. Have I understood l'Art Nouveau rightly, or is it still a matter of the grave to which I must come, before I understand?<sup>4</sup>

So erzürnte er sich während des Symposiums *L'Art Nouveau: What is it and what is thought of it?*, an dem 1903 englische Maler, Designer, Architekten und Bildhauer teilnahmen. Man diskutierte dort die Erscheinung des Art Nouveau, einigte sich auf eine grundlegend negative Einstellung und kam zu der Auffassung zusammen, den Art Nouveau mit seiner asymmetrischen, pflanzenhaft geschwungenen, organisch an- und abschwellenden Linie als Leitmotiv sei eine stilistische Perversion ohne jegliche Disziplin.<sup>5</sup> Elizabeth Aslin fasst dies zusammen:

Almost all the English designers whose work provided the basis for later developments in Belgium, France and, in particular, in Austria and Germany, turned from Art Nouveau around the end of the century almost with revulsion, adopting a national puritan view in the face of what they regarded as an unwholesome foreign disease.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Nicht berücksichtigt wird an dieser Stelle der schottische Art Nouveau der ‚Glasgow Four‘, Frances und Margaret MacDonald, Charles Rennie Macintosh und Herbert MacNair. Der linear-geometrische Glasgow Style findet seine Parallelen eher im Wiener Sezessionsstil und hat daher eine vollkommen andere Erscheinungsform als Gilberts Werke. Vgl. Escritt: Art Nouveau, 131-135.

<sup>2</sup> Vgl. Lavinia Handley-Read: Alfred Gilbert and Art Nouveau, in: Apollo LXXXV (1967), 18.

<sup>3</sup> Vgl. Aslin: Aesthetic Movement, 175.

<sup>4</sup> Zit. n. The Magazine of Art, vol. 2, 1904, 211.

<sup>5</sup> Zit. n. The Magazine of Art, vol. 2, 1904, 213.

<sup>6</sup> Aslin: Aesthetic Movement, 178.

### 5.5 Im Archiv der Geschichte: The Clarence Tomb

Gilberts historisierend-rekonstruierende Produktionsästhetik veranschaulichte sich darüber hinaus am *Clarence Tomb* (Abb. 222-225), welcher als wichtigstes Werk der englischen Grabmalkunst des 19. Jahrhunderts bezeichnet worden ist.<sup>1</sup> Die überraschende Vielzahl der historischen Referenzen, die von der Forschungsliteratur aufgelistet werden, verrät weniger Gilberts direkte Vorbilder als vielmehr seine Suche nach der Vergangenheit, deren facettenreiches ikonographisches Potential sich erst in der viktorianischen Gegenwart enthüllte: Gilberts Akkumulation des historischen Zeichenbestandes vollzieht die Umcodierung der Kunstgeschichte zum Zweck der Selbstprojektion. So wurde der *Clarence Tomb* bisher mit einer recht umfangreichen Liste europäischer Meisterwerke verglichen, darunter von Peter Vischer d. Ä. das Grabmal des Erzbischofs Ernst von Sachsen (1495) im Magdeburger Dom, der Sebaldusschrein in St. Sebaldus in Nürnberg (1508-19) und das Grabmal für Kaiser Maximilian I. in der Hofkirche zu Innsbruck (1512) sowie das Grabmal der Maria von Burgund (1495-1502) in der Liebfrauenkirche von Brügge, das Grabmal des Kardinals Wolsey von Benedetto da Rovezzano in Windsor Castle (1524-1529), das Grabmal Henrys VIII. von Benedetto da Rovezzano in Windsor Castle (1530-1536, unvollendet und heute in Teilen das Grabmal Nelsons in St. Paul's) und das Grabmal Henrys VII. in Westminster Abbey von Pietro Torrigiano (1512-1518).<sup>2</sup>

Wie sich aber herausstellt, handelt es sich hier weniger um direkte Zitate, sondern vielmehr um zeichenhafte Versatzstücke als Ausdruck der historiographischen Geschichtsverliebtheit der englischen Spätromantik. In den Bildern der Vergangenheit entdeckte Gilbert die Bewusstseinslage des fin-de-siècle, welche das Grabmaldenkmal für den Duke of Clarence durch Verschränkungen, Zitationen und Verschmelzungen von Vergangenheitsikonen ineinander aufgehen ließ. Indem Gilbert in dem Grabdenkmal die Kunstgeschichte konservierte, ließ er dieses in historischen

---

<sup>1</sup> Vgl. Dorment: *Victorian High Renaissance*, 195.

<sup>2</sup> Vgl. Dorment: *Victorian High Renaissance*, 195; Handley-Read: *Alfred Gilbert II*, 87.

---

Formen und Dekorationen erstarren und brachte ein artifizielles Konstrukt hervor, das als Kunst die Kunst thematisierte und somit die Prinzipien des *art for art's sake* verkörperte. In dieser kultursemiotischen Produktionsästhetik vollzog der visuelle Aneignungsprozess der Geschichte deren Transformation in die Künstlichkeit. Gilberts Vergangenheitsdiskurs basierte – ebenso wie Paters Geschichtskult – auf Geschichte als abstrakter Idee, nicht auf historischer Faktizität. Die Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte diente dabei als Dialog mit der Vergangenheit, und dieser Dialog eröffnete durch die Neukombination historischer Zeichen Potentiale für den eigenen Schaffensprozess. Gilberts Kunstrezeption sowie -produktion ist eine rückwärts in die Vergangenheit gerichtete, anti-mimetische Suche nach Vorbildern:

So wie der Historiker, auch wenn er glaubt, eine vergangene Zeit darzustellen, immer zunächst die Geschichte seiner Zeit schreibt, in der die frühere notwendig zum Zitat wird, ebenso macht der Künstler durch jede neue Verwendung einer etablierten Form diese zum Zitat.<sup>1</sup>

Doch ging es Gilbert nicht um eine historisch festgelegte und definierbare Epoche, sondern um deren romantisierte Vorstellung und einen allusiv verstandenen Vergangenheitskult: Die so imaginierte Geschichte ist ein artifizielles Kunstprodukt, ein Privatarchiv der Kunstgeschichte.<sup>2</sup>

Durch diesen semantischen Diskurs der Kunstgeschichte und die damit einhergehende dialogische Verschränkung historischer Referenzsysteme entstehen im *Clarence Tomb* Leerstellen, die eine Dialektik zwischen Werk und Interpret erzeugen und die Vielfalt der oben aufgeführten Interpretationsmuster erklären. Gilberts Privatfundus der (Vor-) Bilder aber stellt sich als zu spezifisch, zu verschränkt dar, um es interpretativ nachvollziehen zu können; stattdessen werden Kunstgeschichte und ihre Zitate zum Ausdruck des Unbestimmten<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Böhn: Vollendende Mimesis, 153.

<sup>2</sup> Vgl. Müller: How Botticellian!, 7-9.

<sup>3</sup> Vgl. Eco: Poetik des offenen Kunstwerkes, 115-122.

Aufgabe der Kunst ist es weniger, die Welt zu *erkennen*, als Komplemente von ihr hervorzubringen, autonome Formen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze und persönliches Leben offenbaren.<sup>1</sup>

Jede Interpretation muss damit unvollständig bleiben; keine Erklärung des Denkmals fällt vollkommen mit dem Werk zusammen:

Jede Ausführung erläutert, aber erschöpft es nicht, jede Ausführung realisiert das Werk, aber alle zusammen sind komplementär zueinander, jede Ausführung schließlich gibt uns das Werk ganz und befriedigend und gleichzeitig unvollständig, weil sie uns nicht die Gesamtheit der Formen gibt, die das Werk annehmen könnte.<sup>2</sup>

### 5.5.1 An heraldic allusion: Historische Versatzstücke am Clarence Tomb

Die Entstehungsgeschichte des *Clarence Tomb* ist kompliziert und wurde von zahlreichen Streitigkeiten zwischen Bildhauer und Auftraggeber, d.h. zwischen Gilbert und der königlichen Familie begleitet, was die lange Entstehungszeit des Grabmonumentes mit Unterbrechungen, Verzögerungen und der endgültigen Fertigstellung in den späten 1920er Jahren erklärt (Abb. 222-226).<sup>3</sup> Da Gilbert seine Entwürfe immer wieder überarbeitete und sich die Fertigstellung seiner Aufträge häufig um Jahre verzögerte, geriet der Bildhauer nicht nur mit dem Auftrag der königlichen Familie in Verzug, sondern auch mit sehr vielen seiner weiteren Arbeiten, was ihn 1901 schließlich in den Bankrott und zur Flucht nach Belgien führte. Im Januar 1892 erteilten der Prinz und die Prinzessin von Wales Alfred Gilbert den Auftrag, das Grabmal ihres verstorbenen Sohnes und einstigen Thronerben Prince Albert Victor, Duke of Clarence and Avondale, Earl of Athlone, genannt Eddie, zu gestalten der recht überraschend an einer

<sup>1</sup> Eco: Poetik des offenen Kunstwerkes, 130.

<sup>2</sup> Eco: Poetik des offenen Kunstwerkes, 132/33. Vgl auch Iser: Appellstruktur der Texte, 234-247.

<sup>3</sup> Dies in aller Ausführlichkeit zu behandeln, sprengt den Rahmen dieser Arbeit und ist an anderer Stelle bereits detailliert erarbeitet worden: vgl. Lavinia Handley-Read: Alfred Gilbert: A New Assessment. Part II: The Clarence Tomb, in: *The Connoisseur* 169 (1968), 85-91; Richard Dorment (Hrsg.): *Victorian High Renaissance*, Minneapolis/MN 1979, 192-202; Dorment: *Sculptor and Goldsmith*, 154-170.

Lungenentzündung gestorben war. Der königliche Auftrag entsprach ganz den ehrgeizigen Vorstellungen Gilberts, rechnete er doch zurecht damit, bei Vollendung des Grabmals zum Ritter geschlagen zu werden und die Nachfolge seines Lehrers Sir Edgar Boehm, der kurz zuvor verstorben war, als *Sculptor in Ordinary to the Queen* anzutreten – dabei war er zu dem Zeitpunkt nicht einmal 40 Jahre alt.<sup>1</sup> Zunächst lief alles hervorragend. Gilbert besichtigte die Albert Memorial Chapel und konstatierte:

The only site in the Chapel was the exact centre, as there already existed a cenotaph to the memory of Prince Albert, and the other memorial tomb to the Duke of Albany. My recollection of the Chapel had not played me false, and the character of the design I had made was a fair basis to work on, in harmony with its environment. The Chapel is Gothic [...]. The interior is [...] a restoration, and the mural decorations, which are of a most costly character, inlaid with precious stones and marbles, are not at all Gothic either in feeling or intention, stained-glass windows being the only part in harmony with the original edifice. Here was a great difficulty, that of placing a modern work that should be in harmony with the ancient work, and yet not a mere reproduction of its parts, but rather the outcome of its suggestion, and what I took ancient Gothic to be those who practised it, the best example a living artist could compass.<sup>2</sup>

Sehr schnell entwarf er ein erstes Wachsmo­dell für das Denkmal (Abb. 227), das bereits die wesentlichen Bestandteile des ausgeführten Grabmonumentes aufwies: Die Liegefigur des Herzogs von Clarence und zwei begleitende Figuren, ein Putto zu den Füßen und ein Engel am Kopf des Thronerben, lagen auf einer reich profilierten Tumba.<sup>3</sup> Der Prinz von Wales zeigte sich mit diesem ersten Entwurf sehr zufrieden. Bei einem

<sup>1</sup> Vgl. Dormont: Alfred Gilbert, 223-247; Handley-Read: A New Assessment. Part II: The Clarence Tomb, 85-87; Dormont: Victorian High Renaissance, 192-194; Dormont: Sculptor and Goldsmith, 16; 154/155.

<sup>2</sup> Zit. n. MacAllister: Alfred Gilbert, 130.

<sup>3</sup> In der Sekundärliteratur wird im Zusammenhang mit dem *Clarence Tomb* häufiger von Sarkophag bzw. Cenotaph gesprochen. Dies ist jedoch unpräzise vgl. Hans Körner: Grabmonumente des Mittelalters, Darmstadt 1997, 22-26. Da sich die eigentliche Grabstätte Prinz Albert Victors mit seinen sterblichen Überresten in Frogmore befindet, wird im Folgenden der präzisere Begriff *Tumba* in Bezug auf den *Clarence Tomb* verwendet.

Atelierbesuch war er „abundantly satisfied“<sup>1</sup> und meinte, die bisherigen Ergebnisse seien „nothing short of a miracle“<sup>2</sup>.

Im März 1893 wurde eine massive Tumba aus mexikanischem Onyx in der Kapelle errichtet (Abb. 228, 229), und als 1894 der erste farbige Gipsentwurf des Grabmaldenkmal in der Royal Academy ausgestellt wurde (Abb. 230), zeigten sich auch die Kritiker begeistert. Dieser Entwurf wurde als wichtigstes Kunstwerk der Royal Academy Exhibition in jenem Jahr angesehen, auch wenn man es nicht für ein „work of true sculpture“<sup>3</sup> hielt, sondern eher für das eines „decorators and goldsmith“<sup>4</sup>. Dieser Gipsentwurf zeigte bereits entscheidende Veränderungen gegenüber dem ersten Entwurf: Um die Tumba hatte Gilbert ein Gitter errichtet, wodurch das Grabdenkmal eine kubische Gesamterscheinung erhielt. Dieser zweite Entwurf zeigte den *gisant* des Prinzen in der Uniform des zehnten Husarenregiments, welchem dieser zu Lebzeiten angehörte. Er sollte in Marmor, Bronze, Messing und Aluminium ausgeführt werden. Die Queen notierte in ihrem Tagebuch vom 10. März 1893 über diesen Entwurf, er sei

[...] beautiful + so like. The angel bending over his figure holding a crown is quite so lovely, + so is the little angel of love against the wings of which his feet rest [...]. Mr. Gilbert showed me too a small wooden model of the grillage which is to go round the tomb, on which different figures of the saints are introduced.<sup>5</sup>

Gilbert fertigte darüber hinaus ein Präsentationsbuch mit farbigen Illustrationen an, das die Komposition zusätzlich erläuterte (vgl. Abb. 231, 232).<sup>6</sup> Schnell jedoch war dieses Präsentationsbuch nicht mehr aktuell: Gilbert überarbeitete das Gitter mindestens zwei Mal und stellte die Tumba auf einen Marmorsockel. Dabei platzierte er das Gitter so um die Tumba, dass Liegefigur und Engel beinahe völlig hinter der Gitterkonstruktion

<sup>1</sup> Zit. n. MacAllister: Alfred Gilbert, 130.

<sup>2</sup> Zit. n. MacAllister: Alfred Gilbert, 130.

<sup>3</sup> MacAllister: Alfred Gilbert, 130.

<sup>4</sup> Handley-Read: Handley-Read: Alfred Gilbert II, 87.

<sup>5</sup> Zit. n. Dorment: Sculptor and Goldsmith, 159.

<sup>6</sup> The Tomb of the Duke of Clarence Presentation Book, 1894, Jean van Caloen Stiftung, Loppem, vgl. Dorment: Sculptor and Goldsmith, 158.

verschwanden (Abb. 222). Gilbert behauptete später, dies sei von vornherein seine Absicht gewesen, doch das Präsentationsbuch verrät, dass Gilbert sich bei der Höhe des Gitters wohl verkalkulierte, was den zukünftigen Edward VII. sehr erzürnte: Man konnte (und kann bis heute) die Liegefigur des Prinzen nicht sehen.<sup>1</sup>

Bis zur Installation des Monuments *in situ* im Jahr 1898 gestaltete Alfred Gilbert das Denkmal für den Duke of Clarence komplett um, „not once but several times“<sup>2</sup> – bis es zur heutigen Erscheinungsform mit folgendem Aussehen kam: In der Uniform des zehnten Husarenregiments liegt der polychrom ausgeführte und friedlich schlafende *gisant* des Verstorbenen in einem weit ausgebreiteten Umhang auf der Tumba und hält mit der Rechten seinen Degen. Während der aufgebahrte, friedlich entschlafene Liegefigur spätestens seit dem italienischen Trecento und Quattrocento üblich war<sup>3</sup>, erlebte der schlafende *gisant* ein durch in England tätige oder bekannte französische Bildhauer wie James Pradier, Henri Triqueti und Henri Chapu, die zahlreiche Grabmäler für das französische Königshaus Bourbon-Orléans anfertigten (Abb. 233, 234), ein großes Revival im 19. Jahrhundert.<sup>4</sup> In der Folge des *terreur* im späten 18. Jahrhundert und den blutigen Napoleonischen Kriegen im frühen 19. Jahrhundert mied die französische Sepulkralskulptur den Schrecken des Todes und stellte den Verstorbenen stattdessen gerne sanft entschlafen dar.<sup>5</sup> Diese Darstellung wurde auch in

<sup>1</sup> Vgl. Dorment: Sculptor and Goldsmith, 154; Dorment: Victorian High Renaissance, 194/195.

<sup>2</sup> Dorment: Victorian High Renaissance, 194.

<sup>3</sup> Zum Beispiel mit den Grabmälern für Enrico Annibaldi (gest. 1276) und Bonifaz VIII. (ca. 1300), vgl. Kurt Bauch: Das mittelalterliche Grabbild, Berlin et. al. 1976, 146-153. Eine weitere Parallele stellt – vor allem aufgrund der Polychromie und dem Liegemotiv – das seinerseits wieder auf Berninis Ludovica Albertoni zurückgehende Grabmal des Stanislas Kostka von Pierre Le Gros in San Andrea al Quirinale in Rom dar (1702/03). Aber: Hier sind beide Figuren im Augenblick ihres Todes erfasst, Ludovica ist entrückt und sehr dramatisch dargestellt, und die Figurendisposition ist durch das seitliche Liegen sowie den durch ein Kissen erhöhten Kopf eine völlig andere. Vgl. Gerhard Bissell: Pierre Le Gros (1666-1719), Uni. Diss. Reading 1997, 77.

<sup>4</sup> Den schlafenden *gisant* aber gab es zeitlich früher auch in Deutschland, z.B. Johann Gottfried Schadows Grabmal des Grafen Alexander von der Mark (1790) und Christian Daniel Rauchs Grabmal der Königin Luise (1811-1815). Bloch: Das klassische Berlin, 68/69.

<sup>5</sup> Vgl. Fred Licht: Tomb Sculpture, in: Peter Fusco & H. W. Janson (Hrsg.): The Romantics to Rodin. French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections, New York & Los Angeles 1980, 96-101. Darüber hinaus befindet sich Henri Triquetis Cenotaph für den Prince Consort ebenfalls in der Memorial Chapel. Dieses Grabmal ist stilistisch sehr weit

England beliebt. Die Effigie des Prince Consort in Frogmore, von Carlo Marocchetti zwischen 1861 und 1867 angefertigt, zeigt einen friedlich schlafenden Prinzgemahl (Abb. 235).<sup>1</sup>

Über die Figur von Prinz Albert Victor beugt sich ein Aluminiumengel und hält eine Krone, „symbolic of the promise of Eternal Life“<sup>2</sup>, über den Kopf des Prinzen. Diese Krone ist ein Symbol des Ewigen Lebens und des Himmlischen Jerusalems sein, „representing the twelve-gated City spoken of in the book of Revelation“<sup>3</sup>. Zu den Füßen befindet sich ein geflügelter Eros, „a representation of Love“<sup>4</sup>, der in Anspielung an Eddies geplante Hochzeit mit Prinzessin May einen zerbrochenen Kranz in den Händen hält, „its head bowed and draped, its wings enveloping the feet of the Prince“<sup>5</sup>. Eine Inschrift führt um das Monument herum:

This monument was raised in the year of Grace 1898 and the 61st  
Year of the Reign of HER MOST GRACIOUS MAJESTY  
VICTORIA QUEEN OF GREAT BRITAIN AND IRELAND  
EMPRESS of

INDIA to HRH ALBERT VICTOR CHRISTIAN EDWARD DUKE of  
CLARENCE & AVONDALE KG. KP. LLD. HonCantab

Captain Xth hussars whose body lies within by HIS sorrowing  
PARENTS ALBERT EDWARD PRINCE OF WALES &  
ALEXANDRA CAROLINE Daughter of CHRISTIAN of DENMARK

He was Born Jan 8th 1864 dies Jan 14th 1892 at SANDRINGHAM  
in NORFOLK loving Kind & True

---

entfernt von Gilberts Grabmal; einzige Parallele ist die trauernde Mutter am Grabmal (Abb. 247), die die Jungfrau Maria parallelisiert. Aber schon in dem Grabmal für den Duc d'Orleans (Abb. 244) hatte Triqueti den von Gilbert später übernommenen schlafenden *gisant*, den Engel am Kopf des Verstorbenen und denselben fließenden Stil mit einer sensiblen Oberflächenbehandlung gezeigt. Vgl. Sylvain Bellenger: Henri Triqueti et l'Angleterre, in: Antologia di Belle Arti: La Scultura (Studi in Onore di Andrew Chiechanowiecki) 1996, 183-187; Read: Victorian Sculpture, 194-197.

<sup>1</sup> Vgl. Darby: Cult of Prince Consort, 25-27.

<sup>2</sup> Zit. n. MacAllister: Alfred Gilbert, 132.

<sup>3</sup> Zit. n. MacAllister: Alfred Gilbert, 132.

<sup>4</sup> Zit. n. MacAllister: Alfred Gilbert, 132.

<sup>5</sup> Zit. n. MacAllister: Alfred Gilbert, 132.

1894 hatte der Historiker Alfred Higgins die Geschichte der Albert Memorial Chapel und ihrer Grabmäler erforscht (vgl. Abb. 236).<sup>1</sup> Dies geschah im Zuge eines Vortrags am Royal Archaeological Institute, den Higgins am 14. Juli 1893 hielt. Veröffentlicht wurde sein Beitrag im Folgejahr unter dem Titel *On the Work of Florentine Sculptors in England in the Early Part of the Sixteenth Century; With Special Reference to the Tombs of Cardinal Wolsey and King Henry VIII.* Alfred Gilbert hatte selbst ein Jahr lang die Geschichte der Albert Memorial Chapel erkundet und kannte Higgins' Abhandlung mit Rekonstruktionsversuchen der Vorgängerwerke. In der ehemaligen Garter Chapel, errichtet von Edward III., hatte Kardinal Thomas Wolsey (ca. 1475–1530) von 1524 an sein Grabmal von dem florentinischen Bildhauer Benedetto da Rovezzano errichten lassen (Abb. 237, 238).<sup>2</sup> Später, nach Wolseys politischen Sturz, übernahm der König selbst das unfertige Grabmal und ließ es noch einmal von Rovezzano überarbeiten (Abb. 239, 240). Beide Grabmäler wiesen laut Higgins neben den Säulen mit bekrönenden Statuetten, reich profilierten Kerzenhaltern und den zahlreichen Skulpturen zentrale kompositionelle Parallelen zum *Clarence Tomb* auf: Der erhöhte Sarkophag verschwindet hinter hohen Kandelabersäulen und ist so kaum mehr einzusehen, und alternierende Kandelaber und Säulen mit bekrönenden Statuetten führen am Grabmal Henrys in rhythmisierter Folge um den Sarkophag herum.<sup>3</sup>

Die Verschränkung historischer Stile setzte Gilbert mit dem konsequenten Verweis auf die englische Gotik fort. Während die für die englische Grabmalkunst der Gotik charakteristische hohe Tumba ebenso wie

---

<sup>1</sup> Siehe Alfred Higgins, F.S.A.: *On the Work of Florentine Sculptors in England in the Early Part of the Sixteenth Century; With Special Reference to the Tombs of Cardinal Wolsey and King Henry VIII*, in: *Archaeological Journal* 51 (1894), 129-220. Zur detaillierten und umfassenden Geschichte der Albert Memorial Chapel siehe vor allem William Henry St. John Hope: *Windsor Castle. An Architectural History*, London 1913.

<sup>2</sup> Kardinal Wolsey befand sich ab etwa 1508 in den Diensten Henrys VII. und später in denen Henrys VIII., wurde 1514 Erzbischof von York und 1515 Lordchancellor und Kardinal. Sein Einfluss auf den König war so groß, dass er heimlich *ipse rex* genannt wurde. Er regierte England beinahe uneingeschränkt – bis seine Versuche, die Ehe Henrys VIII. und Katharinas von Aragon päpstlich annullieren zu lassen, scheiterten, vgl. Dorment: *Victorian High Renaissance*, 195.

<sup>3</sup> Vgl. Dorment: Alfred Gilbert, 160; 195/196.

begleitende, Wappen tragende Engel- und Heiligenfiguren seit dem 13. Jahrhundert üblich waren (vgl. Abb. 241, 242), erscheinen am *Clarence Tomb* gleichermaßen burgundische *pleurants* und der Herrschaftslegimitation dienende Wappen (Abb. 241-245), bzw. in diesem Fall in Form der Heiligenfiguren eine biographische Erläuterung von Eddies Leben und Werdegang.<sup>1</sup> Auf einen konkreteren Bezug wies Gilbert hin: „I decided to treat my offering as a shrine, as a Gothic sculptor would have done [...]“<sup>2</sup> Er erklärte:

With this explanation, it will be readily understood why the whole monument takes the form of a [...] shrine, in fact, the sarcophagus being a [...] sacred receptacle, protected by an open-worked grille or screen, as is often seen in ancient works, especially Gothic.<sup>3</sup>

Ab dem frühen 13. Jahrhundert sind in England freistehende Tumbengrabmäler nachzuweisen, die ihren Ursprung in Schreinformen haben und die als Nachahmung und Rezeption von Heiligenschreinen zu verstehen sind. Zur allgemeinen und besseren Sichtbarkeit wurden Reliquien in erhöhten Schreinen aufgebahrt, und diese Schreine waren häufig mit einer seitlichen Laibung versehen, damit Pilger näher an die Heilung versprechenden Reliquien gelangen konnten (Abb. 246-248).<sup>4</sup> Diese Schreinarchitektur wurde von Fürstengrabmälern wie z. B. dem Grabmal Edwards II. übernommen. Gilbert kannte mindestens zwei prominente Schrein-Beispiele: den Albansschrein (etwa 1308) in der Kathedrale von St. Albans in der Nähe von London (Abb. 249) und Peter Vischers d. Ä.

<sup>1</sup> Dormer: *Sculptor and Goldsmith*, 154.

<sup>2</sup> Hatton: Alfred Gilbert, 27.

<sup>3</sup> Hatton: Alfred Gilbert, 27.

<sup>4</sup> So z.B. der heute nicht mehr erhaltene Schrein Thomas Becketts (12. Jhd.). Das Grabmal des Erzbischofs Hubert Walter (Abb. 249; 1193-1205) in der Trinity Chapel der Kathedrale zu Canterbury ist vermutlich nach dem Vorbild des Becket-Schreins entstanden. Vgl. auch das Grabmal Edward des Bekenners in der Westminster Abbey (Abb. 250), der dem Becket-Schrein in der Grundform wahrscheinlich sehr ähnlich ist. Auf den Zusammenhang von Schreinarchitektur und Grabmalkunst hat Kurt Bauch bereits hingewiesen, und neben der polychromen Materialästhetik, die auf die vielfarbige Dekoration von Schreinen mit Edel- und Halbedelsteinen bzw. Edelmetallen verweist, lassen sich Parallelen zu der erhöhten und von einer Harfenstruktur umgebenen Tumba ziehen. Gleichzeitig ist darauf hinzuweisen, dass Gilberts Polychromie ebenfalls von der burgundischen Grabmalkunst hätte beeinflusst sein können. Vgl. Bauch: *Mittelalterliches Grabbild*, 32/34, Körner: *Grabmonumente*, 26; Ben Nilson: *Cathedral Shrines of Medieval England*, Woodbridge 1998, 34-37.

Sebaldusgrab in St. Sebald (ca. 1488-1519) in Nürnberg (Abb. 143, 144, 250, 251). Den Schrein des Heiligen Alban, des ersten englischen Märtyrers, kannte Gilbert von seinen Restaurierungsarbeiten an dem Relief *Himmelfahrt Christi* in der Kathedrale von Albans zwischen 1890 und 1903.<sup>1</sup> Das Sebaldusgrab dürfte Gilbert bei einem Deutschlandbesuch im Jahr 1891 kennen gelernt haben<sup>2</sup>; zudem wurde aber schon 1869 ein Gipsabguss des Sebaldusschreins vom South Kensington Museum in London angekauft und ausgestellt: Neben französischer und italienischer Renaissanceskulptur war die deutsche Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts in den 1873 eröffneten Cast Courts vertreten, und darunter wurde insbesondere der Sebaldusschrein als deutsches Nationalwerk gewürdigt.<sup>3</sup>

Um Gilberts reich profilierte, aber schwer einzusehende Tumba zieht sich ein Bronzegitter mit 18 Kandelabersäulen und zwölf Bronzestatuetten (Abb. 222, 252, 253). Gilbert wollte mit dem Gitter eine Wurzel Jesse andeuten, in der jeder Heilige eine Blüte in der Herkunft des Prinzen markiert: „In the conception of the pierced work grille I had in mind the traditional tree of Jesse – an heraldic allusion to the ancestry and patron saints of the Prince and his House.“<sup>4</sup> Auch wenn die Symbolik nur allusiv war und das Gitter zahlreiche Veränderungen erfuhr, erinnerte daran nie etwas an eine Wurzel Jesse. Von Anfang an bestand jede Panee aus zwei weiblichen, geflügelten Figuren mit modischen Kurzhaarfrisuren. Doch die Idee eines von ornamentalen Ranken überzogenen und mit Wappen versehenen Grabmals könnte Gilbert von dem der Maria von Burgund (Abb. 245) übernommen haben<sup>5</sup>: Die Früchte des Baumes, der in vergoldetem Metall über den Sarkophag rankt, tragen die Wappen des Hauses von Burgund, und diese werden von Engelfiguren

---

<sup>1</sup> Vgl. Dormont: Alfred Gilbert, 224/225. Dormont: Sculptor and Goldsmith, 19/20.

<sup>2</sup> Vgl. Dormont: Alfred Gilbert, 151.

<sup>3</sup> Vgl. Malcolm Baker: The Cast Courts, London 1981, 2-4; Bruce Robertson: The South Kensington Museum in Context: An Alternative History, in: Museum and Society 2 (1) 2004, 10.

<sup>4</sup> Zit. n. MacAllister: Alfred Gilbert, 131.

<sup>5</sup> Gilbert, der Brüssel häufig auf dem Weg nach Brügge, wo er seine Bronzen anfertigen ließ, durchquerte, kannte dieses Grabmal, vgl. Handley-Read: Alfred Gilbert II, 87.

gestützt. Gilberts Zeitgenossen reagierten insbesondere auf Gilberts Gitter mit Begeisterung:

The grille is really the most wonderful conception, for it is the story of the passage of the soul battling with the wild storms and tempests of life; during that passage the soul is cheered by the promise and signs of hope – the silver figures sparkling in their purity and radiance of the saints, who by their faith, their life, and their achievements give hope to mankind. These in their lantern-like settings are guiding lights to the mariner on his tempestuous voyage.<sup>1</sup>

Die zunehmend ornamentale Formensprache des Gitters führte Gilbert in den Heiligenstatuetten fort (Abb. 226, 254-260). Joseph Hatton schwärmte:

The statuettes as component parts of the rest of the monument [...] are not only remarkable for their design and beauty of detail and ornamentation, but for the lustrous glory of the colours that distinguish their costumes. The shifting light of the sun, or the flickering of the memorial candles on them refreshes the eye with the iridescence of pearls, precious stones and crystals, and what appears to be a gorgeous pigment, all toned in accordance with their relative values, and in artistic combination-effects [...].<sup>2</sup>

Mit den Heiligenfiguren stellte Gilbert verschiedene Aspekte von Eddies Leben und Persönlichkeit sowie seine verschiedenen Titel und Orden dar. An der westlichen Frontseite, die man beim Betreten der Kapelle als erstes erblickt, steht als Nationalheiliger Englands und Schutzpatron des Hosenbandordens, dem Prinz Albert Victor angehörte, der Heilige Georg. Neben ihm befindet sich die Jungfrau Maria als Reminiszenz an die Geschichte der Albert Memorial Chapel als einstige Lady Chapel und an die trauernde Mutter des verstorbenen Herzogs, Prinzessin Alexandra.<sup>3</sup> An der Nordseite geht es weiter mit der Heiligen Elisabeth von Ungarn, die als Ahnin des Prinzen ihren Platz am *Clarence Tomb* einnahm. Neben ihr befindet sich der Erzengel Michael, Schutzpatron Deutschlands, der Soldaten und der

<sup>1</sup> MacAllister: Alfred Gilbert, 135/136.

<sup>2</sup> MacAllister: Alfred Gilbert, 133.

<sup>3</sup> Darüber hinaus referierte Gilbert mit der trauernden Mutter auf die *Mourning Queen* an dem Cenotaph für Prinz Albert von Henri Triqueti (1861), das sich ebenfalls in der Albert Memorial Chapel befindet. Vgl. Read: *Victorian Sculpture*, 197.

---

sterbenden Seelen. Dem Heiligen Michael folgen die Heilige Margarete von Schottland und der Heilige Patrick von Irland, die die Ländereien und Titel des Prinzen repräsentieren. An der Ostseite knüpfte Gilbert wieder an die Geschichte der Kapelle an. Dort standen Edward der Bekenner und Edward III. auf dem Grabdenkmal. Sie wurden als Namenspatrone Prinz Albert Viktors („Eddie“) ausgewählt.<sup>1</sup> An der Südseite folgen der Heilige Hubertus von Lüttich, die Heilige Ethelreda von Ely, Nikolaus von Myra und die Heilige Barbara. Der heilige Hubertus repräsentierte die Jagd, die heilige Ethelreda von Ely als Patronin von Cambridge stand für den Studienort des Prinzen, als Patron der Matrosen erinnerte Nikolaus an die Karriere des Prinzen in der Marine, und als letztes gedachte die Heilige Barbara als Patronin für Waffenschmiede und Festungen der militärischen Karriere des Prinzen. Gilbert ersetzte später Edward III. mit Katharina von Siena und die heilige Barbara durch Katharina von Ägypten, die nur bedingt einen Bezug zu Prinz Albert Viktors Leben darstellen.<sup>2</sup>

1898 sollte das Denkmal fertig zur Enthüllung sein. Gilbert war jedoch nicht zufrieden und fing mit dem Entwurf von vorne an. Der Gesamteindruck sollte bestehen bleiben, jedes Detail wollte er jedoch verändern. Nicht ohne Grund wurde der Prinz von Wales ungeduldig: Ohne die Heiligen wollte er das Grabmal nicht enthüllen. Erst Mitte August 1899 setzte Gilbert dem Grabmal den Engel am Fuß des Herzogs und die Heiligenfiguren des Michael, der Jungfrau Maria, der Elisabeth von Ungarn, Edward III. und die Märtyrer Patrick und Margaret auf. Die verbleibenden fünf Statuetten waren zu diesem Zeitpunkt immer noch nicht fertig. Es fehlten die Figuren der Südseite und eine Figur an der Ostseite. So sollte es die kommenden dreißig Jahre bleiben. 1901 erklärte Gilbert sich bankrott und schickte seine Familie nach Brügge; er selbst folgte wenig später. Prinz Edward und Prinzessin Alexandra waren – nicht ganz zu Unrecht – aufgebracht und wütend, dass dem

---

<sup>1</sup> Gleichzeitig erinnerten sie an die Geschichte der Albert Memorial Chapel: Henry III. erbaute die Kapelle zu Ehren Edward des Bekenners, und Edward III. war der Gründer des Hosenbandordens. Vgl. Dorment: Sculptor and Goldsmith, 157.

<sup>2</sup> Vgl. Dorment: Victorian High Renaissance, 192-195; Dorment: Sculptor and Goldsmith, 156/157.

*Clarence Tomb* zu diesem Zeitpunkt immer noch fünf Heilige fehlten: Nach seiner Krönung zu Edward VII. im Jahr 1902 durfte Gilbert auf königlichen Befehl nicht mehr nach England zurückkehren.<sup>1</sup>

### 5.5.2 Der Heilige Georg als *mise en abyme*

In der Figur des Heiligen Georgs (Abb. 226), so Gilbert, habe er „merely a *résumé* of the entire monument“<sup>2</sup> geschaffen: „Every line being one which can be found in the smallest detail existing in the rest of the work.“<sup>3</sup> Als bildhauerische *mise en abyme*<sup>4</sup> bringt der Heilige Georg nicht nur die schon durch Edward Burne-Jones' Botticelli-Rezeption hervorgebrachte Linearität zur dreidimensionalen Ausformulierung, sondern vollzieht gleichfalls die für das fin-de-siècle charakteristische anti-mimetische Kunstproduktion: In dieser Überwindung der traditionell-naturnachahmenden Wirklichkeitsreproduktion entwickelt Gilbert eine auf sich selbst referierende und in die dekadente Ästhetik eingebettete Meta-Kunst. Sowohl die von ihm favorisierte Kreation einer ‚Skulptur in der Skulptur‘<sup>5</sup> als auch die zitathafte Integration verschiedenster und allusiv gebrauchter, von daher nur bedingt nachvollziehbarer Vorbilder in die eigene Kunst veranschaulichen Gilberts

<sup>1</sup> Gilberts Verhältnis zum englischen Königshaus verschärfte sich in den kommenden Jahren sogar noch. Trotz des ausdrücklichen Verbots Edwards VII. ließ Gilbert so genannte Arbeitsmodelle des Clarence Tomb fotografieren und in der Monographie Joseph Hattons über Alfred Gilbert veröffentlichen. Diese ‚Arbeitsmodelle‘ stellten jedoch originale Arbeiten aus Elfenbein und Bronze dar, die durch reine bronzene Werke ersetzt wurden. 1899 wurden diese Statuetten von einer Privatsammlung angekauft, was Edward VII. sehr erzürnte. Erst 1926, nach dem Tod Edwards VII., kehrte Gilbert nach England zurück, nachdem ihn der Bruder des Herzogs von Clarence, George V., offiziell rehabilitierte. Gilbert beendete die fehlenden fünf Heiligenfiguren. Diese sind im Gegensatz zu den früheren Figuren aus einem Stück gegossen und zeugen von einem expressionistischeren Stil als die Figuren des 19. Jahrhunderts. Vgl. Dorment: *Sculptor and Goldsmith*, 155-157.

<sup>2</sup> Zit. n. Hatton: Alfred Gilbert, 30.

<sup>3</sup> Zit. n. Hatton: Alfred Gilbert, 30.

<sup>4</sup> Der Begriff *mise en abyme* stammt aus dem Französischen und bezeichnet zunächst ein Erzählverfahren in der Epik, wird aber auch für die Dramatik und die bildende Künste gebraucht. Er geht auf einen Tagebucheintrag von André Gide (1893) zurück: „Es gefällt mir sehr, wenn der Gegenstand eines Kunstwerks im Spektrum seiner Charaktere ein weiteres Mal umgesetzt ist – ähnlich dem Verfahren, ein Wappen in seinem Feld wiederum abzubilden (*mettre en abyme*).“ Vgl. Michael Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, Tübingen 1997, 2-10.

<sup>5</sup> Das Prinzip einer ‚Skulptur in der Skulptur‘ taucht in Gilberts Werk häufiger auf, so etwa in den Portraitbüsten John Hunters (1893-1900) und Sir George Birdwoods (1894), vgl. Dorment: Alfred Gilbert, 118 & 122/123.

selbstreferentielle Produktionästhetik.<sup>1</sup> So sagt er über die Rüstung des Heiligen Georg:

It has the appearance of Gothic; and yet [...] there is not the slightest resemblance to anything we know of Gothic work, unless the use of shells and other natural forms may be said to have influenced me as they doubtless did the Gothic craftsman of mediaeval times.<sup>2</sup>

Gleichzeitig jedoch vollzieht Gilbert die gedankliche Reflektion über das eigene Kunstschaffen sowie der Frage, was Kunst eigentlich ist. Dabei könnten Paters oder Wildes Antworten auch die Gilberts sein: Kunst stehe für „the mind in the act of making the figure“<sup>3</sup>, oder: „Art never expresses anything but itself. It has an independent life [...]. So far from being the creation of its time, it is usually in direct opposition to it.“<sup>4</sup>

Sein dandyesker Anti-Held Georg<sup>5</sup>, der 1898 von der Königin selbst als erste Statuette in den *Clarence Tomb* eingefügt wurde, entspricht so gar nicht der althergebrachten Ikonographie des richtenden Drachentöters. Die reich verzierte, lineare Binnenstruktur der mittelalterlich anmutenden Rüstung vollzieht die Abbeviatur des Gesamtmonumentes, mäandert in linearen S-Kurven als konzeptuelles Gestaltungsprinzip über die Einzelfigur des Heiligen Georgs sowie über den *Clarence Tomb* als Gesamtkomposition. Auf diese Art und Weise überzieht sie nicht nur als bildhauerische *mise en abyme* die Mikro- und Makrostruktur des Grabmals, sondern verweist im gleichen Zug auf die eigene Künstlichkeit und die Absage an die Mimesis. Der Drachentöter, „a high-church aesthete out of the pages of *The Yellow Book*“<sup>6</sup>, übernimmt den Kontrapost des *Icarus* von 1884 und ist nicht in einem traditionell siegreichen, triumphierenden Moment dargestellt, sondern in einer

<sup>1</sup> Vgl. Müller: How Botticellian!, 7

<sup>2</sup> Zit. n. MacAllister: Alfred Gilbert, 134.

<sup>3</sup> Iser: Aesthetic Moment, 68.

<sup>4</sup> Wilde: Decay of Lying, 53.

<sup>5</sup> Noch heute existieren zahlreiche Versionen des Heiligen Georgs, dabei bleibt aber unklar, wie viele es ursprünglich gab, vgl. Dorment: Victorian High Renaissance, 197.

<sup>6</sup> Dorment: Sculptor and Goldsmith, 162.

von Donatellos *David* inspirierten, introvertiert-melancholischen Haltung.<sup>1</sup> Gleichwie Gilbert in dem Heiligen Georg einen intermedialen Bezug zur präraffaelitischen Malerei und dabei besonders zu Edward Burne-Jones' Rittergestalten wie etwa in *King Cophetua and the Beggar Maid* (Abb. 124) oder *The Briar Rose* herstellt (Abb. 261), so vollzieht er ebenso das künstlerische Postulat des feinen, dandyesken Gentlemans als Kultbild des fin-de-siècle.<sup>2</sup>

Die Vision des Heiligen Georgs war für den Gentleman des viktorianischen Zeitalters „a central tenet of the construction of masculinity (with [...] allied virtues of courage, valour, loyalty, comradeship).“<sup>3</sup> Während die nationale Ikonisierung des Heiligen Georgs im 19. Jahrhundert ihren Höhepunkt fand, existierten spätestens seit dem 17. Jahrhundert künstlerische Darstellungen in England, die den Nationalheiligen als Modell „for the British male populace as chivalric rescuer“<sup>4</sup> hervorbrachten und die spätere „incorporation of St George into the processes of constructing masculinity“<sup>5</sup> vorwegnahmen. Neben dem durch den Heiligen Georg veranschaulichte charakteristisch Englische und dem durch die ultimativ englische Ikone später zur Schau gestellten Nationalbewusstsein im Zuge des Burenkrieges und des Ersten Weltkrieges fungierte der Drachentöter im viktorianischen Zeitalter vor als männliches Idealbild eines modernen Ritterkultes: Die Präraffaeliten, die die Artuslegende aufleben ließen, griffen immer wieder auf den Heiligen Georg zurück. Die Tradition, „the long continuity of interest in the saint during the

<sup>1</sup> Poeschke beschreibt den Bronze-David in einer „lässig-anmutigen Haltung“ und „ruhiger Gelassenheit und Zentriertheit, [...] ausgewogener Ponderation“, vgl. Joachim Poeschke: *Skulptur der Renaissance in Italien*, Bd. 1: Donatello und seine Zeit, München 1990, 111 bzw. 112. Donatello hat ebenfalls einen Heiligen Georg angefertigt (ca. 1416/17), den Gilbert gekannt haben dürfte, der jedoch eher die Ritterfigur des Fawcett Memorial beeinflusst hat. Ebenso von Donatello beeinflusst ist der gestalterische Miteinbezug des Sockels, vgl. Dorment: *Sculptor and Goldsmith*, 14.

<sup>2</sup> Vgl. Girouard: *Return to Camelot*, 276-293.

<sup>3</sup> Joseph Kestner: *The Pre-Raphaelites, St George and the Construction of Masculinity*, in: Magaretta F. Watson (Hrsg.): *Collecting the Pre-Raphaelites: The Anglo-American Enchantment*, Brookfield/VT 1997, 150. Vgl. außerdem ausführlich dazu: Girouard: *Return to Camelot*, Kapitel 17: *The Chivalrous Gentleman*, 260-274.

<sup>4</sup> Kestner: *St. George and Construction of Masculinity*, 151.

<sup>5</sup> Kestner: *St. George and Construction of Masculinity*, 151.

nineteenth century“<sup>1</sup> kulminierte gar in der Selbstidentifikation der präraffaelitischen Künstler mit dem Heiligen Georg: Beispielsweise stellte Dante Gabriel Rossetti sich selbst als heiligen Georg und Elizabeth Siddal als zu rettende Prinzessin dar (Abb. 262).<sup>2</sup> Dies entsprach dem präraffaelitischen Ideal der höfischen Liebe und der Vision des edlen Ritters, der seine bedrohte Prinzessin aus der Not errettet und auf diese Weise das viktorianische Männlichkeitsideal widerspiegelt:

In the legend of St George one has in an essential form the male body unimpaired, victorious, heroized and desired by the female. The recurrence of the idea of St George reinforces the [...] dominant masculinity in Victorian society.<sup>3</sup>

Gilberts Georgsfigur aber ist kein traditionell viktorianischer, viriler Beschützer (vgl. z.B. Abb. 263), sondern entspricht, als ästhetizistischer Schönling in sinnierend-gekünstelter Pose eher an Oscar Wildes Männlichkeitsentwurf erinnernd, einem melancholisch anmutenden Gegenentwurf zu dem gesellschaftlich anerkannten Idealtypus des ‚christlichen Gentleman‘<sup>4</sup>. Hier erscheint Georg vielmehr als Dandy und als ästhetische Veräußerung einer sensiblen Innerlichkeit.<sup>5</sup>

In der als Endzeit verstandenen Dekadenz, in der traditionelle Werte langsam untergingen und sich neue noch nicht vollends etabliert hatten, stand der Dandy gegen Nivellierung der Welt und gegen das Gefühl der Leere, gegen Bürgertum und Banausentum, dafür aber für die Aristokratie des Geistes und

<sup>1</sup> Kestner: *St. George and Construction of Masculinity*, 150.

<sup>2</sup> Vgl. Kestner: *St. George and Construction of Masculinity*, 150-158; Girouard: *Return to Camelot*, 178-196, 276-293.

<sup>3</sup> Kestner: *St. George and Construction of Masculinity*, 154.

<sup>4</sup> Vgl. Girouard: *Return to Camelot*, 250.

<sup>5</sup> Vgl. Hans-Joachim Schickedanz: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*, Frankfurt/Main et. al. 2000, 21. Es ist mit Sicherheit nicht Aufgabe dieser Arbeit, die Kulturgeschichte des Dandys nachzuzeichnen, doch soll kurz festgehalten sein, daß es kulturtheoretische Überlegungen zur männlichen Kultfigur der Dekadenz schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich gab, z.B. Barbey d'Aurevillys Traktat *Du Dandysme et de Georges Brummell* aus dem Jahr 1845 oder Charles Baudelaires Essay *Maler des modernen Lebens*, welches dem Dandy einen eigenen Abschnitt widmet. Vgl. Wanda G. Klee: *Leibhaftige Dekadenz*, Heidelberg 2001, 89-113.

---

des guten Geschmacks. Tatsächlich erspürten die tatsächlich existierenden Dandys des spätviktorianischen Zeitalters wie Oscar Wilde, Charles Baudelaire oder Gabriele d'Annunzio gesellschaftliche Problemstellungen und verstanden sich als rebellische Helden wider bestehende Strukturen, gegen die egalisierende Demokratie und die banale Trivialität des bürgerlichen Lebens. Sie verkörperten die ästhetische Opposition des Individuums, das im Verfall der gesellschaftlichen Strukturen seine Identität zu erhalten versucht. Als Anti-Held war der Dandy der Welt entrückt, isoliert und einsam, „ungerührt und unberührt“<sup>1</sup>, und seine heroische Einsamkeit paarte sich mit Lässigkeit und Distanziertheit, In-sich-selbst-Zurückgezogenheit und Melancholie, Subjektivismus und Künstlichkeit. In dem als Religion verstandenen Dandytum herrschte die Doktrin der Eleganz, des Spiritualismus und des Stoizismus. Die daraus resultierende *coolness* bzw. distanzierte Leidenschaftslosigkeit veräußerte sich in der permanenten Reflektion über das eigene Bewusstsein, welche in der Überwindung der sinnlichen Natur die Möglichkeit zur seelischen Erhabenheit darstellte.<sup>2</sup>

Vor allem Charles Baudelaire hob als dandystischen Wesenszug die subtile Einsicht in den ganzen moralischen Mechanismus dieser Welt hervor, also die geistige Überlegenheit des psychologisch gebildeten Beobachters und das philosophische Wissen um die mechanischen Zwänge der als frei proklamierten Seelenäußerungen. Sein idealtypischer Dandy korrespondierte mit einem Ideal männlicher Schönheit, das seinen höchsten sublimen Reiz erst aus der Nähe zur Melancholie gewann.<sup>3</sup> Baudelaire sagte: „Car le mot *dandy* implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde.“<sup>4</sup> Denn seine distanzierte Haltung zur

---

<sup>1</sup> Schickedanz: Ästhetische Rebellion, 19.

<sup>2</sup> Vgl. Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*, in: *L'Art Romantique. Oeuvres Complètes*, Paris 1917, Bd. MCMXXV, 89; 243; Hiltrud Gnüg: *Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*, Stuttgart 1988, 40-45.

<sup>3</sup> Vgl. Gnüg: *Kult der Kälte*, 46; 81.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*, in: *L'Art Romantique. Œuvres Complètes*, 19 Bde., Paris 1923-53, Bd. 2, 61. Vgl.: „Jemanden als Dandy bezeichnen, heißt, ihm ein Äußerstes an Charakter und eine hohe Einsicht in das moralische Triebwerk der Welt zuschreiben.“ Charles Baudelaire: *Der Maler des modernen Lebens*, in: *Aufsätze zur Literatur und Kunst (1857-1860)*, Sämtliche Werke Bd. 5, 222.

---

Welt und zur Gesellschaft verhalf dem Dandy zu einem kühl-analytischen Überblick. Mit seiner aristokratischen Überlegenheit des Geistes bäume sich der Dandy heorisch ein letztes Mal in Zeiten des Verfalls auf<sup>1</sup> und verkörpere so die Inkarnation des ästhetischen Untergangs: „Le dandysme est un soleil couchant; comme l’astre qui decline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancholie.”<sup>2</sup>

In England trat das Gesamtkunstwerk ‚Dandy‘ im Zusammenhang mit dem Mittelalterkult der Präraffaeliten und einem so wiederauflebenden Ritterkult auf. Schon dieser Kult der Präraffaeliten verstand sich als ästhetische Rebellion gegen die akademische Tradition. Um die als unsicher empfundene Gegenwart mit vertrauten Vorlagen umzudeuten und dadurch zu festigen, besann sich dieser moderne Ritterkult auf historische Ideenbilder: Der immer schnelllebiger werdenden Welt der modernen Metropolen mit der sich stets weiterentwickelnden Technik und Industrie, Weltwirtschaft und Weltverkehr sowie Eisenbahn, Post, Telegraphie und Fotografie, der wachsenden Bevölkerungszahlen und zunehmenden Urbanisierung, welche die zeitgenössische Bevölkerung vor immer neue Aufgaben stellte, wirkte der die Individualität kultivierende Dandy als einsamer Held entgegen. Der Kult der Ritterlichkeit fungierte als Gegenentwurf zur unsicheren Zeit und zur industrialisierten Realität; gleichzeitig brachte dieser Kult gerade durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und deren moderner Neuinterpretation den modernen Ritter, den Dandy im Kreuzzug gegen die untergehende Welt, hervor. Wieder einmal dienten Vorbilder der Geschichte als Projektionsfläche für die eigene Zeit und machten so den Dandy zum historisch umgedeuteten Versatzstück der viktorianischen Geschichts-

---

<sup>1</sup> Vgl. Baudelaire: *Maler des modernen Lebens*, 242-244: „[...] la supériorité aristocratique de son esprit.“ und „Le dandysme est le dernier éclat d’héroïsme dans les décadences.“ Baudelaire: *Peintre de la vie moderne*, 89 & 91. Vgl. Baudelaire: *Maler des modernen Lebens*, 242-244.

<sup>2</sup> Baudelaire: *Peintre de la vie moderne*, 91. Vgl. Baudelaire: *Maler des modernen Lebens*, 244: „Der Dandysmus ist eine untergehende Sonne; wie das sinkende Gestirn ist er prächtig, ohne Wärme und voller Melancholie.“

verliebtheit.<sup>1</sup> Tatsächlich resümiert Gilberts Heiliger Georg den *Clarence Tomb* und markiert der den Augenblick

[...] in the history of English art when the last flowering of Pre-Raphaelitism merged with Art Nouveau, for although the subject might have been chosen by Watts or Burne-Jones in the 1860s, this longlimbed youth's sinuous pose, the fanciful flutes and swirls of his costume, and above all his faintly effeminate air, place him firmly in the 1890s, close to Beardsley's drawings and Burne-Jones's late paintings.<sup>2</sup>

## 6. Zusammenfassung

Das England des 19. Jahrhundert war geprägt von verschiedensten Revivals im Zuge derer die unterschiedlichsten Epochen, Stile und Künstlerpersönlichkeiten bevorzugt wurden. In einer Zeit, in der auf dem Kontinent die systematischen Geschichts- und Kunstwissenschaften entstehen und das wachsende Bedürfnis nach einem enzyklopädischen Wissen zahlreiche Museums- und Sammlungsgründungen hervorbringt, arbeiteten englische Geschichtsschreiber mit einer solipsistischen Selbstprojektion in die Vergangenheit. Auf der subjektiv verfärbten Reise durch die Zeit durchwanderte der Historiker Epochen und Stile, traf jedoch in der Vergangenheit immer nur auf die Problemstellungen seiner eigenen Zeit. Mit seiner Geschichtsdarstellung verfasste er daher eher eine Tautologie der eigenen Gedanken und Gefühle: Walter Pater als einer der zentralen Kunst- und Geschichtstheoretiker verfuhr so, doch auch die Künstler der Präraffaeliten und ihrer Nachfolge, des Ästhetizismus, folgten dieser rückwärts gewandten Produktionsästhetik.

Weniger ging es dabei um historische Fakten oder klar umrissene Künstlerpersönlichkeiten, sondern um die selektive Zusammenführung historischer Versatzstücke, die im eigenen Werk einen neuen Sinnzusammenhang fanden. Wichtig war nicht wissenschaftliche Faktizität, sondern die mit der Vergangenheitsprojektion verknüpften Assoziationen und

<sup>1</sup> Vgl. Pine: *Dandy and Herald*, 46/47.

<sup>2</sup> Dormont: *Alfred Gilbert*, 165/166.

Allusionen. Geschichte wurde somit kein wissenschaftlich erforschtes Kontinuum, sondern ein Steinbruch der Ideen und Inspirationen, ein subjektiv arrangierbares Zeichensystem. Obwohl diese assoziative Vorgehensweise und die so entstehenden semiotischen Leerstellen das künstlerische Werk unendlich spezifisch, da individuell machten, öffnete der Verlust eines traditionellen, ikonographischen Bezugsrahmens das Werk im gleichen Zug einer mannigfaltigen und für das Ende des 19. Jahrhunderts geradezu typischen, rezeptionsästhetischen Projektionsmöglichkeit.

Gleichzeitig führte die Abwendung von einem interpretatorischen Bezugsrahmen zur Umkehrung des traditionellen Mimesisbegriffs. Walter Pater meinte, im fortwährenden Dahinfließen der Zeit müsse Kunst eine Gegenwelt konstituieren, die sich dem Verfall verschließt: In dem Verrinnen der Zeit, in der Vergänglichkeit der Welt und der Menschheit könne Kunst nicht mimetisch und naturnachahmend sein, da dann in diesem Fall auch Kunst jenen Gesetzmäßigkeiten des Verfalls nicht widerstehen könne; stattdessen müsse Kunst eine eigene, autonome und anti-mimetische Existenz hervorbringen, um dem Zahn der Zeit zu entkommen. In der künstlerischen Werkgenese vollzog sich diese Autonomisierung der Kunst durch den selbstreferentiellen Nachvollzug der Kunstgeschichte: Der Künstler, der Arbeitsweise eines Historikers folgend, wanderte reproduzierend durch die Kunstgeschichte und fügte historische Versatzstücke zu einer künstlerischen Neuinterpretation zusammen.

Zwei Künstler des Ästhetizismus verfolgten diese Vorgehensweise: Edward Burne-Jones und Alfred Gilbert. Beide Künstler, Galionsfiguren des malerischen bzw. plastischen Ästhetizismus, verfolgten in ihren plastischen Arbeiten das epochenrekonstruierende und –konstituierende Prinzip der subjektiven Vergangenheitsprojektion. Bei Edward Burne-Jones wurden die für die Nachfolge der Präraffaeliten recht charakteristische Rekonstruktion der Renaissance und die Rezeption zweier Renaissancekünstler stilbildend. Während seine Beschäftigung mit der Kultikone des 19. Jahrhunderts, Sandro Botticelli ihn zur flammenden Linie von *Pelican in Her Piety* (Abb. 67)

---

brachte, resultierte die Rezeption von Michelangelos kraftvollen Männerakten in der malerischen Plastizität des *Wheel of Fortune* (Abb. 69), welche die durch Botticelli evozierten flächenhaften Qualitäten geradezu negierten. Zum einen artikulierten sich in der Beschäftigung mit den Renaissancekünstlern das intermediale und gattungsüberschreitende Arbeiten zwischen Malerei und Skulptur – Burne-Jones fertigte in seiner Auseinandersetzung mit der Renaissance auch bisher kaum beachtete eigene bildhauerische Arbeiten wie das *Lyttelton Memorial* (Abb. 118, 119) an – zum anderen die aufbrechenden Geschlechterentwürfe der beginnenden Dekadenz: Während Botticelli Burne-Jones zu einer androgynen Figurengestaltung führte, brachte die Rezeption Michelangelos den ultra-virilen Gegenentwurf hervor. In diesen beiden, einander konträr gegenüberstehenden Männlichkeitsentwürfen jedoch konnten sich die kunstinteressierten, homoerotisch interessierten Dandys wieder finden und nicht nur einen Diskurs über aktuelle Kunst, sondern auch über die eigene Sexualität initiieren.

Dies war von entscheidender Wichtigkeit: In einer Zeit, in der es nicht einmal ein Wort für gleichgeschlechtliche Liebe, geschweige denn positiv konnotierte Begrifflichkeiten gab und Homosexualität in der Regel als Sodomie verpönt war, wurde der Kunstdiskurs essentiell für die homoerotisch interessierte Avantgarde Londons. Paradigmatisch für diesen Kreis von Rezipienten, die den von Walter Pater initiierten und von Edward Burne-Jones in die Malerei umgesetzten Kult der androgynen Jünglingsfiguren zur Artikulation der eigenen Gefühle nutzten, war der als Dandy posierende und als Kunstkritiker arbeitende Oscar Wilde. Den Körpercode, den Pater, Burne-Jones und Wilde in der Tradition Winckelmanns verfolgten, übernahm der Bildhauer Alfred Gilbert neben jener in die Vergangenheit gerichteten, geschichtsrekonstruierenden Arbeitsweise ebenso wie er damit einen *double-voiced discourse* anstieß, der in den ästhetizistischen Kreisen verstanden und rezipiert wurde, in der viktorianischen Öffentlichkeit jedoch auf große Ablehnung stieß.

---

Diese Sonderrolle erklärt sich aus Gilberts Studienzeit in Frankreich und seinem langjährigen Italienaufenthalt: Seine kontinental beeinflusste Ikonographie sowie eine für England untypische Formensprache resultierte in einen dem englischen Art Nouveau gegenläufigen Individualstil, dessen Besonderheit von Zeitgenossen und der aktuellen Forschungsliteratur zwar wahrgenommen wurde und heute noch konstatiert wird, aber nie eine eindeutige Definition erfuhr. Gilbert praktizierte einen vergangenheitsrekonstruierenden Schaffensprozess, in dem er Gotik, Renaissance, Barock und Rokoko funktionsgebundenen und politisierend selektierte: Während sich das *Fawcett Memorial* (1885-87; Abb. 135) durch seine gotische Erscheinungsform noch gut in die Westminster Abbey einfügt, empfing die viktorianische Öffentlichkeit das *Shaftesbury Memorial* (Abb. 150) ähnlich kontrovers wie Frankreich die *Bürger von Calais* aufgenommen hatte, wenn auch aus vollkommen anderen Gründen: Dem Paterianischen Körpercode folgend entwarf Gilbert mit dem Eros des *Shaftesbury Memorial* eine Jünglingsfigur, an der die eingeweihten Kreise der künstlerischen Avantgarde eine Diskussion über Homosexualität entwickeln konnte, worauf die homophobe viktorianische Allgemeinheit ablehnen reagieren mußte. Dagegen beeinflusste das zum Thronjubiläum für Queen Victoria angefertigte Denkmal (Abb. 187) die darauf folgende Victoria-Ikonographie in entscheidender Weise. Von Berninis Denkmal für Urban VIII. inspiriert wählte Gilbert für Victoria sowohl das Thronmotiv als auch die barocke Formensprache. Damit initiierte der Bildhauer nicht nur eine für England neue Ikonographie, sondern konnte den in Großbritannien Barock unpopulären gerade aufgrund der spezifischen Situation Englands einer weiblichen Herrschaft in einer konstitutionellen Monarchie elegant implementieren. Doch Gilberts in der Epergné (Abb. 50) zur Schau gestelltes Rococo Revival, dessen ornamentale Schnörkel in für England untypische und als unangemessen empfundene Exzesse ausartete, konnte sich formal in die englische Ornamentdebatte nicht eingliedern und bleibt in der englischen Kunst singulär. Die selbstreferentielle Ablehnung des althergebrachten Mimesisbegriffs sowie die dreidimensionale Ausformulierung des Paterianischen Kunst- und Geschichtsverständnis vollbrachte Gilbert in der

bildhauerischen *mise en abyme* seines Hauptwerkes, dem *Clarence Tomb* (Abb. 222): Mit seiner Vielzahl von historischen Versatzstücken und Bezügen veranschaulicht das Grabdenkmal als anti-mimentisches Kunstwerk das spätromantische *art for art's sake*. Nicht mehr die Natur, sondern die Kunst und ihre Geschichte dienen als Vorbild und evozieren so eine rein auf sich selbst ausgerichtete Meta-Kunst.

**Literatur:*****Manuskripte, Briefe und Archivadokumente:***

- Boehm, Edgar: Brief an George Howard, 29. November 1880. Castle Howard Archives J22/96/127.
- Boehm, Edgar: Brief an George Howard, 21. Dezember 1881. Castle Howard Archives J22/96/128.
- Burne-Jones, Edward: Werkverzeichnis des Fitzwilliam Museum in Cambridge, o. S., 1878.
- Burne-Jones, Edward: Brief an George Howard, o. J., Castle Howard Archives J22/27.
- Burne-Jones, Edward: Sammelalbum, o. J., University College of London, Special Collection: 310 Folios Me 19 Bur
- Burne-Jones, Philip: Manuskript des Birmingham Museum and City Art Gallery, o. S., o. J.
- Leighton, Frederic: Brief an Sir Henry Posonby, Privatsekretär der Queen, 12. April 1890. Windsor Royal Archives, F.48/4.

***Zeitgenössische Zeitschriften:***

Art Journal  
 Illustrated London News  
 Local Government Journal  
 Manchester Evening Mail  
 Midland County Express  
 The Builder  
 The Magazine of Art  
 The Studio  
 The Times  
 Westminster Gazette

***Quellen:***

- Baudelaire, Charles: L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix, in: Ders.: Œuvres Complètes: L'Art Romantique, 19 Bde., Paris 1923-1953, Bd. 2, 4-41.
- Baudelaire, Charles: Le Peintre de la vie moderne, in: Ders.: Œuvres Complètes: L'Art Romantique, 19 Bde., Paris 1923-1953, Bd. 2, 49-109.
- Baudelaire, Charles: Der Maler des modernen Lebens, in: Aufsätze zur Literatur und Kunst (1857-1860), Sämtliche Werke Bd. 5, 241-245.
- Conway, Moncure Daniel: Travels in South Kensington (1882), London & New York 1979 (Nachdruck).
- Crane, Walter: The Language of Line, in: Magazine of Art 1888, 325-331.
- Crane, Walter: Design, in: Magazine of Art 1893, 80/81.
- Crane, Walter: Line and Form, London 1900.
- Dyce, William: Introduction to the Drawing-Book of the School of Design, London 1842; in: Journal of Design and Manufacture (6) 1851, 1-6.
- Eastlake, Charles Lock: Contributions to the Literature of the Fine Arts, London 1848.

- 
- Jewsbury, F.: Gesso in Decoration, in: *House Beautiful and the Home*, November 1904, 185-195.
- Jones, Owen: *The Grammar of Ornament*, London 1856
- Morris, May (Hrsg.): *William Morris: Collected Works*, 24 Bde., London 1910-15.
- Morris, William: *Some Hints on Pattern-Designing. A Lecture delivered at the Working Men's College (December 1881)*, London 1899.
- Palgrave, Francis Turner: *Essays on Art*, London & Cambridge 1866.
- Palgrave, Francis Turner: *On the Position of Sculpture in England*, in: *Essays on Art*, F. T. Palgrave, London & Cambridge 1866, 256-270.
- Palgrave, Francis Turner: *Descriptive Handbook to the Fine Arts Collections in the International Exhibition of 1862*, London & Cambridge <sup>2</sup>1862.
- Pater, Walter: *Diaphanéité*, in: *Miscellaneous Studies: A Series of Essays*, London 1910, 247-254.
- Pater, Walter: *The Beginnings of Greek Sculpture I: The Heroic Age of Greek Art*, in: *Walter Pater: Greek Studies. A Series of Essays*, London 1910, 187-223.
- Pater, Walter: *The Renaissance. Studies in Art and Poetry (Reprint of the Second Edition from 1877)*, Berkeley et. al. 1980.
- Pater, Walter: *Aesthetic Poetry*, in: *Appreciations*, London & New York 1889, 213-227.
- Patmore, Coventry: *Shall Smith have a Statue?*, in: *Ders.: Principles in Art*, London 1898, 205-109.
- Poe, Edgar Allen: *The Philosophy of Composition*, in: *Essays and Miscellanies*, Bd. XIV, 193-208, in: *James A. Harrison (Hrsg.): The Complete Works of Edgar Allen Poe*, 17 Bde. , New York <sup>2</sup>1979.
- Rossetti, William Michael: *British Sculpture, its Condition and Prospects*, in: *Ders.: Fine Art, Chiefly Contemporary*, London 1861, 335-361.
- Royal Commission of Fine Arts (Edmund W. Head, William Stirling, et. al.): *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.
- Ruskin, John: *Of Repose, or the Type of Divine Permanence*, in: *E. T. Cook & A. Wedderburn (Hrsg.): The Works of John Ruskin*, 39 Bde., London 1903-1912, Bd. IV: *Modern Painters II*, 113-127.
- Ruskin, John: *Aratra Pentelici. Seven Lectures on the Elements of Sculpture*, in: *E. T. Cook, E. T. & A. Wedderburn (Hrsg.): The Works of John Ruskin*, 39 Bde., London 1903-1912, Bd. XX, 181-354.
- Ruskin, John: *The Relation between Michael Angelo and Tintoret*, in: *Aratra Pentelici. Seven Lectures on the Elements of Sculpture*, in: *E. T. Cook & A. Wedderburn (Hrsg.): The Works of John Ruskin*, 39 Bde., London 1903-1912, Bd. XX, 71-110.
- Ruskin, John: *The Mythic School of Painting*, in: *E. T. Cook & A. Wedderburn: The Works of John Ruskin*, 39 Bde., London 1903-1912, Bd. XXXIII, 287-305.
- Weekes, Henry: *Lectures on Art*, London 1880.
- Wilde, Oscar: *The Decay of Lying*, in: *Ders.: Intentions*, New York 1912, 1-55.
- Wilde, Oscar: *Pen, Pencil, and Poison*, in: *Ders.: Intentions*, New York 1912, 57-92.

---

Wilde, Oscar: The Critic as Artist I & II, in: Ders.: Intentions, New York 1912, 93-217.

**Forschungsliteratur:**

Amrain, Susanne: My Soul's Body. Zur Psychogenese von Frauenbildern und Liebesbegriffen in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts, Köln 1984.

Andrews, Kit: Walter Pater and Walter Benjamin: The Diaphanous Collector and the Angel of History, in: Brake, Laurel et. al.: Walter Pater. Transparencies of Desire, Greensboro/NC 2002, 250-260.

Aslin, Elizabeth: The Aesthetic Movement. Prelude to Art Nouveau, London 1969.

Asquith, Margot: The Autobiography of Margot Asquith, London 1962.

Auslander Munich, Adrienne: Andromeda's Chains. Gender and Interpretation in Victorian Literature and Art, New York 1989.

Avery, Charles: Donatello. An Introduction, London 1994.

Baker, Malcolm: The Cast Courts, London 1981.

Bakhtin, Mikhail M.: Discourse in the Novel, in: Holquist, Michael & Emerson, Caryl (Hrsg.): The Dialogic Imagination, Four Essays, Austin/TX 1981, 259-422

Balia, Mimma & Field, Ann: Ruskin's Rose: A Venetian Love Story, New York 2000.

Barringer, Tim: Die Präraffaeliten, Köln 1998.

Bauch, Kurt: Das mittelalterliche Grabbild, Berlin et. al. 1976.

Bauer, Hermann: Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs, Berlin 1962.

Bayley, Stephen: The Albert Memorial. The Monument in Its Social and Architectural Context, London 1981.

Beattie, Susan: The New Sculpture, New Haven & London 1983.

Behrens, Klaus: Friedrich Schlegels Geschichtsphilosophie (1794-1808). Ein Beitrag zur politischen Romantik, Tübingen 1984.

Bell-Villada, Gene H.: Art for Art's Sake and Literary Life, Lincoln & London 1996.

Bellenger, Sylvain: Henri Triqueti et l'Angleterre, in: Antologia di Belle Arti: La Scultura (Studi in Onore di Andrew Chiechanowiecki) 1996, Bde. 52-55, 183-200.

Berenson, Bernhard: The Drawings of the Florentine Painters: Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art, with a Copious Catalogue Raisonné, London 1903.

Bergmann, Eckart: Die Präraffaeliten, München 1980.

Bernheimer, Charles: Decadent Subjects. The Idea of Decadence in Art, Literatur, Philosophy and Culture of the Fin de Siècle in Europe, Baltimore & London 2002.

Biedermann, Birgit: Bürgerliches Mäzenatentum im 19. Jahrhundert. Die Förderung öffentlicher Kunstwerke durch den Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Petersberg 2001.

Bissell, Gerhard: Pierre Le Gros (1666-1719), Uni. Diss. Reading 1997.

- 
- Bloch, Peter & Grzimek, Waldemar: Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im 19. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1978.
- Blühm, Andreas: In Living Colour. A Short History of Colour and Sculpture in the 19th Century, in: Ders.: The Colour of Sculpture 1840-1910, Zwolle 1996, 11-60.
- Blühm, Andreas (Hrsg.): The Colour of Sculpture 1840-1910, Zwolle 1996.
- Blunt, Anthony: Baroque and Rococo Architecture and Decoration, New York 1978.
- Boase, T. S. R.: English Art 1800-1870, Oxford 1959.
- Bøe, Alf: From Gothic Revival to Functional Form, Oslo et. al. 1997.
- Boehm, Gottfried (Hrsg.): Was ist ein Bild?, München 2006.
- Bogen, Steffen: Imagination und Erfindung: Rezeptionsästhetische Überlegungen zu einer Maschinenzeichnung Leonardos, in: Ders.: Bilder, Räume, Betrachter: Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag, Berlin 2006, 92-107.
- Bormann, Alexander von (Hrsg.): Von Laienurteil zum Kunstgefühl, Tübingen 1974.
- Borsi, Franco: Paris 1900, London 1978.
- Bosbach, Franz (Hrsg.): Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen, München 1992.
- Bosbach, Franz & Büttner, Frank (Hrsg.): Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche, München 1998.
- Bouillon, Jean-Paul: Art Nouveau 1870-1914, Genf 1985.
- Bothner, Roland: Grund und Figur. Die Geschichte des Reliefs und Auguste Rodins Höllentor, München 1993.
- Bradley, Alexander: Ruskin and Italy, Ann Arbor/MI 1987.
- Brake, Laurel et. al.: Pater in the 1990s. Greensboro/NC 1991.
- Brake, Laurel: The Discourse of Journalism: "Arnold and Pater" Again - and Wilde, in: Brake, Laurel et. al.: Pater in the 1990s, Greensboro/NC 1991, 43-61.
- Brake, Laurel: Walter Pater, Plymouth 1994.
- Brake, Laurel et. al.: Walter Pater. Transparencies of Desire, Greensboro/NC 2002.
- Bredenkamp, Horst: A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft, in: Michael F. Zimmermann (Hrsg.): The Art Historian. National Traditions and Institutional Practices, New Haven & London 2003, 147-159.
- Bristow, Joseph: Effeminate England. Homoerotic Writing after 1885, Buckingham 1995.
- Bronfen, Elisabeth: Over her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic, Manchester 1992.
- Bronfen, Elisabeth: Liebestod und femme fatale, Frankfurt/Main 2004.
- Bronkhurst, Judith: Holman Hunt's Picture Frames, Sculpture and Applied Art, in: Harding, Ellen (Hrsg.): Reframing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays, Aldershot 1995, 231-251.
- Brooks, Chris (Hrsg.): The Albert Memorial. The Prince Consort National Memorial: Its History, Contexts and Conservation, New Haven & London 2000.

- 
- Brüderlin, Markus (Hrsg.): *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Köln 2001.
- Bryant, Barbara: *G. F. Watts and the Symbolist Vision*, in: Wilton, Andrew & Upstone, Robert (Hrsg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, London 1998, 65-81.
- Buckler, William E.: *Walter Pater. The Critic as Artist of Ideas*, New York & London 1987.
- Bullen, J. B.: *Pater and Ruskin on Michelangelo: Two Contrasting Views*, in: Dodd, Peter: *Walter Pater: An Imaginative Sense of Fact*, London et. al. 1981, 55-73.
- Bullen, J. B.: *The Historiography of Studies in The History of the Renaissance*, in: Brake, Laurel et. al.: *Pater in the 1990s*, Greensboro/NC 1991, 155-167.
- Bullen, J. B.: *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994.
- Burne-Jones, Georgiana: *Memorials to Edward Burne-Jones*, 2 vols., London 1912.
- Butler, Ruth: *The Politics of Public Monuments: Rodin's Victor Hugo and Balzac*, in: *Sculpture Review* 1998 (47/2), 8-15.
- Calder, Jenny: *The Victorian Home*, London 1977.
- Calloway, Stephen: *Baroque Baroque. The Culture of Excess*, London 1994.
- Cannadine, David: *The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the 'Invention of Tradition', c. 1820-1977*, in: Hobsbawn, Eric & Ranger, Terence (Hrsg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge et. al. 1984, 101-164.
- Cannadine, David: *History in Our Time*, New Haven & London 1998.
- Casteras, Susan & Denney, Colleen: *The Grosvenor Gallery. A Palace of Art in Victorian England*, Yale 1996.
- Casteras, Susan & Faxon, Alicia (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Art in Its European Context*, Madison/NJ et. al. 1995.
- Chamrad, Evelyn: *Der Mythos vom Verstehen. Ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens in der Bildinterpretation*, Uni. Diss. Düsseldorf 2001.
- Charteris, Evan E.: *The Life and Letters of Sir Edmund Gosse*, London 1931.
- Christian, John: *Early German Sources for Pre-Raphaelite Designs*, in: *The Art Quarterly* (1973), 56-83.
- Christian, John: *Burne-Jones's Second Italian Journey*, in: *Apollo* 102 (1975), 334-337.
- Christian, John: *La Roue de la Fortune de Burne-Jones*, in: *Revue du Louvre et des Musées de France* XXXIV/3 (1984), 204-211.
- Christian, John: *Burne-Jones and Sculpture*, in: Read, Benedict & Barnes, Joanna (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Sculpture. Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914*, London 1991, 77-91.
- Christian, John (Hrsg.): *The Last Romantics. The Romantic Tradition in British Art. Burne-Jones to Stanley Spencer*, London 1989.
- Colley, Linda: *The English Rococo. Historical Background*, in: Snodin, Michael (Hrsg.): *Rococo. Art and Design in Hogarth's England*, London 1984, 10-17.
- Connolly, Tristanne J.: *William Blake and the Body*, New York 2002.

- 
- Corbett, David Peters & Perry, Lara (Hrsg.): *English Art 1860-1914. Modern Artists and Identity*, Manchester 2000.
- Court, Franklin E.: *Pater and His Early Critics*, Victoria/BC 1980.
- Cunningham, Colin: *Iconography and Victorian Values*, in: Brooks, Chris (Hrsg.): *The Albert Memorial. The Prince Consort National Memorial: Its History, Contexts and Conservation*, New Haven & London 2000, 206-250.
- Curtis, Penelope (Hrsg.): *Sculpture in 20th Century Britain. Identity, Infrastructure, Aesthetics, Display, Reception*, Leeds 2003.
- Dale, Peter Allen: *The Victorian Critic and the Idea of History*, Cambridge/MA 1977.
- Daley, Kenneth: *The Rescue of Romanticism. Walter Pater and John Ruskin*, Athens/OH 2001.
- Darby, Elisabeth & Smith, Nicola: *The Cult of Prince Consort*, New Haven & London 1983.
- Davies, Philip H.: *Troughs and Drinking Fountains: Fountains of Life*, London 1989.
- Davis, Michael: *William Blake. A New Kind of Man*, Berkeley & Los Angeles, 1977.
- DeLaura, David: *Reading Inman Rereading Pater Reading: A Review Essay*, in: *The Pater Newsletter* 26 (1991), 2-9.
- Delevoy, Robert L.: *Der Symbolismus in Wort und Bild*, Stuttgart 1979.
- Denney, Colleen: *Acts of Worship at the Temple of Art: The Grosvenor Gallery and the Second Generation of Pre-Raphaelites*, in: Watson, Margareta Frederick (Hrsg.): *Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American enchantment*, Aldershot 1997, 65-76.
- Denvir, Bernard: *The Early Nineteenth Century. Art, Design and Society, 1789-1852*, London et. al. 1984.
- DeMaeyer, Jan (Hrsg.): *Gothic Revival. Religion, Architecture and Style in Western Europe 1815-1914*, Leuven 2000.
- Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity*, New York et. al. 1986.
- Dobai, Johannes: *Die Kunstliteratur des Klassizismus und der Romantik in England*, 3 Bde., Bern 1977.
- Dodd, Peter: *Walter Pater: An Imaginative Sense of Fact*, London et. al. 1981.
- Dombrowski, Angelika: *Deutsche Monumentalbrunnen im Kaiserreich*, Hildesheim 1983.
- Donoghue, Denis: *Walter Pater. Lover of Strange Souls*, New York 1995.
- Dorment, Richard (Hrsg.): *Victorian High Renaissance*, Minneapolis/MN 1979.
- Dorment, Richard: *Alfred Gilbert*, New Haven & London 1985.
- Dorment, Richard (Hrsg.): *Alfred Gilbert. Sculptor and Goldsmith*, London 1986.
- Dresdner, Albert: *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens*, München 1968.
- Droth, Martina et. al: *The Cult of the Statuette in Late Victorian Britain: From the Collections of the Leeds Museums & Galleries*, Leeds 2000.
- Droth, Martina: *The Ethics of Making. Craft and English Sculptural Aesthetics, c. 1851-1900*, in: *Journal of Design History* 2004, 17 (3), 221-236.

- 
- Dunk, Thomas H. von der: *Das deutsche Denkmal. Eine Geschichte in Bronze und Stein vom Hochmittelalter bis zum Barock*, Köln et. al 1999.
- Dunn, Richard & Burton, Anthony: *The Victoria and Albert Museum: An Illustrated Chronology*, in: Baker, Malcolm & Richardson, Brenda (Hrsg.): *A Grand Design. The Art of the Victoria and Albert Museum*, New York 1997, 49-70.
- Eco, Umberto: *Die Poetik des offenen Kunstwerks*, in: Ders.: *Im Labyrinth der Kunst. Texte über Kunst und Zeichen*, Leipzig 1989, 113-141.
- Edwards, Jason: *Alfred Gilbert's Aestheticism: Homoeroticism, Artistic Identity and the New Sculpture*, in: *Visual Culture in Britain* 2(1) 2001, 81-96.
- Edwards, Jason: *A Portrait of the Artist as a Young Aesthete: Alfred Gilbert's Perseus Arming (1882) and the Question of 'Aesthetic' Sculpture of late-Victorian Britain*, in: Getsy, David (Hrsg.): *Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c.1880-1930*, Burlington/VT 2004, 11-35.
- Eells, Emily: *Proust's Cup of Tea. Homoeroticism and Victorian Culture*, Aldershot 2002.
- Egg, Erich: *Die Hofkirche in Innsbruck. Das Grabdenkmal Kaiser Maximilians I. und die Silberne Kapelle*, Innsbruck et. al. 1974.
- Einstein, Lewis: *The Italian Renaissance in England*, New York 1962.
- Esche-Braunfels, Sigrid: *Adolf von Hildebrand*, Berlin 1993.
- Escritt, Stephen: *Art Nouveau*, London 2000.
- Farr, Dennis: *English Art 1870-1940*, Oxford 1978.
- Fastert, Sabine: *Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts*, Berlin 2000.
- Fend, Mechthild: *Grenzen der Männlichkeit. Der Androgyn in der französischen Kunst und Kunsttheorie 1750-1830*, Berlin 2003.
- Fend, Mechthild (Hrsg.): *Männlichkeit im Blick. Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der frühen Neuzeit*, Köln 2004.
- Fernandez, Maria Ocon: *Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930)*, Berlin 2004.
- Fillitz, Hermann & Amann, Wolfgang (Hrsg.): *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien & München 1996.
- Fine Art Society (Hrsg.): *Gibson to Gilbert. Sculpture 1840-1914*, London 1992.
- Finke, Ulrich: *Französische und englische Dürer-Rezeption im 19. Jahrhundert*, Nürnberg 1976.
- Finke, Ulrich: *Dürers Melancholie in der französischen und englischen Literatur und Kunst des 19. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. XXX, Heft 1/4 (1976), 67-85.
- Finlayson, Geoffrey B. A. M.: *The Seventh Earl of Shaftesbury, 1801-1885*, London 1981.
- Fox, Michael Allen: *The Accessible Hegel*, New York 2005.
- Foucault, Michel: *History of Sexuality*, 4 Bde., New York 1985.
- Frank, Isabelle & Hartung, Freia (Hrsg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001.

- 
- Frank, Isabelle: Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl, in: Frank, Isabelle & Hartung, Freia (Hrsg.): Die Rhetorik des Ornaments, München 2001, 78-99
- Franke, Ursula & Paetzold, Heinz (Hrsg.): Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne, Bonn 1996.
- Franzke, Andreas: Skulpturen und Objekte von Malern des 20. Jahrhunderts, Köln 1982.
- Fratz, Kirstine: Dandy und Vampir, die Sehnsucht nach Ungewöhnlichkeit, St. Augustin 2001.
- Fuchs, Stefan F.-J.: Dekadenz. Versuche einer ästhetischen Negativität im industriellen Zeitalter anhand von Texten aus dem französischen und englischen Fin de Siecle, Heidelberg 1992.
- Fulford, R.: The Prince Consort, London 1966.
- Fusco, Peter: Allegorical Sculpture, in: Fusco, Peter & Janson, H. W. (Hrsg.): Romantics to Rodin, French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections, New York & Los Angeles 1980, 60-69.
- Fusco, Peter & Janson, H. W. (Hrsg.): The Romantics to Rodin. French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections, New York & Los Angeles 1980.
- Fyfe, Gordon: Art, Power and Modernity. English Art Institutions, 1750-1950, London & New York 2000.
- Ganz, Henry F. W.: Alfred Gilbert at his Work, London 1934.
- Gay, Peter: The Tender Passion. The Bourgeois Experience: Victoria to Freud, New York 1986.
- Gere, J. A.: Alexander Munro's 'Paolo and Francesca', in: The Burlington Magazine CV (1963), 509-510.
- Germann, Georg: Gothic Revival in Europe and Britain, London 1972.
- Gertner Zatlín, Linda: Beardsey, Japonisme and the Perversion of the Victorian Ideal, Cambridge 1997.
- Getsy, David: Punks and Professionals, in: Curtis, Penelope (Hrsg.): Sculpture in 20th Century Britain. Identity, Infrastructure, Aesthetics, Display, Reception, Leeds 2003, 9-32.
- Getsy, David (Hrsg.): Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c.1880-1930, Burlington/VT 2004.
- Girolami-Cheney, Liana de: Burne-Jones: Mannerist in an Age of Modernism, in: Casteras, Susan P. & Faxon, Alicia (Hrsg.): Pre-Raphaelite Art in Its European Context, Madison/NJ et. al. 1995, 103-16.
- Girouard, Mark: The Return to Camelot. Chivalry and the English Gentleman, New Haven et. al. 1981.
- Girouard, Mark: The Background to the Shaftesbury Memorial: Memorials and Public Open Spaces in Victorian London, in: Dormant, Richard (Hrsg.): Alfred Gilbert. Sculptor and Goldsmith, London 1986, 33-38.
- Gnüg, Hiltrud: Kult der Kälte. Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur, Stuttgart 1988.
- Goldmann, Lawrence (Hrsg.): Henry Fawcett. The Blind Victorian and British Liberalism, Cambridge et. al. 1989.
- Gombrich, Ernst H.: The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art, New York 21984.
- Gosse, Edmund: The New Sculpture, in: Art Journal (1894), 138-142.

- Grabar, Oleg: *The Mediation of Ornament*, Princeton 1989.
- Grasskamp, Walter: *Die Einbürgerung der Kunst. Korporative Kunstförderung im 19. Jahrhundert*, in: Mai, Ekkehard & Paret, Peter (Hrsg.): *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung im 19. Jahrhundert*, Köln & Wien 1993, 104-113.
- Greenhalgh, Paul (Hrsg.): *Art Nouveau 1890-1914*, London 2000.
- Grimwade, A.: *Rococo Silver 1727-1765*, London 1974.
- Grohé, Stefan: *Paragone um 1900: Maler-Bildhauer und die Geschichte der modernen Skulptur*, Habil. Uni. Jena 2000.
- Gunnis, Rupert: *Dictionary of British Sculptors 1660-1851*, London 1953.
- Guthke, Karl: *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*, München 1997.
- Hackett, Helen: *Dreams or Designs, Cults or Constructions? The Study of Images of Monarchs*, in: *The Historical Journal* 44/3 (2001), 811-823.
- Handley-Read, Lavinia: *Alfred Gilbert and Art Nouveau*, in: *Apollo* LXXXV (1967), 17-24.
- Handley-Read, Lavinia: *Alfred Gilbert: A New Assessment. Part I: The Small Sculptures*, in: *The Connoisseur* 169 (679) 1968, 22-27.
- Handley-Read, Lavinia: *Alfred Gilbert: A New Assessment. Part II: The Clarence Tomb*, in: *The Connoisseur* 169 (680) 1968, 85-91.
- Hargrove, June E.: *The Public Monument*, in: Fusco, Peter & Janson, H. W. (Hrsg.): *The Romantics to Rodin. French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections*, New York & Los Angeles 1980, 21-35.
- Harries, Karsten: *Maske und Schleier. Betrachtungen zur Oberflächlichkeit des Ornaments*, in: Frank, Isabelle & Hartung, Freia (Hrsg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, 103-120.
- Harrison, Martin & Waters, Bill: *Burne-Jones*, London 1973.
- Hauptmann, William: *«La mélancolie» in French Romantic Sculpture*, in: *International Congress of the History of Art (Hrsg.): La Scultura nel XIX Secolo*, Bologna 1979, 111-117.
- Haslam, Katherine: *"A funny childish thing": The Flodden Field Bas Relief and the Redesign of the Library at Naworth Castle*, in: *Journal of the William Morris Society*, XIV (2000), 67-75.
- Hatt, Michael: *Physical Culture: The Male Nude and Sculpture in Late Victorian Britain*, in: Prettejohn, Elizabeth (Hrsg.): *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester 1999, 240-256.
- Hatt, Michael: *Substance and Shadow: Conceptions of Embodiment in Rodin and the New Sculpture*, in: Mitchell, Claudine (Hrsg.): *Rodin. Zola of Sculpture*, Aldershot 2003, 217-235.
- Hatton, Joseph: *The Life and Work of Alfred Gilbert*, London 1903.
- Helland, Janice: *A Sense of Extravagance: Margaret Macdonald's Gesso Panels*, in: *Visual Culture in Britain* 2 (1) 2001, 1-15.
- Helland, Janice: *The Studios of Frances and Margaret Macdonald*, Manchester & New York 1996.
- Hersey, George L.: *High Victorian Gothic. A Study in Associatism*, Baltimore & London 1972.
- Heskett, John: *Industrial Design*, London 1980.

- 
- Hessert, Marlis von: Zum Bedeutungswandel der Herkules-Figur in Florenz, Köln et. al. 1991.
- Hewison, Robert (Hrsg.): Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites, London 2000.
- Higgins, Alfred: On the Work of Florentine Sculptors in England in the Early Part of the Sixteenth Century: With Special Reference to the Tombs of Cardinal Wolsey and King Henry VIII, in: *Archaeological Journal* 51(1) 1894, 129-220.
- Hill, Donald L. (Hrsg.): Walter Pater. The Renaissance, Studies in Art and Poetry (The 1893 Text), Berkeley et. al. 1980.
- Höltgen, Karl Josef: Aspects of the Emblem. Studies in the English Emblem Tradition and the European Context, Kassel 1986.
- Homans, Margaret: Royal Representations. Queen Victoria and British Culture, 1837-1876, Chicago & London 1998.
- Homans, Margaret & Munich, Adrienne (Hrsg.): Remaking Queen Victoria, Cambridge 1997.
- Honnef, Karl: Dichterische Illusion und gesellschaftliche Wirklichkeit. Zur ästhetischen Struktur und historischen Funktion der Vers- und Prosaromanzen im Werk von William Morris, München 1978.
- Hönnighausen, Lothar: Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik, München 1971.
- Hönnighausen, Lothar: Grundprobleme der englischen Literaturtheorie, Darmstadt 1977.
- Hoffmann, Werner (Hrsg.): John Flaxman. Mythologie und Industrie, München 1979.
- Hofstätter, Hans H.: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln 1963.
- Hope, William Henry St. John: Windsor Castle. An Architectural History, London 1913.
- Horstmann, Ulrich: Ästhetizismus und Dekadenz. Zum Paradigmakonflikt in der englischen Literaturtheorie des späten 19. Jahrhunderts, München 1983.
- Houlgate, Stephen: An Introduction to Hegel. Freedom, Truth and History, Oxford et. al 22005.
- Hutchison, Sidney C.: The History of the Royal Academy 1768-1986, London 21986.
- Hüttinger, Stefanie: Der Tod der Mimesis als Ontologie und ihre Verlagerung zur mimetischen Rezeption: Eine mimetische Rezeptionsästhetik als postmoderner Ariadnefaden, Frankfurt/Main et. al. 1994.
- Irmscher, Günter: Kleine Kunstgeschichte des europäischen Ornaments seit der frühen Neuzeit (1400-1900), Darmstadt 1984.
- Irmscher, Günter: Ornament in Europa 1450-2000, Köln 2005.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa, Konstanz 1974.
- Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, München 1976.
- Iser, Wolfgang: Walter Pater. The Aesthetic Moment, Cambridge et. al. 1987.
- Jacobs, Wilhelm: Gottesbegriff und Geschichtsphilosophie in der Sicht Schellings, Stuttgart 1993.

- 
- Janson, H.W.: *Nineteenth-Century Sculpture*, London 1985.
- Jenkyns, Richard: *The Victorians and Ancient Greece*, Oxford 1980.
- Jenkyns, Richard: *Dignity and Decadence. Victorian Art and Classical Inheritance*, London 1991.
- Jones, Stephen et. al. (Hrsg.): *Frederic, Lord Leighton. Eminent Victorian Artist*, London 1996.
- Jordan, Stefan: *Geschichtstheorie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 1999.
- Kader, Alexander: *The Concentrated Essence of a Wriggle. Art Nouveau Sculpture*, in: Greenhalgh, Peter (Hrsg.): *Art Nouveau 1890-1914*, London 2000, 250-261.
- Kaiser, Gert: *Der Tod und die schönen Frauen*, Frankfurt/Main et. al. 1995.
- Kastenholz, Angelika: *Von der natura naturata zur natura naturans. Die Neuorientierung von Ornament und Naturbegriff während der Jugendstilbewegung auf der Grundlage der englischen Vorleistungen*, Uni. Diss. Bonn 2001.
- Kauffmann, Georg: *Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert*, Opladen 1993.
- Kemp, Brian: *English Church Monuments*, London 1980.
- Kemp, Wolfgang: *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1983.
- Kemp, Wolfgang: *Der Text des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*, München 1989.
- Kemp, Wolfgang: *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992.
- Kemp, Wolfgang: *Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, in: Ders. (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Berlin 1992, 307-333.
- Kestner, Joseph: *Masculinities in Victorian Painting*, Aldershot 1995.
- Kestner, Joseph: *The Pre-Raphaelites, St George and the Construction of Masculinity*, in: Watson, Margaretta Frederick (Hrsg.): *Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American Enchantment*, Aldershot 1997, 149-161.
- Klee, Wanda G.: *Leibhaftige Dekadenz*, Heidelberg 2001.
- Körner, Hans: *Moreau verstehen. Selbstverständlichkeit und ikonographische Komplexität*, in: *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde* 1995, 47-57.
- Körner, Hans: *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997.
- Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt & New York 1999.
- Kroll, Frank Lothar: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim et. al. 1987.
- Kroll, Frank Lothar: *Zur Problematik des Ornaments im 18. Jahrhundert*, in: Franke, Ursula & Paetzold, Heinz (Hrsg.): *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, Bonn 1996, 63-87.
- Kroll, Frank Lothar: *Ornamenttheorien im Zeitalter des Historismus*, in: Frank, Isabelle & Hartung, Freia (Hrsg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, 163-175.

- 
- Kultermann, Udo: *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, München 1990.
- Lambourne, Lionel: *The Aesthetic Movement*, London 1996.
- Le Normand-Romain, Antoinette, et. al.: *La Sculpture. L'Aventure de la Sculpture Moderne - XIXe et XXe Siècles*, Genf 1986.
- Legrand, Francine-Claire: *Das Androgyne und der Symbolismus*, in: Prinz, Ursula (Hrsg.): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Berlin 1986, 75-112.
- Lever, Christopher: *Goldsmiths and Silversmiths of England*, London 1975.
- Levy, Allison (Hrsg.): *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Aldershot et. al. 2003.
- Levey, Michael: *Botticelli and Nineteenth Century England*, in: *Warburg and Courtauld Institutes Journal* 23 (1960), 291-304.
- Levey, Michael: *Dürer and England*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* 1971/72, 157-164.
- Levey, Michael: *Painting and Sculpture in France 1700-1789*, New Haven & London 1993.
- Licht, Fred: *Tomb Sculpture*, in: Fusco, Peter & Janson, H. W. (Hrsg.): *The Romantics to Rodin. French Nineteenth Century Sculpture from North American Collections*, New York & Los Angeles 1980, 96-108.
- Lindley, Phillip: "Una grande opera al mio re": *Gilt-Bronze Effigies in England from the Middle Ages to the Renaissance*, in: *Journal of the British Archaeological Association* 143 (1990), 112-130.
- Locher, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950*, München 2001.
- Löcher, Kurt: *Der Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones*, Stuttgart 1973.
- Losey, Jay: *Disguising the Self in Pater and Wilde*, in: Losey, Jay & Brewer, William D. (Hrsg.): *Mapping Male Sexuality. Nineteenth Century England*, London et. al. 2000, 250-273.
- Lottes, Wolfgang: *Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*, München 1986.
- Lottes, Wolfgang: *Appropriating Botticelli: English Approaches 1860-1890*, in: Wagner, Peter (Hrsg.): *Icons - Texts - Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin & New York 1996, 236-261.
- Lottes, Wolfgang: *Die Präraffaeliten und Dürer*, in: Bosbach, Franz & Büttner, Frank (Hrsg.): *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, München 1998, 83-93.
- Maag, Georg: *Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen*, München 1986.
- MacAllister, Isabel: *Alfred Gilbert*, London 1929.
- MacDougall, Elisabeth (Hrsg.): *Fons Sapientiae. Renaissance Garden Fountains*, Washington/DC 1978.
- Mai, Ekkehard & Paret, Peter (Hrsg.): *Sammler, Stifter und Museen. Kunstförderung im 19. Jahrhundert*, Köln & Wien 1993.
- Mai, Ekkehard & Wettengel, Kurt (Hrsg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Wolfratshausen 2002.
- Malchow, Howard: *Free Water. The Public Drinking Fountain Movement*, in: *The London Journal* 1978, vol. 4, no. 2, 181-203.
- Mancoff, Debra: *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York 1990.

- 
- Mancoff, Debra: *Jane Morris: The Pre-Raphaelite Model of Beauty*, San Francisco 2000.
- Marsh, Jan: *Pre-Raphaelite Women. Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, London 1987.
- Marsh, Jan: *The Legend of Elizabeth Siddal*, London 1989.
- Marsh, Jan: *Pre-Raphaelite Sisterhood*, London 1992.
- Mathieu, Pierre-Louis: *The Symbolist Generation 1870-1910*, Genf 1990.
- McConkey, Kenneth: *A Walk in the Park: Memory and Rococo Revivalism in the 1890s*, in: Corbett, David Peters & Perry, Lara (Hrsg.): *English Art 1860-1914. Modern Artists and Identity*, Manchester 2000, 100-115.
- Meinecke, Friedrich: *Die Entstehung des Historismus*, München 1965.
- Metken, Günter (Hrsg.): *Präraffaeliten*, Frankfurt/Main 1974.
- Miller, Naomi: *French Renaissance Fountains*, New York & London 1977.
- Mitchell, Claudine (Hrsg.): *Rodin. The Zola of Sculpture*, Aldershot 2003.
- Mitchell, J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2004.
- Mitchell, Paul & Roberts, Lynn: *Burne-Jones's Picture Frames*, in: *The Burlington Magazine* 2000, vol. 142, no. 1167 (June), 362-370.
- Mittig, Hans-Ernst & Plagemann, Volker: *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, München 1972.
- Mondimore, Francis Mark: *A Natural History of Homosexuality*, Baltimore & London 1996.
- Morgan, Thais E.: *Reimagining Masculinity in Victorian Criticism: Swinburne and Pater*, in: *Victorian Studies* 36 (3) 1993, 315-332.
- Morris, Edward: *French Art in Nineteenth-Century Britain*, New Haven & London 2005.
- Möseneder, Karl: *Montorsoli, die Brunnen*, Mittenwald 1979.
- Mowl, Tim & Earnshaw, Brian: *An Insular Rococo: Architecture, Politics and Society in Ireland and England, 1710-1770*, London 1999.
- Müller, Vanessa: *How Botticellian! Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus*, Münster et. al. 2001.
- Mundt, Barbara: *Historismus. Kunstgewerbe zwischen Biedermeier und Jugendstil*, München 1981.
- Musée d'Art et d'Histoire (Hrsg.): *Statues de Chair. Sculptures de James Pradier*, Paris 1985.
- Muthesius, Stefan: *Das englische Vorbild. Eine Studie zu den deutschen Reformbewegungen in Architektur, Wohnbau und Kunstgewerbe im späteren 19. Jahrhundert*, München 1974.
- Muthesius, Stefan: *Englisch-deutsche, deutsch-englische Neugotik*, in: Bosbach, Franz & Büttner, Frank (Hrsg.): *Künstlerische Beziehungen zwischen England und Deutschland in der viktorianischen Epoche*, München 1998, 53-57.
- Nadel, Ira B.: *Portraits of the Queen*, in: *Victorian Poetry*, 25 (3/4) 1987, 169-191.
- Nassaar, Christopher S.: *Pater's The Renaissance and Wilde's Salome*, in: *Explicator* 59 (2001), 80-82.
- Newall, Christopher: *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*, Cambridge 1995.

- 
- Newall, Christopher: Themes of Love and Death in Aesthetic Painting of the 1860s, in: Wilton, Andrew & Upstone, Robert (Hrsg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, London 1998, 35-46.
- Niehaus, Andrea: *Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo*, München & Berlin 1998.
- Nilson, Ben: *Cathedral Shrines of Medieval England*, Woodbridge 1998.
- Orchard, Karin: *Annäherung der Geschlechter. Androgynie in der Kunst des Cinquecento*, Uni. Diss. Hamburg 1988.
- Østermark-Johansen, Lene: *Sweetness and Strength. The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*, Cambridge 1998.
- Ottilinger, E. B.: *Die Lust am Schnörkel. Zweites Rokoko: Postmoderne im 19. Jahrhundert*, in: *Die Kunst* 4 (1988), 288-295.
- Palgrave, Gwenllian F.: *Francis Turner Palgrave. His Journals and Memories of his Life*, London 1899.
- Panofsky, Erwin: *Grabplastik*, Köln 1964.
- Panofsky, Erwin: *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt/Main 1979.
- Parris, Leslie (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Papers*, London 1984.
- Parris, Leslie: *The Pre-Raphaelites*, London 1996.
- Parry, Linda (Hrsg.): *William Morris*, London 1996.
- Pattison, Mrs Mark: *Westminster Review*, XLIII, April 1873, 640.
- Pelzel, Thomas: *Mengs and his British Critics*, in: *Studies in Romanticism* XV/13 (1976), 405-421.
- Penny, Nicholas: *Geschichte der Skulptur. Material, Werkzeug, Technik*. Leipzig 1995.
- Pevsner, Nikolaus: *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, New York 1949.
- Pevsner, Nikolaus: *Englishness of English Art*, London 1956.
- Pevsner, Nikolaus: *Der Beginn der modernen Architektur und des Designs*, Köln 1971.
- Pevsner, Nikolaus: *Die Geschichte der Kunstakademien*, München 1986.
- Pfabigan, Alfred (Hrsg.): *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985.
- Phillips, Claude: *Sculpture at the Royal Academy*, in: *The Magazine of Arts* (1888), 366-371.
- Physick, John: *Prime Ministers in Westminster Abbey*, in: *Church Monuments* 9 (1994), 93-106.
- Pine, Richard: *The Dandy and the Herald. Manners, Mind and Morals from Brummell to Durell*, Houndmills et. al. 1988.
- Poë, Simon: *Roddy, Maria, and Ned (and Georgie, Topsy, Janey, and Gabriel): An Entanglement*, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, vol. 9 (2000), 87-96.
- Poeschke, Joachim: *Fountains*, in: *Michelangelo and His World. Sculpture of the Italian Renaissance*, New York 1996, 52-55.
- Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 1: Donatello und seine Zeit*, München 1990.
- Poeschke, Joachim: *Die Skulptur der Renaissance in Italien, Bd. 2: Michelangelo und seine Zeit*, München 1992.

- 
- Pope-Hennessy, John: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London & New York 21970.
- Pope-Hennessy, John: Donatello Sculptor, New York et. al. 1993.
- Port, Michael H. (Hrsg.): The Houses of Parliament, New Haven & London 1976.
- Potts, Alex: Pater's Winckelmann, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1992, v. 46, 67-73.
- Potts, Alex: Eros in Piccadilly Circus: Monument and Anti-Monument, in: Getsy, David (Hrsg.): Sculpture and the Pursuit of a Modern Ideal in Britain, c. 1880-1930, Burlington/VT 2004, 105-139.
- Poulson, Christine: Costume Designs by Edward Burne-Jones for Irving's Production of 'King Arthur', in: The Burlington Magazine 128 (1986), 18-24.
- Powell, Kirsten H.: Edward Burne-Jones and the Legend of the Briar Rose, in: Journal of Pre-Raphaelite Studies VI/2 (1986), 15-28.
- Praz, Mario: The Romantic Agony, Oxford 21970.
- Prettejohn, Elizabeth (Hrsg.): After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England, Manchester 1999.
- Prettejohn, Elizabeth: The Art of the Pre-Raphaelites, London 2000.
- Prinz, Ursula (Hrsg.): Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit, Berlin 1986.
- Prochno, Renate: Das Grabmal Philipps des Kühnen (1363-1404) für Champmol. Innovation und ihre Nachahmung, in: Maier, Wilhelm (Hrsg.): Grabmäler. Tendenzen der Forschung an Beispielen aus Mittelalter und früher Neuzeit, Berlin 2000, 75-102.
- Rasmussen, Jörg: Mittelalterliche Nautilusgefäße, in: Ders. (Hrsg.): Studien zum europäischen Kunsthandwerk, München 1983, 45-61.
- Raulet, Gérard: Zur Entstehung der modernen politischen Problematik des Ornaments im 18. Jahrhundert, in: Frank, Isabelle & Hartung, Freia (Hrsg.): Die Rhetorik des Ornaments, München 2001, 147-162.
- Raulet, Gérard: Strukturwandel der repräsentativen Öffentlichkeit und Statuswandel des Ornaments in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, in: Franke, Ursula & Paetzold, Heinz (Hrsg.): Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne, Bonn 1996, 19-43.
- Rausch, Helke: Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London 1848-1914, München 2006.
- Read, Benedict: The Work of Rossetti and the Pre-Raphaelites at Llandaff, in: 3rd Annual Report (1975-76) of the Friends of Llandaff Cathedral, Cardiff, o. J. , 6-15.
- Read, Benedict: Victorian Sculpture, New Haven & London 1983.
- Read, Benedict & Barnes, Joanna (Hrsg.): Pre-Raphaelite Sculpture. Nature and Imagination in British Sculpture 1848-1914, London 1991.
- Read, Benedict: Leighton and Sculpture, in: Jones, Stephen et. al. (Hrsg.): Frederic, Lord Leighton. Eminent Victorian Artist, London 1996, 81-92.
- Rheims, Maurice: L'Art 1900 ou le Style Jules Verne, Paris 1965.
- Rheims, Maurice: The Age of Art Nouveau, London 1966.
- Ridgeway, Christopher: A Privileged Insider: George Howard and Edward Burne-Jones, in: The British Art Journal 2002, vol. III, no. 3, 4-18.

- 
- Robertson, Bruce: The South Kensington Museum in Context: An Alternative History, in: *Museum and Society* 2 (1) 2004, 1-14.
- Robinson, Ainslie: The History of Our Lord as Exemplified in Works of Art: Anna Jameson's coup de grâce, in: *Women's Writing* 10 (1) 2003, 187-200.
- Robinson, G. T.: Of Stucco and Gesso, in: *Arts Exhibition Society (Hrsg.): Arts and Crafts Essays (Original 1893)*, New York & London 1977, 172-183.
- Rump, Gerhard Charles: *Kunst und Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts in England: Studien zum Wandel ästhetischer Anschauungen 1650-1830*, Hildesheim 1979.
- Sallis, John: Mimesis and the End of Art, in: Rajan, Tilottama & Clark, David L. (Hrsg.): *Intersections. Nineteenth-Century Philosophy and Contemporary Theory*, Albany/NY 1995, 60-78.
- Sammells, Neil: Wilde Nature, in: Kerrige, Richard & Sammells, Neil (Hrsg.): *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, London & New York 1998, 124-133.
- Scharf, Helmut: *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, Darmstadt 1984.
- Schaffer, Debra: *The Order of Ornament, the Structure of Style: Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge 2003.
- Schatz, Matthias: *Der Betrachter ist im Werk von Odilon Redon: Eine rezeptionsästhetische Studie*, Hamburg 1988.
- Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, Tübingen 1997.
- Schickedanz, Hans-Joachim: *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheteten. Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandysmus*, Frankfurt/Main et. al. 2000.
- Schlieker, Andrea: *Theoretische Grundlagen der Arts and Crafts-Bewegung. Untersuchungen zu den Schriften von A. W. N. Pugin, J. Ruskin, W. Morris, C. Dresser, W. R. Lethaby und C. R. Ashbee*, Uni. Diss. Bonn 1986.
- Schmutzler, Robert: *Art Nouveau - Jugendstil*, Stuttgart 1962.
- Schnell, Werner: Rodin zwischen Innovationssetzung und Publikumserwartung. Studie zum Konflikt von Künstler und Publikum, in: Wick, Rainer & Wick-Kmoch, Astrid (Hrsg.): *Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft*, Köln 1979, 314-334.
- Schoch, Rainer: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, München 1975.
- Sedlmayr, Hans: Das Gesamtkunstwerk, in: *Bayerisches Nationalmuseum (Hrsg.): Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts*, München 1958, 26-29.
- Seiler, R. M.: *Walter Pater. The Critical Heritage*, London et. al. 1980.
- Sheppard, Francis H. W.: *Survey of London. The Parish of St. James Westminster, Part II: North of Piccadilly*, London 1963.
- Shewan, Rodney: *Oscar Wilde. Art and Egotism*, London et. al. 1977.
- Sicca, Cinzia & Yarrington, Alison (Hrsg.): *The Lustrous Trade. Material Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c.1700-1860*, London & New York 2000.

- 
- Sieweke, Gabriele: *Der Romancier als Historiker: Untersuchungen zum Verhältnis von Literatur und Geschichte in der englischen Historiographie des 19. Jahrhunderts*, Berlin et. al. 1994.
- Sinfield, Alan: *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Movement*, London 1994.
- Sitwell, Edith: *Queen Victoria*, Frankfurt/Main 1986.
- Smith, Alison: *The Victorian Nude. Sexuality, Morality and Art*, Manchester 1996.
- Snodin, Michael (Hrsg.): *Rococo. Art and Design in Hogarth's England*, London 1984.
- Snodin, Michael: *English Rococo and Its Continental Origins*, in: Ders.: *Rococo, Art and Design in Hogarth's England*, London 1984, 27-33.
- Snodin, Michael & Howard, Maurice: *Ornament. A Social History since 1450*, New Haven & London 1996.
- Sonnabend, Martin: *Antoine-Louis Barye (1795-1875). Studien zum plastischen Werk*, München 1988.
- Sorley, William R.: *A History of British Philosophy to 1900*, Westport/CT 1965.
- Spielmann, M. H.: *British Sculpture and Sculptors of To-Day*, London 1901.
- Stafsky, Heinz: *Antikenrezeption um 1500. Das Sebaldusgrabmal von Peter Vischer in Nürnberg*, in: *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 56 (1996), 181-234.
- Stalla, Robert: "... mit dem Lächeln des Rokoko ...". *Neurokoko im 19. und 20. Jahrhundert*, in: Fillitz, Hermann & Amann, Wolfgang (Hrsg.): *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, Wien & München 1996, 221-237.
- Steggels, Mary Ann: *Victoria, Icon of the British Indian Empire*, in: *Sculpture Journal* 2002, v. 8, 12-24.
- Stein, Richard L.: *The Ritual of Interpretation, The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge/ MA 1975.
- Stevenson, Warren: *Romanticism and the Androgynous Sublime*, London et. al. 1996.
- Stocker, Mark: *Royalist and Realist: The Life and Work of Joseph Edgar Boehm*, New York 1988.
- Stocker, Mark: *Edward Burne-Jones, Edgar Boehm and the Battle of Flodden Field*, in: *Apollo* 2003, 10-14.
- Stott, Rebecca: *The Fabrication of the Late Victorian Femme Fatale*, Basingstoke/HA 1992.
- Surtees, Virginia: *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828-1882): A Catalogue Raisonné*, Oxford 1971.
- Surtees, Virginia: *The Artist and the Autocrat: George and Rosalind Howard Earl and Countess of Carlisle*, Salisbury 1988.
- Sussmann, Herbert L.: *Victorian Masculinities. Manhood and Masculine Poetics in Early Victorian Literature and Art*, Cambridge et. al. 1997.
- Sweeney, James L.: *The Painter's Eye. Notes and Essays on the Pictorial Arts by Henry James*, London 1956.
- Symonds, John Addington: *Swiss Athletic Sports*, in: *Fortnightly Review*, 56 (1891), 408-15.
- Symonds, John Addington: *The Life of Michelangelo Buonarroti*, London 1893.

- 
- Tacke, Charlotte: *Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1995.
- Thielke, Karl L. F.: *Literatur- und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen. Ein Beitrag zur englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Wiesbaden 21973.
- The British Museum (Hrsg.): *Drawings by Michelangelo*, London 1975.
- Thomalla, Ariane: *Die ‚femme fragile‘. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf 1972.
- Thompson, Dorothy: *Queen Victoria. The Woman, the Monarchy, the People*, New York 1990.
- Thornton, Peter: *Form and Decoration. Innovation in the Decorative Arts, 1470-1870*, London 1998.
- Tschudi Madsen, Stefan: *Sources of Art Nouveau*, Oslo 1956.
- Tschudi Madsen, Stefan: *Jugendstil. Europäische Kunst der Jahrhundertwende*, München 1967.
- Türr, Karina: *Zur Antikenrezeption in der französischen Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Berlin 1979.
- Türr, Karina: *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Mainz 1994.
- Upstone, Robert: *Symbolism in Three Dimensions*, in: Wilton, Andrew & Upstone, Robert (Hrsg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, London 1998, 83-92.
- Venturi, Lionello: *Geschichte der Kunstkritik*, München 1972.
- Vogel, Gerd-Helge: *Wirklichkeit und Wunschbild. Nürnberg, Albrecht Dürer und die Alten Meister in der künstlerischen Konzeption der Frühromantik*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* 1998, 11-24.
- Vogel, Matthias: *Johann Heinrich Füssli - Darsteller der Leidenschaft*, Zürich 2001.
- Wagner, Anne Middleton: *Jean-Baptiste Carpeaux: Sculptor of the Second Empire*, New Haven & London 1986.
- Warburg, Aby: *Die Geburt der Venus*, in: Ders.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Nendeln/Liechtenstein 1969, 1-22.
- Ward-Jackson, Philip: *Public Sculpture of the City of London*, Liverpool 2003.
- Warner, Eric (Hrsg.): *Strangeness and Beauty. An Anthology of Aesthetic Criticism, 1840-1910*, Cambridge 1983.
- Wasserman, Jeanne: *Metamorphoses in Nineteenth Century Sculpture*, Cambridge/MA 1975.
- Watson, Margaretta Frederick (Hrsg.): *Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American enchantment*, Aldershot 1997.
- Watson, Nicola J.: *Gloriana Victoriana: Victoria and the Cultural Memory of Elizabeth I*, in: Homans, Margaret & Munich, Adrienne (Hrsg.): *Remaking Queen Victoria*, Cambridge 1997, 79-104.
- Webb, M.: *Gesso Work*, in: H. Snowdon Ward (Hrsg.): *Useful Arts and Handicrafts*, London 1901, 239-245.
- Wegner, Reinhard: *Dürerkult in der Romantik. Das Mittelalterbild der Nazarener*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg* 1998, 25-29.

- 
- Weihrauch, Hans W.: Europäische Bronzestuetten 15.-18. Jahrhundert, Braunschweig 1967.
- Weinberg, Gail S.: Ruskin, Pater and the Rediscovery of Botticelli, in: *The Burlington Magazine* CXXIX (1986), 25-27.
- Weir, David: *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst/MA 1995.
- Wenk, Silke: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Köln et. al. 1996.
- Whelcher, Harriet (Hrsg.): *John Ruskin and the Victorian Eye*, New York 1993.
- Whinney, Margaret: *Sculpture in Britain, 1530 to 1830*, Baltimore/MD 1964.
- Whinney, Margaret: *English Sculpture 1720-1830*, London 1971.
- Wildman, Stephen: *Visions of Love and Life. Pre-Raphaelite Art from the Birmingham Collection, England*, Alexandria/VA 1995.
- Wildman, Stephen & Christian, John (Hrsg.): *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*, New York 1998.
- Williams, Carolyn: *Transfigured World. Walter Pater's Aesthetic Historicism*, Ithaca/NY & London 1989.
- Wilton, Andrew: *Symbolism in Britain*, in: Wilton, Andrew & Upstone, Robert (Hrsg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, London 1998, 11-33.
- Wilton, Andrew & Upstone, Robert (Hrsg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts. Symbolism in Britain 1860-1910*, London 1998.
- Woolner, Amy: *Thomas Woolner, R. A. Sculptor and Poet. His Life in Letters*, New York 1971.
- Wurnam, Ralph: *The Exhibition as a Lesson in Taste*, London 1851.
- Yarrington, Alison: *Commemoration of the Hero 1800-1864. Monuments to the British Victors of the Napoleonic Wars*, New York & London 1988.
- Yonan, Michael E.: *Conceptualizing the Kaiserinwitwe: Empress Maria Theresia and Her Portraits*, in: Levy, Allison (Hrsg.): *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Aldershot et. al. 2003, 109-125.
- Zelle, Carsten: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1987.
- Zuschlag, Christoph: *Vom Kunstzitat zur Metakunst. Kunst über Kunst im 21. Jahrhundert*, in: Mai, Ekkehard & Wettengl, Kurt (Hrsg.): *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Wolfratshausen 2002, 171-189.



1. John Thomas: Joseph Sturge, 1859-1862  
Birmingham



2. Thomas Duckett: Sir Robert Peel, 1852  
Preston



3. Matthew Noble: The Fourteenth Earl of Derby, 1873  
Preston



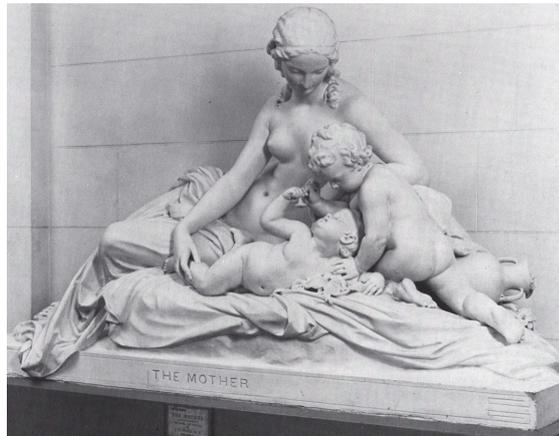
4. Thomas Woolner: Lord Tennyson, 1857  
Trinity College, Cambridge



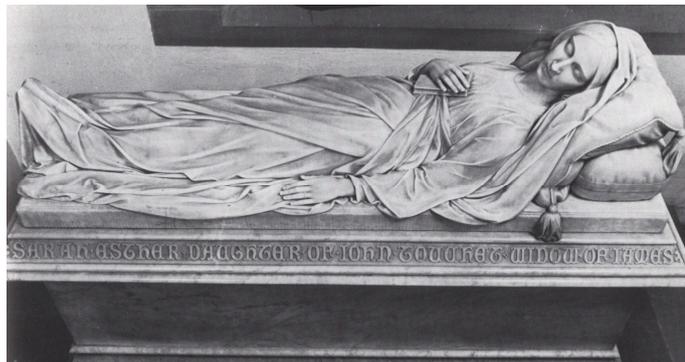
5. Thomas Woolner: William Whewell, 1873 (Detail)  
Trinity College, Cambridge



6. Joseph Durham: At the Spring / Early Morn, 1867  
Town Hall, Blackburn



7. John Foley: The Mother, 1851  
Royal Dublin Society, Dublin



8. John Hutchison: Monument to Mrs Farrington, 1867  
St. James, Leyland



9. Sir Joseph Edgar Boehm: Monument to the seventh Earl of Cardigan and  
his wife, 1868, St. Peter, Deene



10. John Foley: Oliver Goldsmith, 1864  
Trinity College, Dublin



11. John Gibson: Sir Robert Peel, 1852  
Westminster Abbey, London



12. Musgrave Lewthwaite Watson: Major Aglionby, 1843  
Assize Courts, Carlisle



13. Sir Francis Chantrey: Sir John Malcolm, ca. 1833  
Westminster Abbey, London



14. Matthew Noble: Sir Robert Peel, 1876  
Parliament Square, London



15. Carlo Marochetti: Jonas Webb, n.d.  
Cambridge



16. Frederic Lord Leighton: Athlete Struggling with a Python, 1877  
Tate Gallery, London



17. Thomas Woolners Atelier, n.d.



18. Alfred Gilbert: An Offering to Hymen, 1884  
Privatsammlung



19. George Frampton: Lamia, 1899/1900  
Bronze, Elfenbein, Opal und Glas, 62 cm, Royal Academy of Arts, London



20. Hamo Thornycroft: The Mower, 1884  
Walker Art Gallery, Liverpool



21. Onslow Ford: Peace, 1886/87  
Privatsammlung



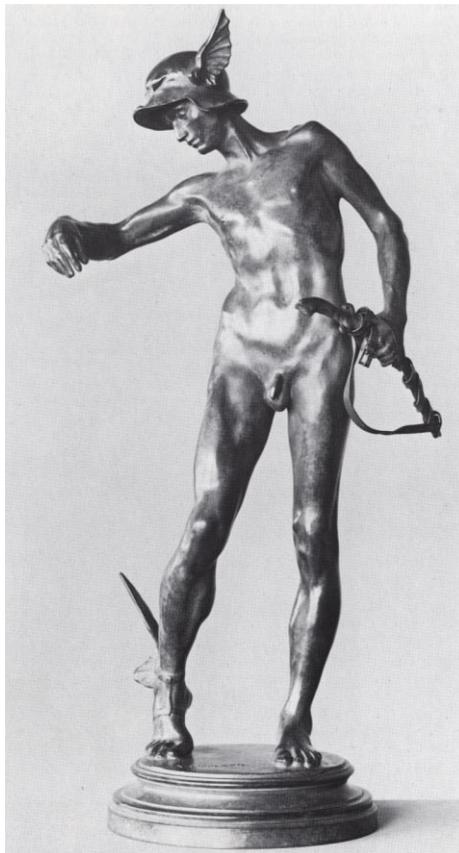
22. Harry Bates: Hounds in Leash, 1889  
Tate Gallery, London



23. Alfred Gilbert: The Kiss of Victory, 1878-81  
Marmor, 147,4 cm, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis



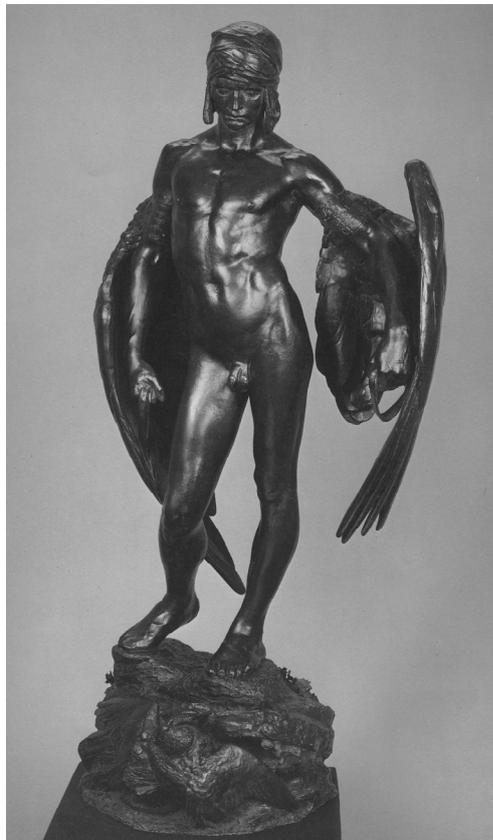
24. Gustave Doré: La Gloire, 1878  
Gips, ca. 250 cm, Musée des Beaux-Arts de Maubeuge



25. Alfred Gilbert: Perseus Arming, 1882  
Victoria and Albert Museum, London



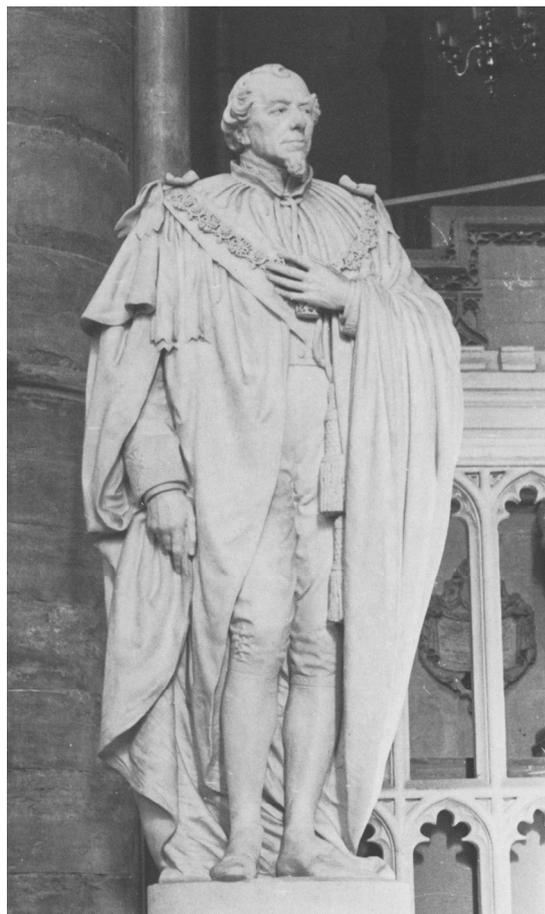
26. Benvenuto Cellini: Perseus und Medusa, 1545-54  
Bronze, ca. 549 cm, Loggia dei Lanzi, Florenz



27. Alfred Gilbert: Icarus, 1884  
Bronze, ca. 106,7 cm, National Museum of Wales, Cardiff



28. Frederic Leighton: Daphnephoria, 1874-76  
Öl auf Leinwand, 226 x 518 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight



29. Joseph Edgar Boehm: Disraeli, 1881  
Westminster Abbey, London



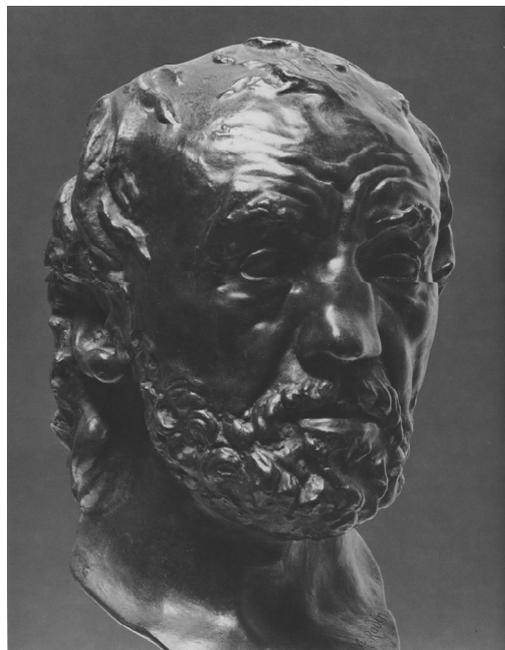
30. Jean-Baptiste Carpeaux: Ugolino, 1862  
Metropolitan Museum of Art, New York



31. Jean-Baptiste Carpeaux: Der Tanz, 1867-69  
Musée d'Orsay, Paris



32. Auguste Rodin: Johannes der Täufer, 1878-80  
Bronze, 202 cm, Fine Arts Museum San Francisco



33. Auguste Rodin: Mann mit gebrochener Nase, 1864  
Bronze, 31,7 cm, The Fine Arts Museum of San Francisco



34. Auguste Rodin: Das eiserne Zeitalter, 1877  
Bronze, ca. 180 cm, The Fine Arts Museum of San Francisco



35. Jean-Léon Gérôme: Bellona, 1892  
Vergoldete und patinierte Bronze, bemaltes Holz und Glas, 87 cm, Musée  
Georges Garret, Vesoul



36. Moreau Vauthier: Gallia, 1889  
Elfenbein und Silber, heutiger Verbleib unbekannt



37. George Frampton: Mysteriarch, 1892  
Bemalter Gips, 91,4 cm, Walker Art Gallery, Liverpool



38. Paul Dubois: Le Courage Militaire, 1879  
Grosvenor Gallery 1877 in Gips, Kathedrale von Nantes



39. Eugène Delaplanche: L'Éducation Maternelle, 1875  
Place Samuel Rousseau, Paris



40. Henri Chapu: Jeanne d'Arc à Domremy, 1870-72  
Marmor, ca, 117cm, Musée d'Orsay, Paris



41. Antonin Mercié: David Vainqueur, 1872  
Bronze, 36cm, Bethnal Green Museum, London



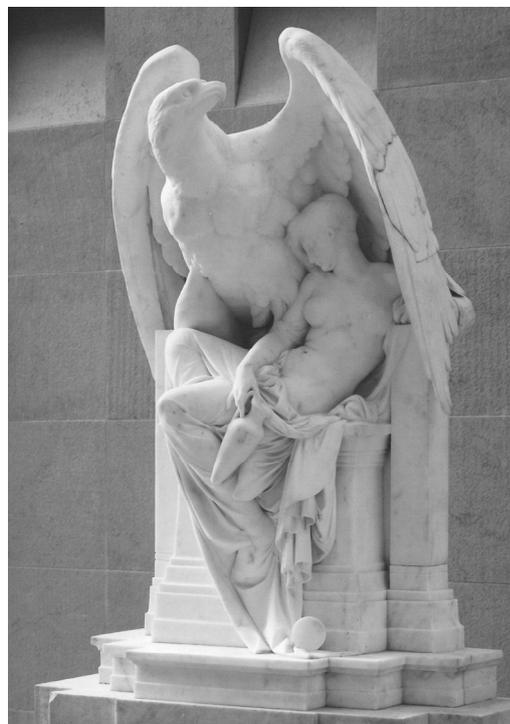
42. Antonin Mercié: Gloria Victis, 1874  
Place Pierre Lafitte, Bordeaux



43. Alfred Gilbert: Study of a Head, 1883  
Bronze, 31,1 cm, National Museum of Wales, Cardiff



44. Alfred Gilbert: Enchanted Chair, 1884  
Maße unbekannt, heute zerstört



45. Carrier-Belleuse: Sleeping Hebe, 1869  
Marmor, ca. 207 cm, Musée d'Orsay, Paris



46. John Gibson: Tinted Venus, 1851-56  
Marmor, 175 cm, Walker Art Gallery, Liverpool



47. Harry Bates: *Mors Ianua Vitae*, 1899  
Bronze, Elfenbein und Perlmutter, 94 cm, Sudley Art Gallery, Liverpool



48. Harry Bates: Mors Ianua Vitae, 1899: Socket



49. Harry Bates: Pandora, 1891  
Marmor, Elfenbein, Bronze und Gold, 94 cm, Tate Gallery, Londonl



50. Alfred Gilbert: Épergné, 1887-90  
Patiniertes und vergoldetes Silber, Perlmutter und Kristall, 122cm  
Royal Collection, Dauerleihgabe an das Victoria and Albert Museum,  
London



51. Donatello: David, ca. 1444-46  
Bronze, 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz



52. Alexander Munro: Paolo and Francesca, 1852  
Marmor, 66 cm, Birmingham Museum and City Art Gallery, Birmingham



53. Dante Gabriel Rossetti: Paolo and Francesca, 1855  
Aquarellfarben, 24,8 x 44,5 cm, Tate Gallery, London



54. Dante Gabriel Rossetti: The Pelican Feeding her Young, 1862  
Llandaff Cathedral



55. George Frederic Watts: Chaos, 1873-82  
Öl auf Leinwand, 106,7 x 304,8 cm, Tate Gallery, London



56. George Frederic Watts: Vier Maquettes für Chaos, späte 1860er / frühe 1870er Jahre, Gips, Höhe zwischen 10–15 cm, Watts Gallery, Compton



57. George Frederic Watts: Clytie, 1867-78  
Marmor, 71,1 cm, Guildhall Art Gallery, London



58. Harry Bates: The Story of Psyche, 1887  
Versilberte Bronze, 33 x 75 cm, Sudley House, Liverpool



59. Edward Burne-Jones: Cupid Finding Psyche, 1865-87  
Aquarell und Deckfarben, 64,9 x 49,4 cm, Manchester City Art Gallery



60. George Frederic Watts: Love and Life, 1884/85  
Öl auf Leinwand, 222,2 x 121,9 cm, Tate Gallery, London



61. Sandro Botticelli: Der Frühling, 1477/78  
Tempera auf Pappelholz, 203 x 314 cm, Uffizien, Florenz



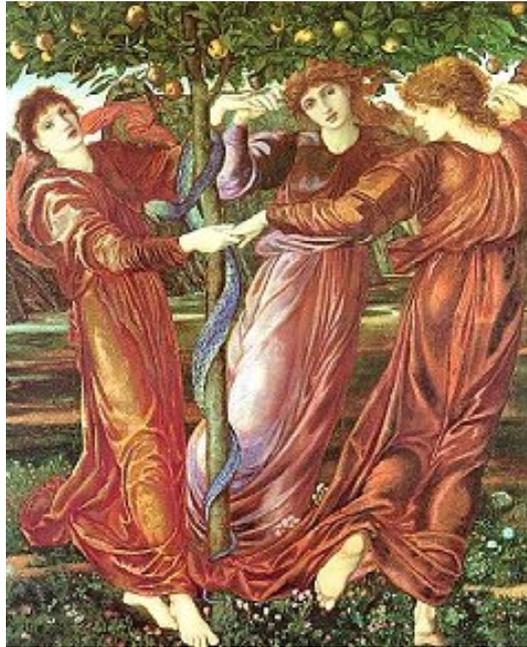
62. Sandro Botticelli: Die Geburt der Venus, um 1485  
Tempera auf Leinwand, 175 x 178 cm, Uffizien, Florenz



63. Sandro Botticelli (Werkstatt): Madonna mit dem Jesusknaben, ca. 1475-1500 National Gallery, London



64. Edward Burne-Jones: Phyllis and Demophoon, 1870  
Aquarell- und Deckfarben, 91,5 x 45,8 cm, Birmingham Museum and City Art Gallery



65. Edward Burne-Jones: The Garden of the Hesperides, 1870-73  
Öl auf Leinwand, 119 x 98 cm, Hamburger Kunsthalle



66. Edward Burne-Jones: Sponsa of Libano, 1891  
Aquarell- und Deckfarben, 332,5 x 155,5 cm, Walker Art Gallery, Liverpool



67. Edward Burne-Jones: The Pelican in Her Piety, 1880  
Farbige Kreide und Gold, 172,7 x 57,2 cm, William Morris Gallery,  
Walthamstow bei London



68. Edward Burne-Jones: The Beguiling of Merlin, 1873/74  
Öl auf Leinwand, 186 x 111cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight bei  
Liverpool



69. Edward Burne-Jones: The Wheel of Fortune, 1875-83  
Öl auf Leinwand, 199 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris



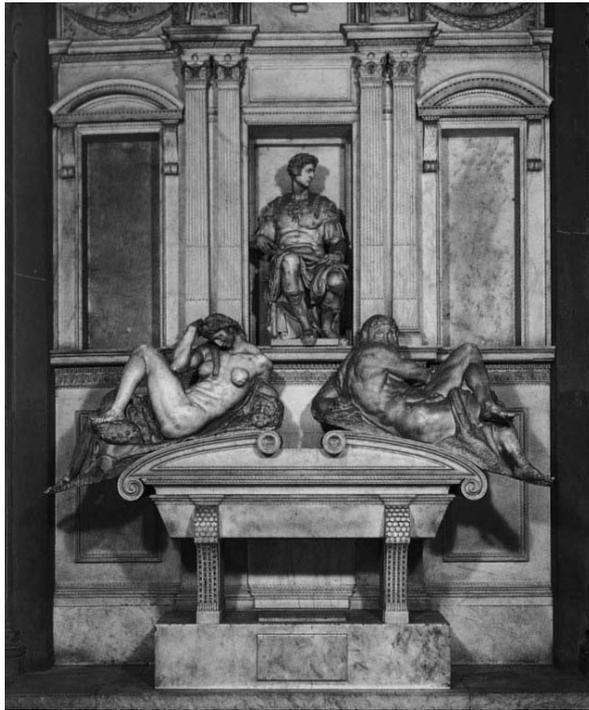
70. Michelangelo: Sitzender Akt, 1504/05  
British Museum, London



71. Michelangelo: Studie für Adam, 1510/11  
British Museum, London



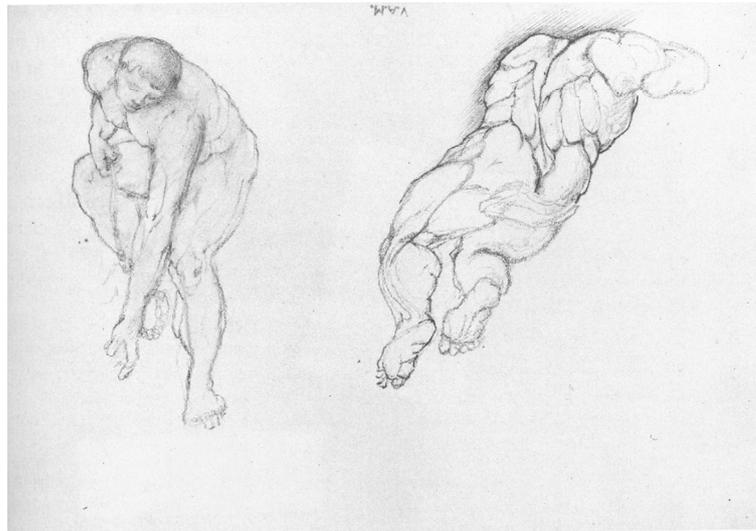
72. Cappella Sistina, Blick auf das Jüngste Gericht von Michelangelo



73. Michelangelo: Tag und Nacht, 1524-33  
Grabmal des Giuliano de Medici  
Marmor, Cappella Medicea, San Lorenzo, Florenz



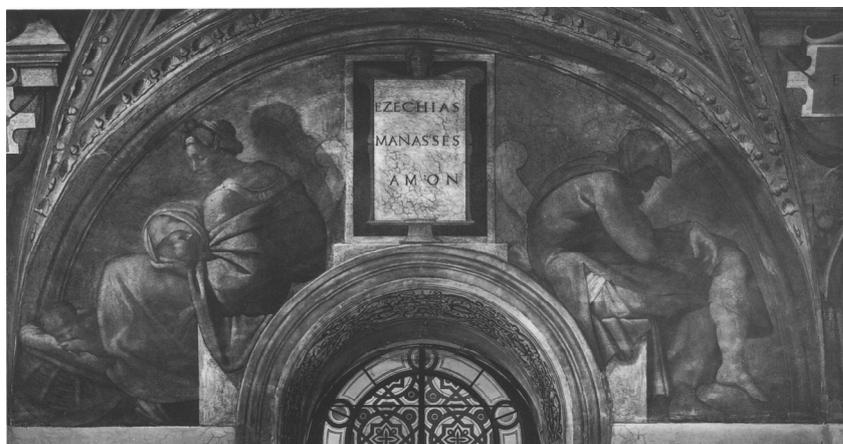
74. Michelangelo: Abend und Morgen, 1524-33.  
Grabmal des Lorenzo de Medici  
Marmor, Cappella Medicea, San Lorenzo, Florenz



75. Edward Burne-Jones: Aktstudien des Jüngsten Gerichts, 1866/67



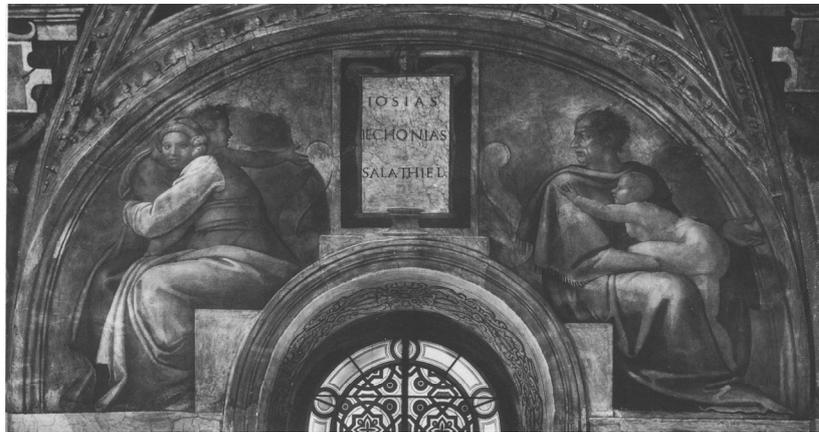
76. Skizzenbuch Edward Burne-Jones, 1866/67: Studie nach Michelangelo



77. Michelangelo: Lünette der Sistina: Amon, 1511/12



78. Skizzenbuch Edward Burne-Jones, 1866/67: Studie nach Michelangelo



79. Michelangelo: Lünette der Sistina: Salathiel, 1511/12



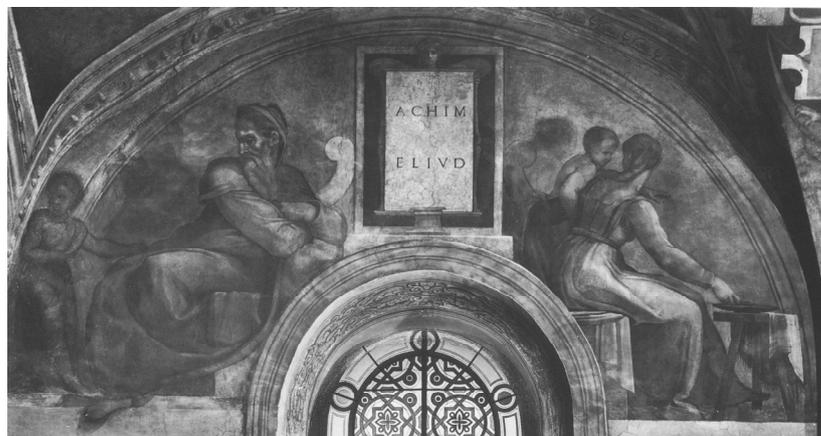
80. Skizzenbuch Edward Burne-Jones, 1866/67: Studie nach Michelangelo



81. Michelangelo: Lünette der Sistina: Eliachim, 1511/12



82. Edward Burne-Jones: Skizzenbuch, 1866/67: Studie nach Michelangelo



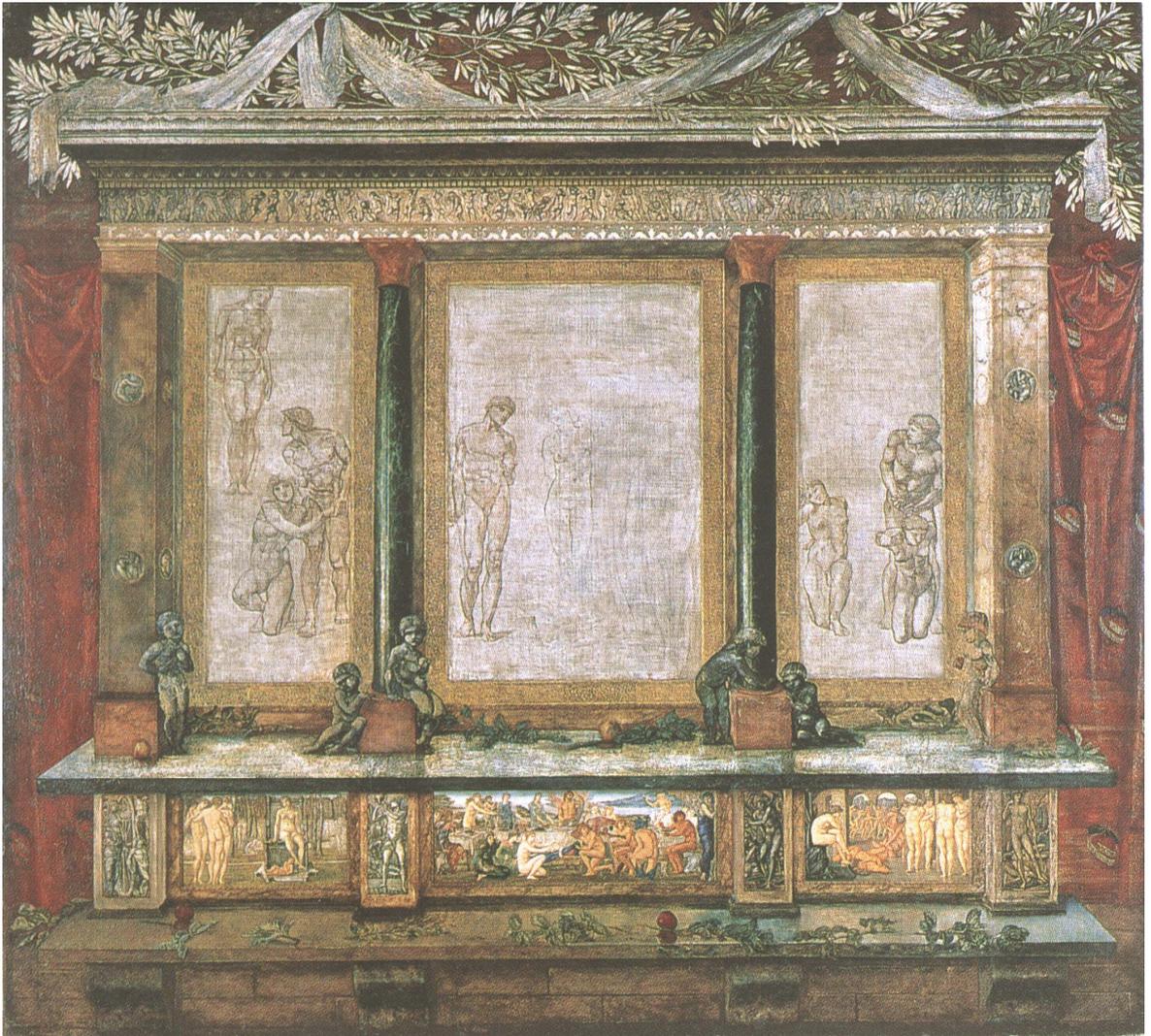
83. Michelangelo: Lünette der Sistina: Eluid, 1511/12



84. Edward Burne-Jones: The Arming of Perseus, 1877  
Deckfarben, 152 x 126,4 cm, Southampton City Art



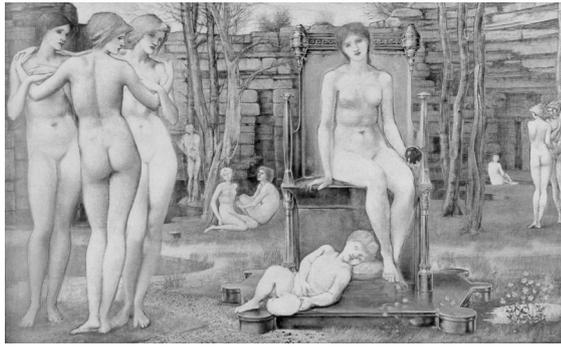
85. Michelangelo: Ignudo, 1508/09



86. Edward Burne-Jones: The Story of Troy, 1870-98  
Öl auf Leinwand, 275 x 298 cm, Birmingham Museums and Art Galleries



87. Edward Burne-Jones: The Feast of Peleus, 1872-81  
Öl auf Leinwand, 37,5 x 109,2 cm, Birmingham Museums and Art Gallery



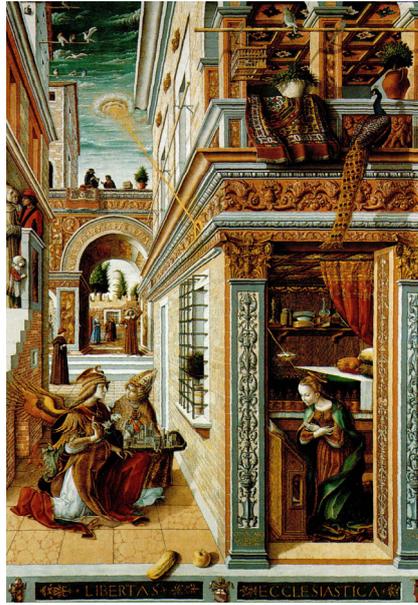
88. Edward Burne-Jones: Venus Concordia, 1872 (unvollendet)  
Öl auf Leinwand, 128,5 x 211 cm, City Museum and Art Gallery Plymouth



89. Edward Burne-Jones: Venus Discordia, 1872/73 (unvollendet)  
Öl auf Leinwand, 128,5 x 209,8 cm, National Museum and Gallery Cardiff



90. Andrea Mantegna: Pala di S. Zeno, 1457-59  
San Zeno, Padua



91. Carlo Crivelli: Verkündigung, 1486  
National Gallery, London



92. Michelangelo: Sieg, um 1528  
Palazzo Vecchio, Florenz



93. Edward Burne-Jones: Entwurf zu The Wheel of Fortune, 1871  
Deckfarben, 48,3 x 24,1 cm, Carlisle Museum and Art Gallery



94. Michelangelo: Ignudo, 1508/09



95. Die ‚Nacht‘ der Medici-Kapelle



96. Michelangelo: Profilansicht der ‚Nacht‘



97. Michelangelo: Die Libysche Sibylle (Ausschnitt), 1511



98. Michelangelo: Aufsässiger Sklave, 1513-16.  
Marmor, 215cm hoch, Louvre, Paris



99. Michelangelo: Junger Sklave, etwa 1530-34

Marmor (unvollendet), 256 cm hoch, Accademia delle Belle Arti, Florenz

100. Michelangelo: Bärtiger Sklave, etwa 1530-34

Marmor (unvollendet), 256 cm hoch, Accademia delle Belle Arti, Florenz

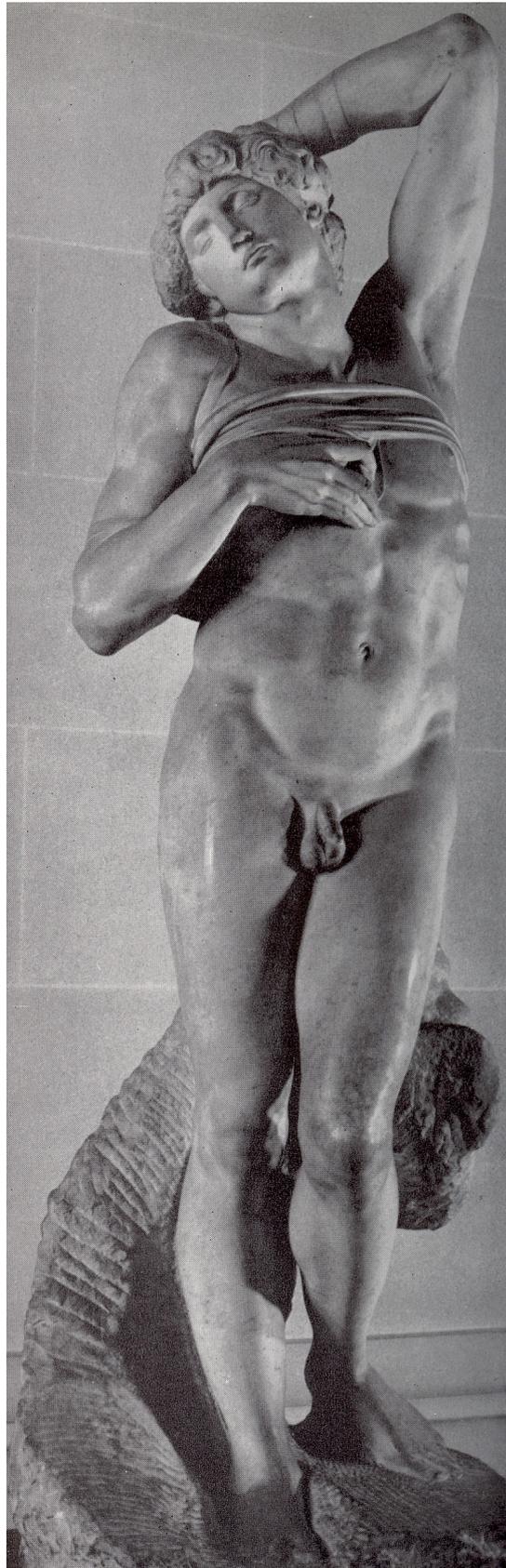
101. Michelangelo: Atlas, etwa 1530-34

Marmor (unvollendet), 277 cm hoch, Accademia delle Belle Arti, Florenz



102. Michelangelo: Sklave mit übergeschlagenen Beinen, etwa 1530-34.

Marmor (unvollendet), 267 cm hoch, Accademia delle Belle Arti, Florenz



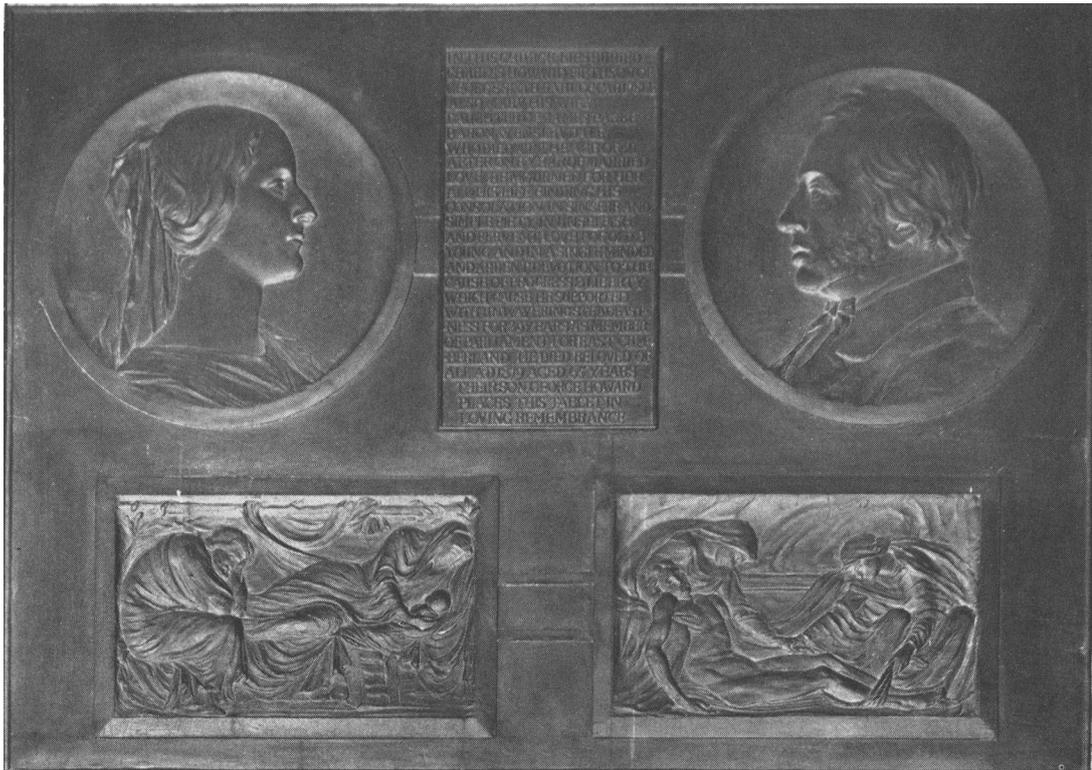
103. Michelangelo: Sterbender Sklave, 1513-16  
Marmor, 229 cm hoch, Louvre, Paris



104. Edward Burne-Jones: Skizze für *The Wheel of Fortune*, 1879  
Bleistift auf Papier, 27 x 18 cm, British Museum, London.



105. Edward Burne-Jones: Entwurf für das Siegel der Universität Cardiff,  
1894  
National Museum of Wales, Cardiff



106. Edward Burne-Jones, Joseph Edgar Boehm und Philip Webb:  
Monument to Charles Howard and his Wife, um 1879, Lanercost  
Priory, Cumbria



107. Edward Burne-Jones: The Nativity, 1879 (Entwurf)  
Aquarell und Wachskreide, 25,1 x 40,6 cm, Fitzwilliam Museum Cambridge



108. Edward Burne-Jones: The Entombment, 1879 (Entwurf)  
Aquarell und Wachskreide, 25,1 x 40,6 cm, Fitzwilliam Museum Cambridge



109. Joseph Edgar Boehm und Edward Burne-Jones: The Nativity, 1879  
Bronze, Lanercost Priory, Cumbria



110. Joseph Edgar Boehm und Edward Burne-Jones: The Entombment, 1879, Bronze, Lanercost Priory, Cumbria



111. Edward Burne-Jones und Joseph Edgar Boehm: The Battle of Flodden Field, ca. 1880-1886; Gesso-Relief, Naworth Castle, Cumbria



112. Pierre Bontemps: Schlacht von Marignano, 1553  
Grabmal François I, Saint Denis



113. Paolo Uccello: Die Schlacht von San Romano, 1435/36  
Tempera auf Holz, 181 x 320 cm, National Gallery, London



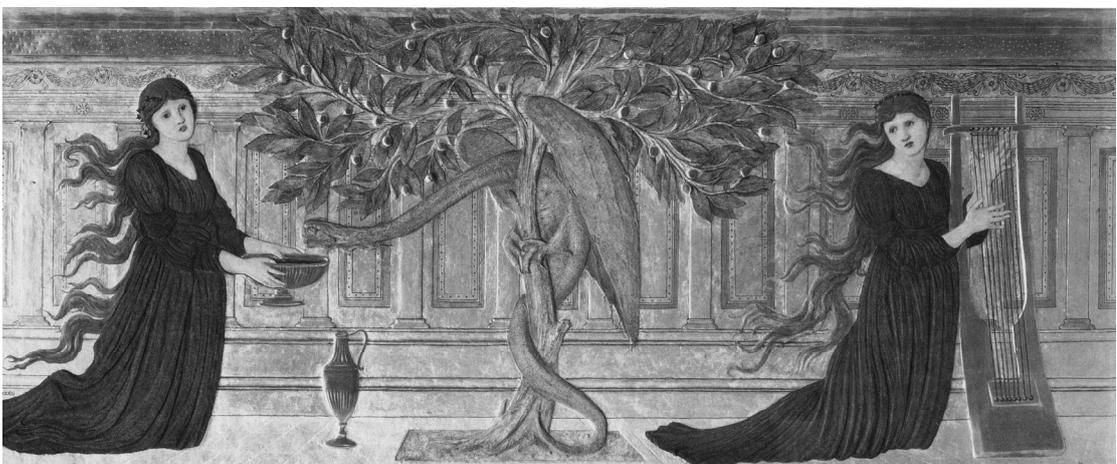
114. Edward Burne-Jones: Entwurf für Flodden Field, n.d.  
Gouache, 52 x 100,5 cm, Musée d'Orsay, Paris



115. Edward Burne-Jones und Joseph Edgar Boehm: The Battle of Flodden Field, 1881/82, vergoldete Bronze, Tullie House Carlisle



116. Edward Burne-Jones und Alfred Gilbert: Memorial to William Graham of Burntshields, 1886-91, Bronze, 195 x 111,7 cm, Glasgow Cathedral.



117. Edward Burne-Jones: The Garden of the Hesperides, 1882  
Gesso Relief, Victoria and Albert Museum, London



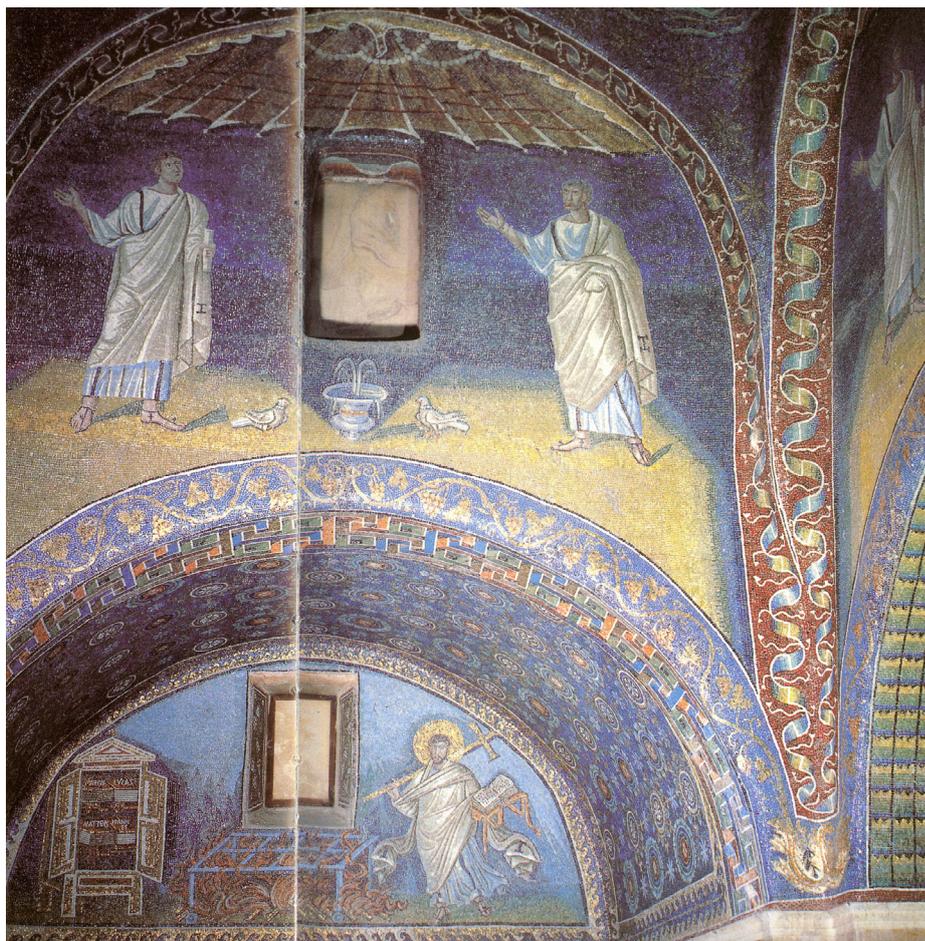
118. Edward Burne-Jones: Memorial to Laura Lyttelton, 1886  
Gesso Relief, 119,5 x 82 cm, St. Andrews, Mells, Somerset



119. Edward Burne-Jones: Memorial to Laura Lyttelton, 1886  
Bemaltes Gesso Relief, 120 x 80 cm, Victoria and Albert Museum, London



120. Foto von Burne-Jones' Atelier, in der Mitte die farbige Version des Lyttelton Reliefs, 1887



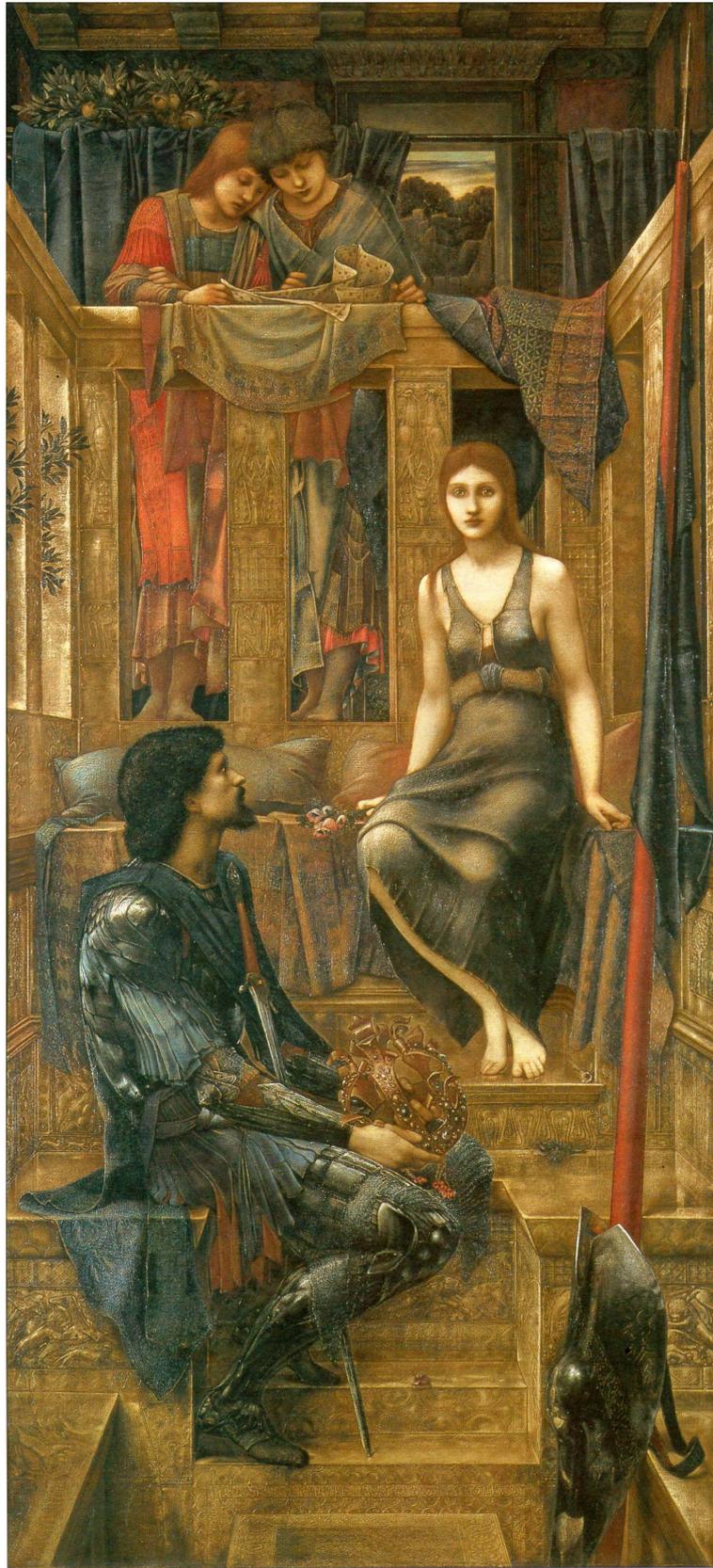
121. Inneres des Mausoleums der Galla Placidia, 425-430  
Ravenna



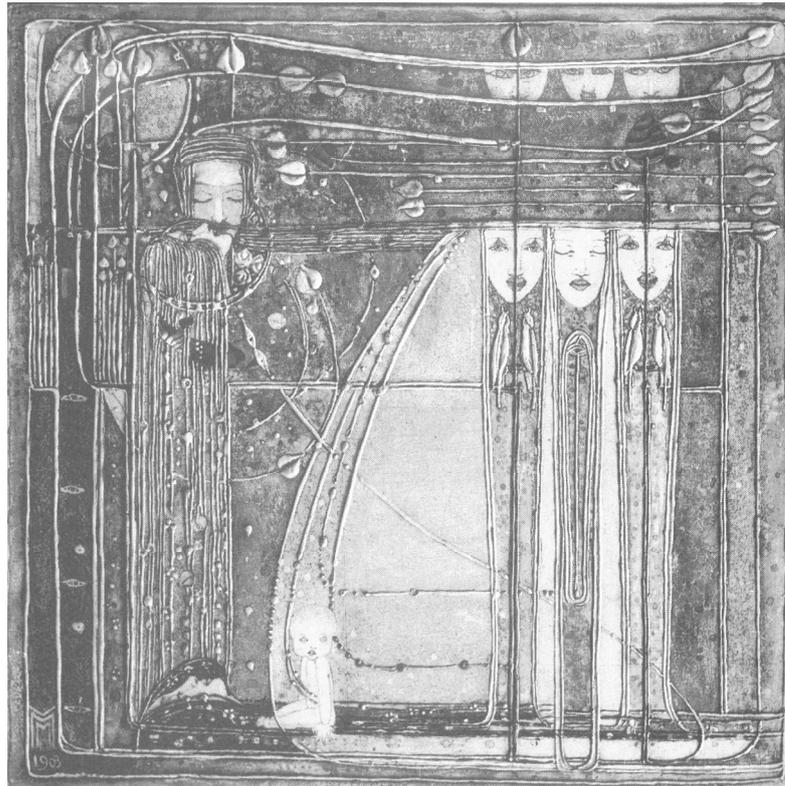
122. Inneres von San Vitale, Ravenna, Blick auf den Altar, 526-547



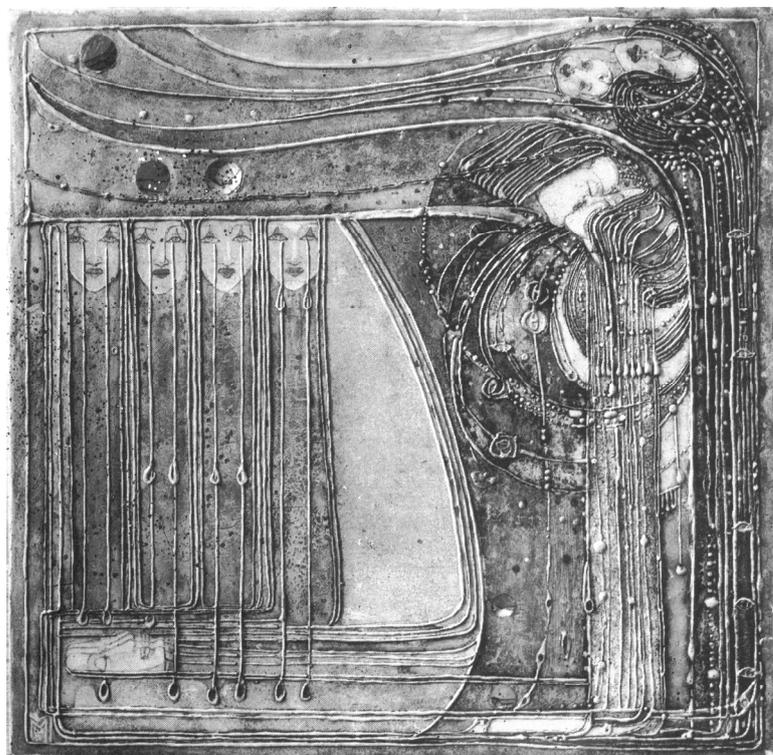
123. San Vitale: Detail der Mosaiken



124. Edward Burne-Jones: King Cophetua and the Beggar Maid, 1880-84  
Öl auf Leinwand, 293,4 x 135,9 cm, Tate Gallery, London



125. Margaret Macdonald: Opera of the Winds, 1903  
Bemaltes Gesso, 30 x 30 cm, Hunterian Art Gallery, Glasgow



126. Margaret Macdonald: Opera of the Sea, 1903  
Bemaltes Gesso, 30 x 30 cm, Hunterian Art Gallery, Glasgow



127. Donatello: The Ascension of Christ and the Giving of the Keys to St. Peter, ca. 1425-1430; Victoria and Albert Museum, London



128. Agostino di Duccio: Fassade des Oratoriums di San Bernardino in Perugia, 1457-61



129. Agostino di Duccio: Povertà, 1457-61  
Marmor, Detail der Fassade von San Bernardino, Perugia



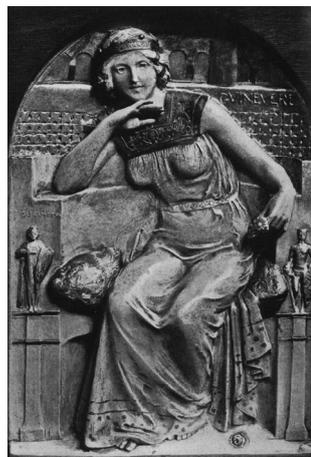
130. & 131. Agostino di Duccio: Musizierende Engel, 1457-61  
Marmor, Detail der Fassade von San Bernardino, Perugia



132. Robert Anning Bell: Mermaid, 1900  
Bemaltes und vergoldetes Gipsrelief, 37 x 31 cm, Privatsammlung



133. Robert Anning Bell: Mother and Children, 1906  
Bemaltes und vergoldetes Gipsrelief, 37 x 28 cm, Privatsammlung



134. George Frampton: Guinevere, 1895/96  
Gesso-Entwurf für Paneelen in Two Temple Place, London, Verbleib  
unbekannt



135. Alfred Gilbert: Memorial to Henry Fawcett, 1885-87  
Bronze, Warriors Chapel, Westminster Abbey



136. Alfred Gilbert: Fawcett Memorial, 1885-87: Iustitia, Fortitudo, Sympathy



137. Edward Burne-Jones: Die vier Jahreszeiten, 1869/70

Die vier Frauenfiguren werden jeweils von einem erläuternden Vierzeiler begleitet, der sich im Bild auf einem kleinen Zettel auf dem Postament befindet:

Frühling:

Spring am I too soft of heart  
 Much to speak ere I depart  
 Ask the summer tide to prove  
 The abundance of my love.

Sommer:

Summer looked for long am I  
 Much shall change or ere I die  
 Prythee take it not amiss  
 Though I weary thee with bliss

Herbst:

Laden autumn here I stand  
 Worn of heart and weak of hand  
 Nought but rest seems good to me  
 Speak the word that sets me free

Winter:

I am winter that doth keep  
 Longing safe amidst of sleep  
 Who shall say if I were dead  
 What should be remembered



138. Edward Burne-Jones: Hope, 1896



139. Alfred Gilbert: Fawcett Memorial, 1885-87: Brotherhood



140. Alfred Gilbert: Fawcett Memorial, 1885-87: Zeal



141. Alfred Gilbert: Fawcett Memorial, 1885-87: Industry und Brotherhood





144. Peter Vischer: Sebaldeusgrabmal, 1507-1519



145. Grabdenkmal für Maximilian I, Hofkirche Innsbruck



146. Etienne-Maurice Falconet: La Douce Melancholie, 1761



147. Jean Bonnassieux: La Méditation, nach 1851



148. Jean-Baptiste Clésingers La Melancholie, 1846



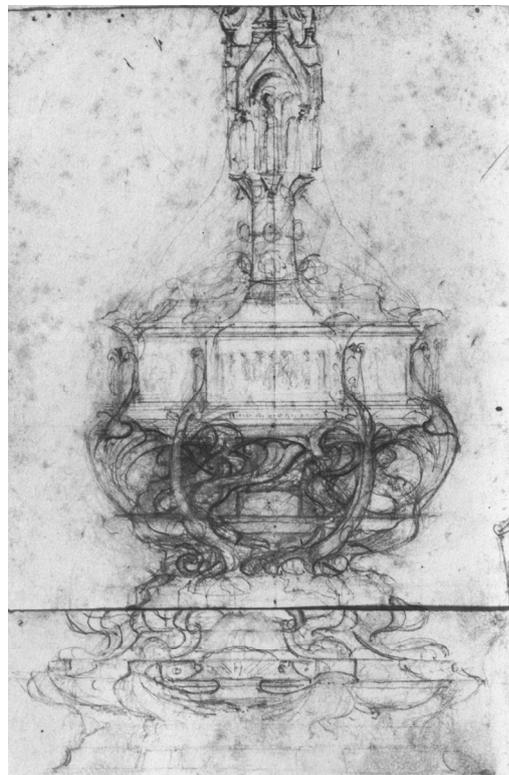
149. George Gilbert Scott: The Albert Memorial, 1872-76



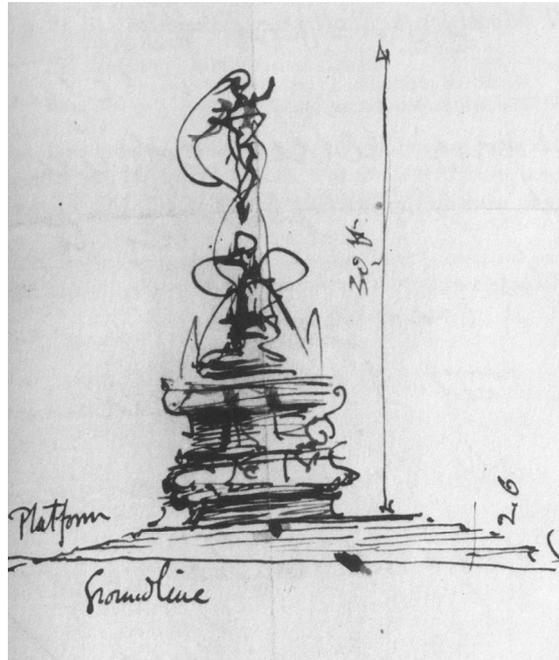
150. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Seventh Earl of Shaftesbury, 1886-93  
Bronze und Aluminium, Brunnen ca. 1097 x 518 cm, Eros ca. 188cm,  
Picadilly Circus, London



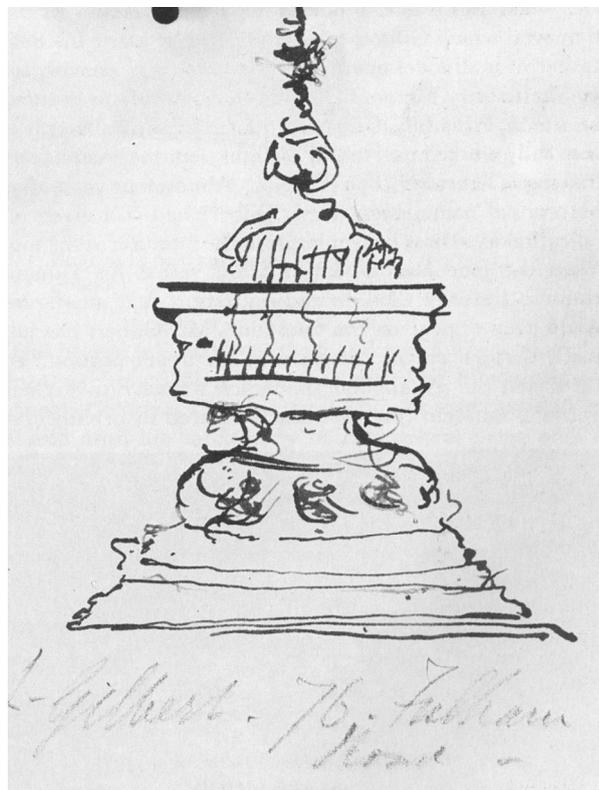
151. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Seventh Earl of Shaftesbury, 1886-93 (Detail)



152. Alfred Gilbert: Entwurfsskizze für das Shaftesbury Memorial, ca. 1886  
Bleistift auf Papier, 2 Teile; oberer Teil: 17,6 x 16,2 cm; unterer Teil: 5,9 x 16  
cm, Jean van Caloen Stiftung, Loppem



153. Alfred Gilbert: Entwurfsskizze für das Shaftesbury Memorial, 1889  
Tuschezeichnung, 17,6 x 22,5 cm, The Greater London Record Office



154. Alfred Gilbert: Entwurfsskizze für das Shaftesbury Memorial, 1890  
Tuschezeichnung, 17,8 x 11 cm, Public Record Office, London



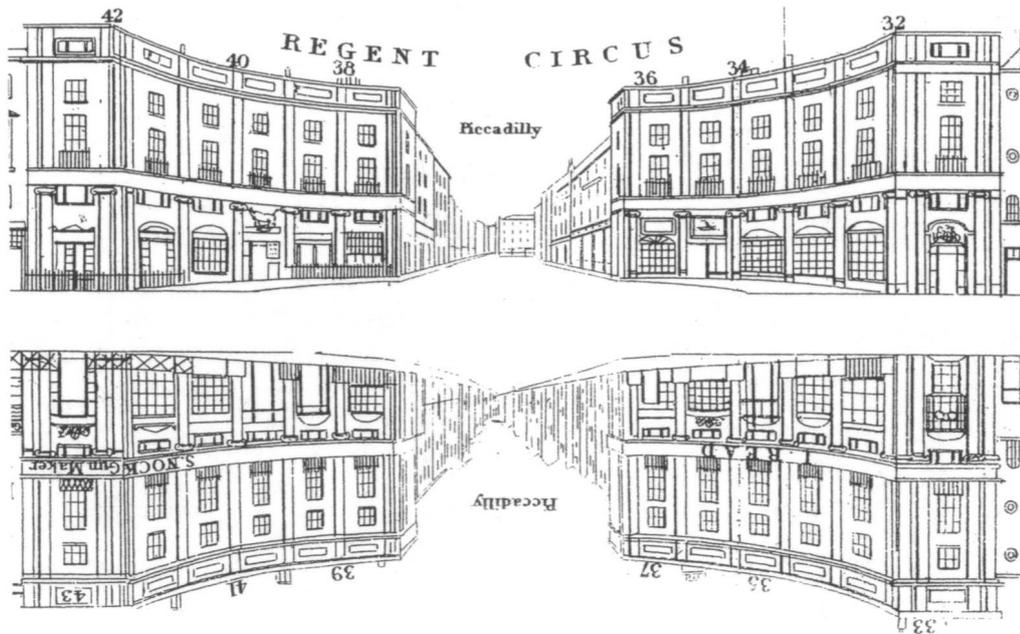
155. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Fotografie von 1893, Privatbesitz An dieser Fotografie lassen sich die Beanstandungen der Londoner Bevölkerung nachvollziehen: Auf dem umgebenden Gehweg sind große Wasserpfützen zu sehen.



156. Alfred Gilbert: Schöpfkellen für das Shaftesbury Memorial, ca. 1893 Bronze, ca. 25 cm, Jean van Caloen Stiftung, Loppem



157. Blick auf die Regent Street, von Piccadilly aus gesehen,  
Stich von J. Bluck, 1824



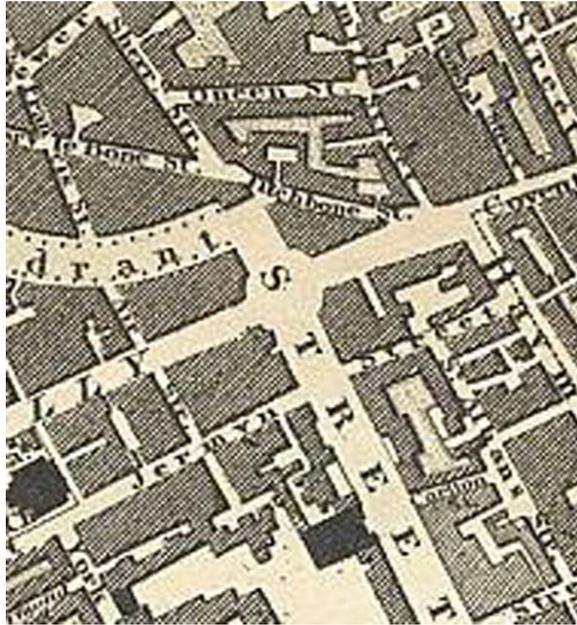
158. John Tallis: Street Views of London, 1838-40



159. T. S. Boys: Regent Circus (Piccadilly Circus), Lithographie, ca. 1840

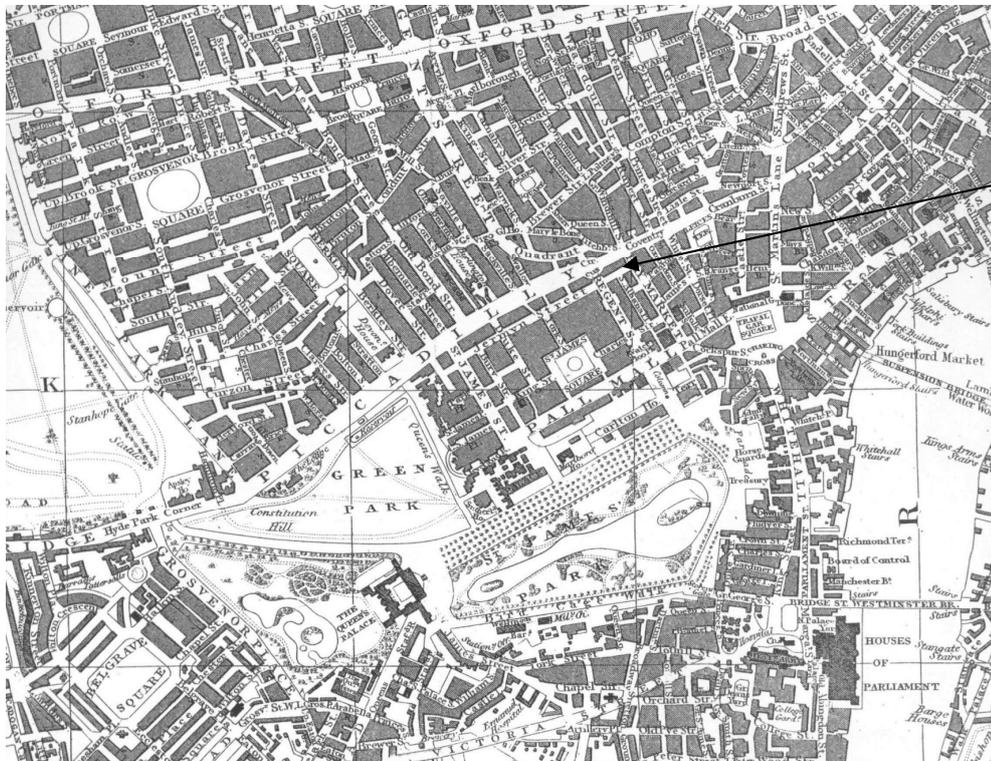


160. Greenwood's Map of London, 1827  
British Library, London



## 161. Detail

Man kann hier deutlich die ursprüngliche, oktagonale Form des Piccadilly Circus erkennen.



162. Watkins Commercial and General London Directory, 1852  
British Library, London



163. Detail von Abb. 161



164. Reynolds' Shilling Coloured Map of London, 1895



### 165. Detail

Die Aufbrechung des einst oktogonalen Platzes verdeutlicht diese Karte: Im Norden ist die neuangelegte Shaftesbury Avenue zu sehen, die ein Segment in zwei kleine Dreiecke sprengt. Die ursprüngliche Integrität des Platzes ging damit verloren.



### 166. The Shaftesbury Memorial, ca. 1900



167. Niccolò Tribolo: Venus-Florenza-Brunnen, 1555-60  
Villa della Petraia, Florenz



168. Niccolò Tribolo: Herkulesbrunnen, nach 1536  
Villa Castello, Florenz



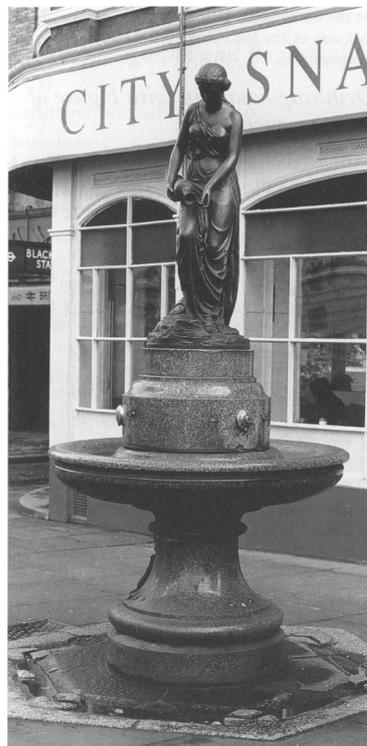
169. Gaspard und Balthazar Marsy: Fontaine de Latone, 1668-70, Versailles



170. Jean-Baptiste Tuby: Bassin d'Apollon, 1671, Versailles



171. Wills Bros: Snow Hill Drinking Fountain, 1859  
St. Sepulchre's Church, Snow Hill, London



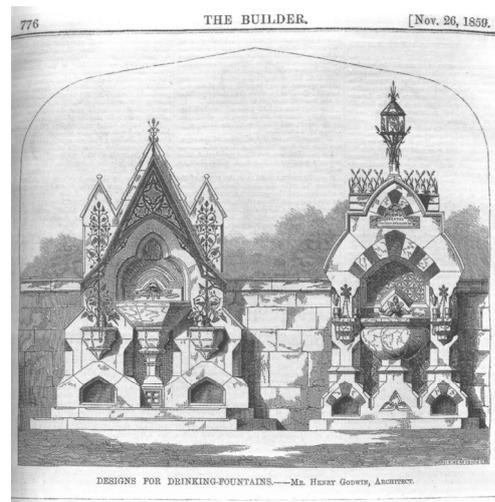
172. Wills Bros: Drinking Fountain with Temperance, 1861  
New Bridge Street, London



173. John Shaw: Drinking Fountain, 1859-1860  
St. Dunstons's-in-the-West Church, Fleet Street, London



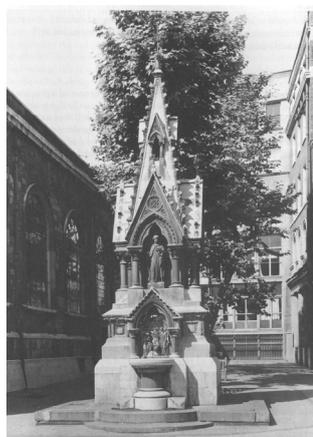
174. J. B. Philip: Peace Drinking Fountain, 1871-73  
West Smithfield Garden, London



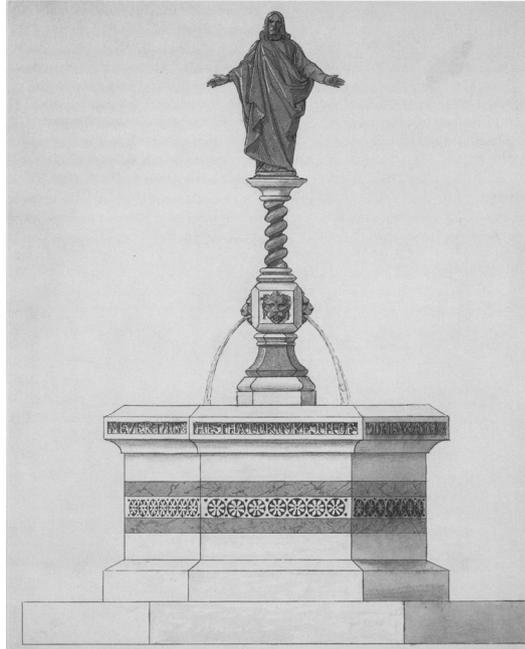
175. Henry Godwin: Entwürfe für Trinkbrunnen, 1859  
The Builder, 26. November 1859



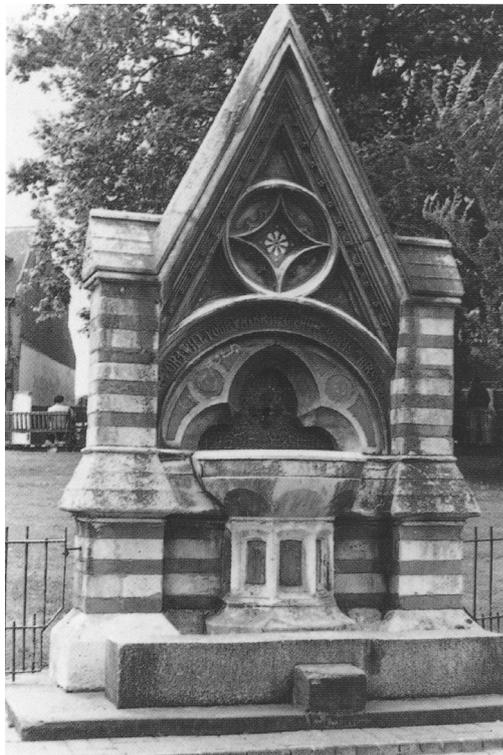
176. Trinkbrunnenentwürfe der Metropolitan Free Drinking Fountain Association, 1859, The Builder, 6. August 1859



177. John Robinson: Drinking Fountain, 1866  
Guildhall Yard, London



178. William Dyce: Brunnenentwurf, 1862  
Bleistift, Tusche und Aquarell, Maße unbekannt, Victoria and Albert Museum,  
London



179. William Dyce: Brunnen an der Streatham Street, London, 1862



180. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Seventh Earl of Shaftesbury, 1886-93 (Detail)



181. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Seventh Earl of Shaftesbury, 1886-93 (Detail)



182. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Seventh Earl of Shaftesbury, 1886-93 (Detail)



183. The Punch, 21. Oktober 1893



184. Aime-Jules Dalou: Nächstenliebe, 1877



185. Giambologna: Merkur, 1586/87



186. James Hadley: Aesthetic Teapot, 1881



187. Alfred Gilbert: Jubilee Memorial to Queen Victoria, 1887-1912  
Bronze und Metall, The Great Hall of Winchester Castle, Winchester



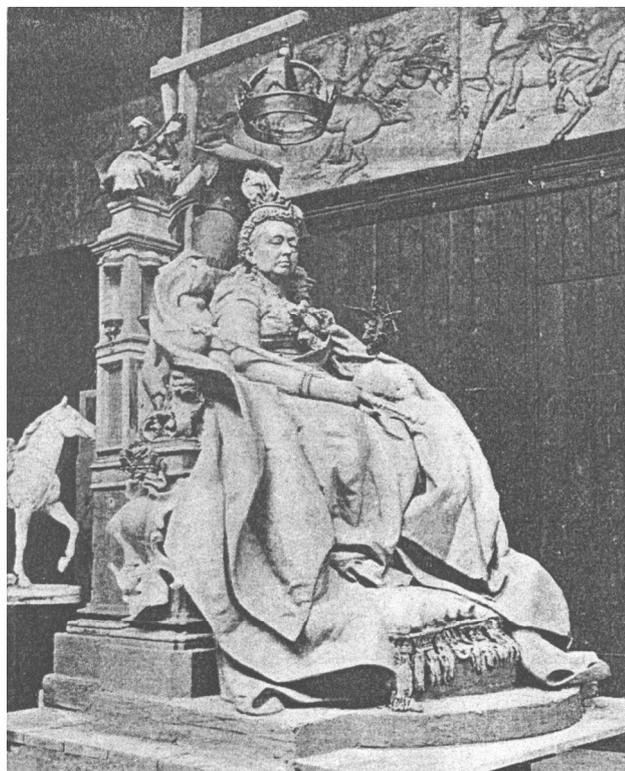
188. Alfred Gilbert: Jubilee Memorial for Queen Victoria, 1887-1912



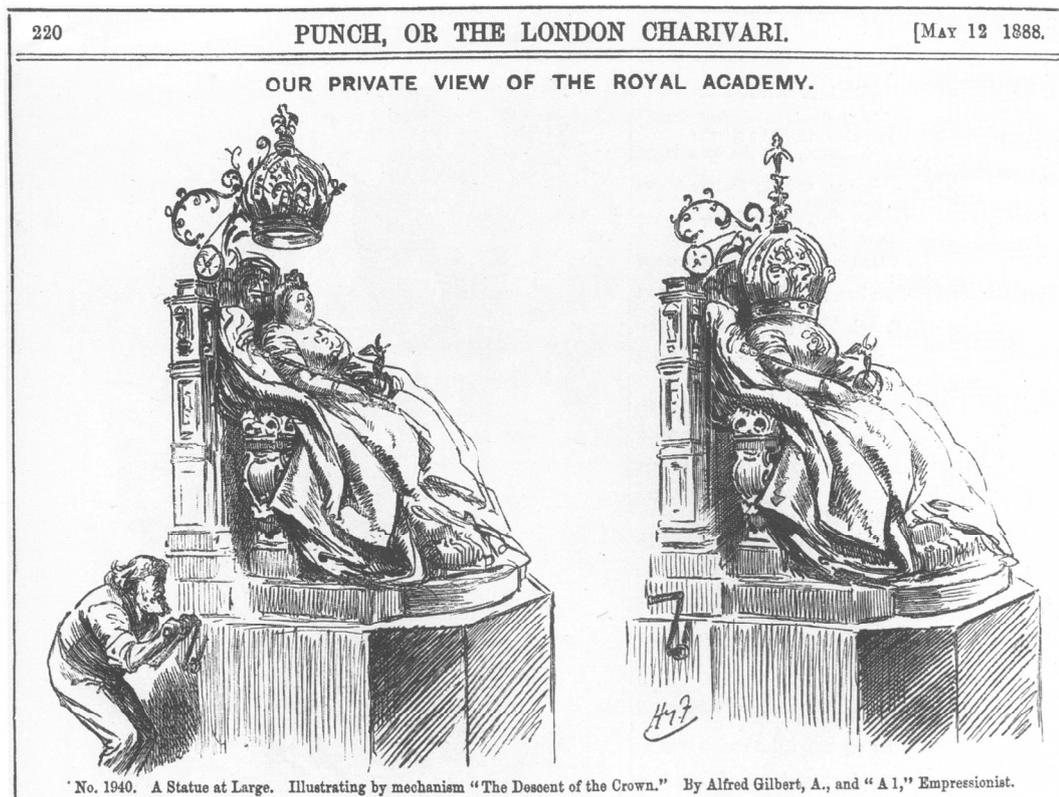
189. Rückseite des Jubilee Memorials



190. Wachsmoell für das Jubilee Memorial  
Geschwärtzte Wachsfigur auf einem Bronzethron auf einem Holzsockel, 35,6  
cm, City Museums and Art Gallery, Birmingham



191. Gipsmodell mit anderer Krone, n.d.



192. The Punch, 12. Mai 1888



193. Franz Xaver Winthertaler: Queen Victoria, 1842



194. Franz Xaver Winterthaler: Die Familie Queen Victorias, 1846  
Royal Collection, London



195. John Gibson: Queen Victoria, 1849  
Royal Collection, Osborne



196. Thomas Woolner: Queen Victoria, 1882  
Council House, Birmingham



197. Hamo Thornycroft: Queen Victoria, 1891-96  
Royal Exchange, London



198. Charles Bell Birch: Queen Victoria, 1893-9  
New Bridge Street, London



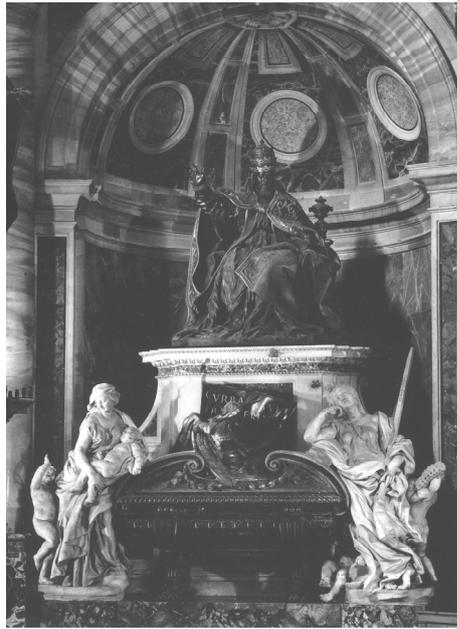
199. Heinrich von Angeli: Queen Victoria, 1899



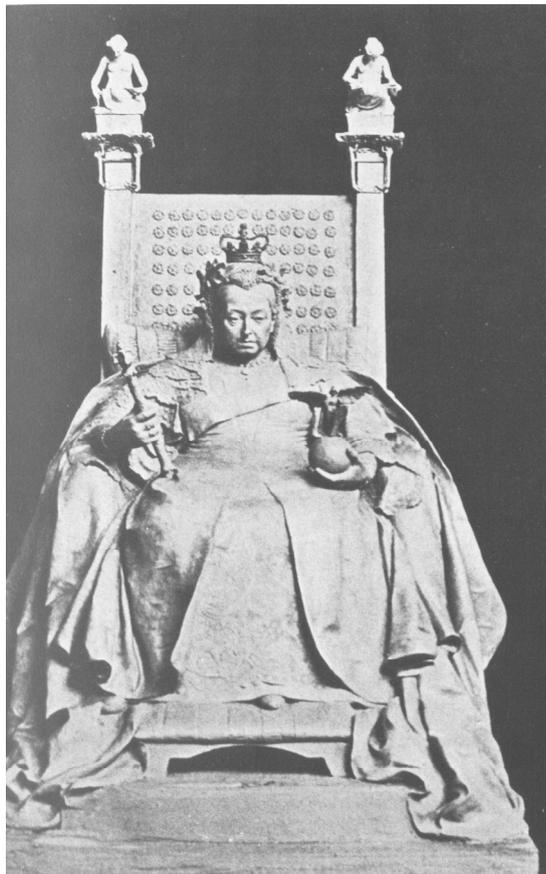
200. Heinrich von Angeli: Queen Victoria, 1899



201. Queen Victoria, 1876



202. Gianlorenzo Bernini: Grabmals Papst Urbans VIII., 1634-33  
Bronze und Marmor, St. Peter, Rom



203. George Frampton: Jubilee Memorial to Queen Victoria for Calcutta,  
1897-1901; Gipsversion, Verbleib unbekannt



204. Thomas Brock: Memorial to Queen Victoria, 1901-11  
Marmor und Bronze, Buckingham Palace, London



205. Thomas Brock: Memorial to Queen Victoria, 1901-11



206. Alfred Gilbert: Detail der Epergné: Britannia



207. Alfred Gilbert: Detail der Epergné: St. George



208. Pietro Tacca: Brunnen an der Piazzata del Annunziata, 1627



209. Paul Crespin: Tafelaufsatz für den Prince of Wales, 1741  
68,5 cm, Royal Collection, London



210. Rocaille, 1. Hälfte 18. Jahrhunderts



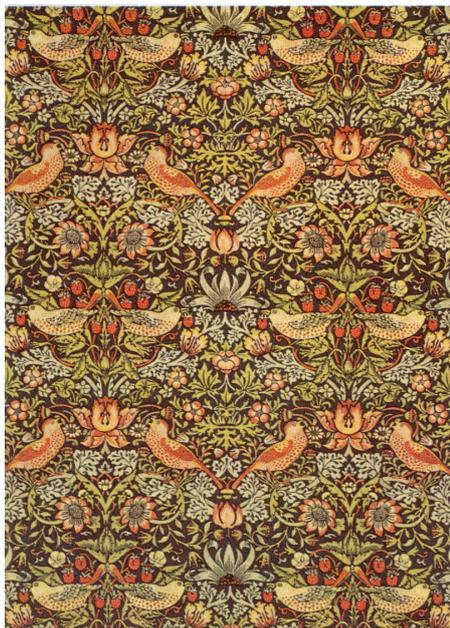
211. Juste-Aurèle Meissonnier: Ornamentstich, ca. 1730



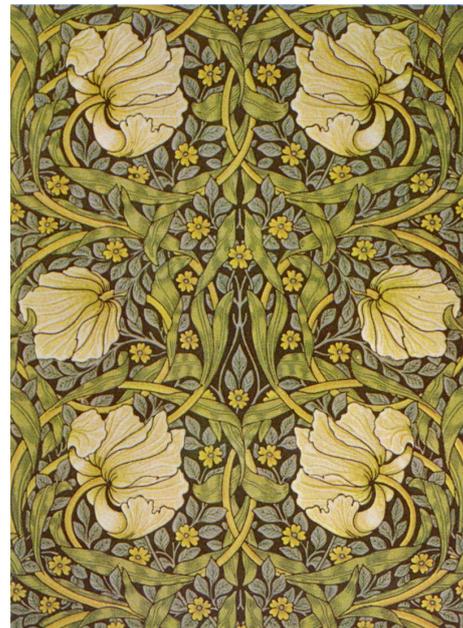
212. Arthur Mackmurdo: Titeldesign für Wren's City Churches, 1883



213. Knut Eckwall: Er spricht mit Mama, 1880



214. William Morris: Strawberry Thief, 1883

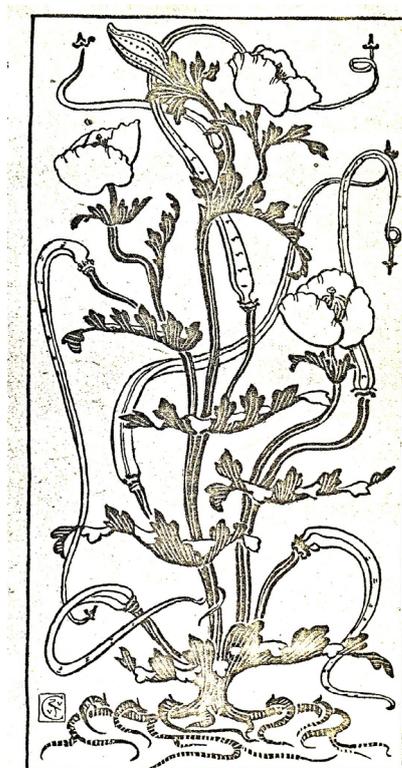


215. William Morris: Entwurf „Honeysuckle“, 1876



216. Owen Jones: *The Grammar of Ornament*, 1853

217. Owen Jones: *The Grammar of Ornament*, 1853



218. Walter Crane: *Hornmohn*, n.d.



219. Walter Crane: Tanzende Figur mit Bewegungslinie, n.d.



220. Walter Crane: Schwanendesign, 1875



221. Aubrey Beardsley: The Dancer's Reward, 1893



222. Alfred Gilbert: Memorial to H. R. H. The Duke of Clarence and Avondale.

Bronze, Marmor, Aluminium, Elfenbein und Blech, 322,6 x 198,1 x 175,3 cm, 1882-1901; 1926-28, Albert Memorial Chapel, Windsor Castle



223. Alfred Gilbert: The Clarence Tomb, Blick von oben auf die Liegefigur



224. Alfred Gilbert: The Clarence Tomb: Blick auf den Engel an der Liegefigur



225. Alfred Gilbert: The Clarence Tomb: Krone



226. Alfred Gilbert: St. George, ca. 1896  
Aluminium und Elfenbein, 45,7 cm



227. Alfred Gilbert: Entwurfmodell des Clarence Tombs, 1892  
Wachs und Gips auf einem Holzgestell, Victoria and Albert Museum, London



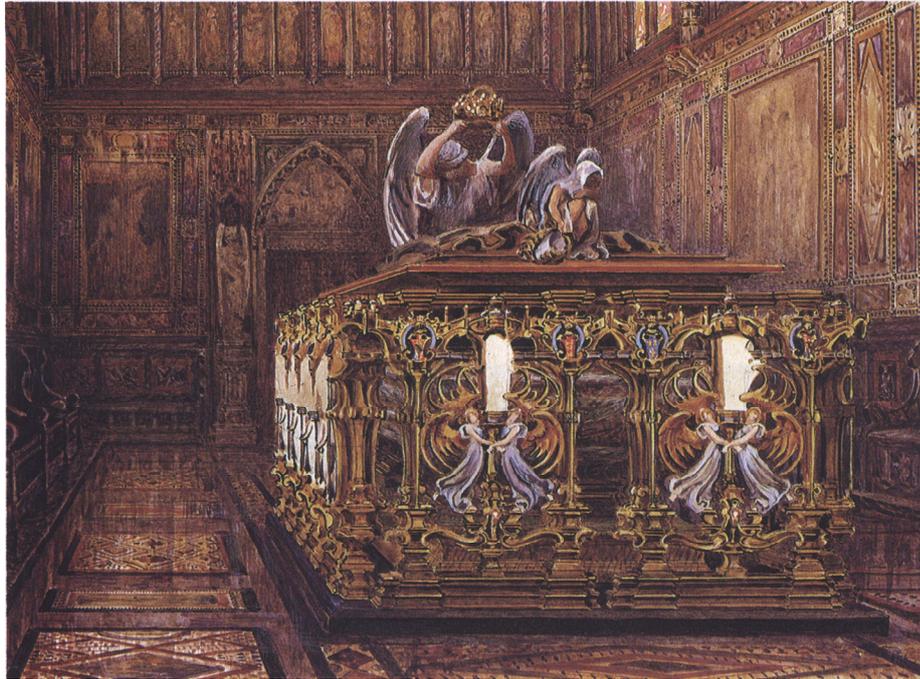
228. Innenansicht der Albert Memorial Chapel mit Clarence Tomb ohne  
Gitter, Blick nach Osten, 1896



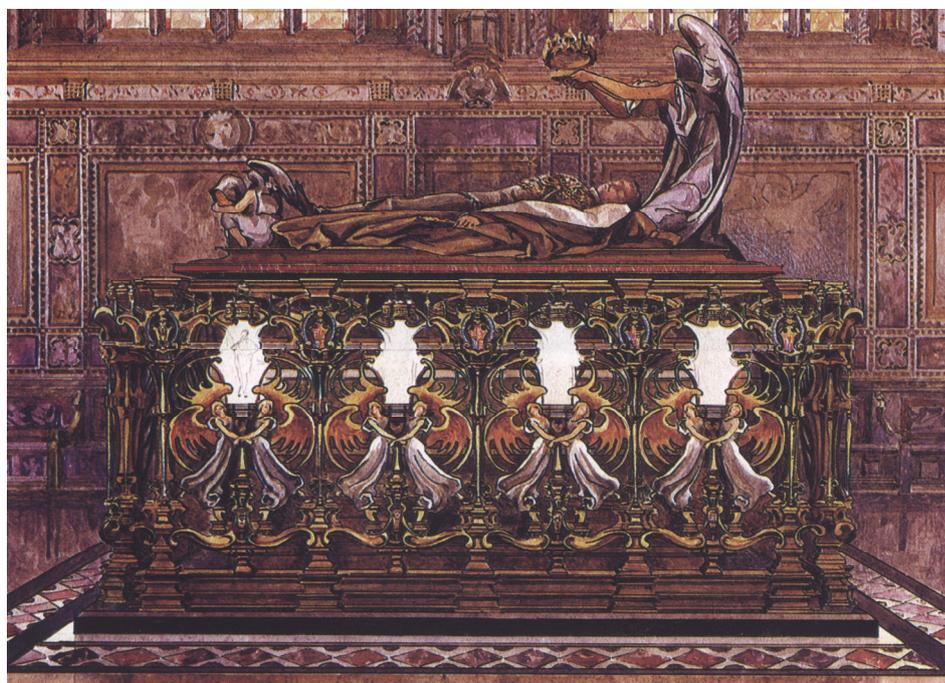
229. Innenansicht der Albert Memorial Chapel mit Clarence Tomb ohne Gitter, Blick nach Westen, 1896



230. Alfred Gilbert: Entwurfsmodell des Clarence Tombs, 1892-94  
Bemalter Gips auf einem Marmorsockel, 33 cm hoch, H. M. The Queen



231. Alfred Gilbert: The Tomb of the Duke of Clarence Presentation Book, 1894, Blick auf den Clarence Tomb vom Altar  
Jean van Caloen Stiftung, Loppem



232. Alfred Gilbert: The Tomb of the Duke of Clarence Presentation Book, 1894  
Effigie und Gitter mit Blick nach Süden  
Jean van Caloen Stiftung, Loppem



233. Henri Triqueti: Grabmal des Duc d'Orleans, 1842  
Saint Ferdinand Kapelle, Neuilly



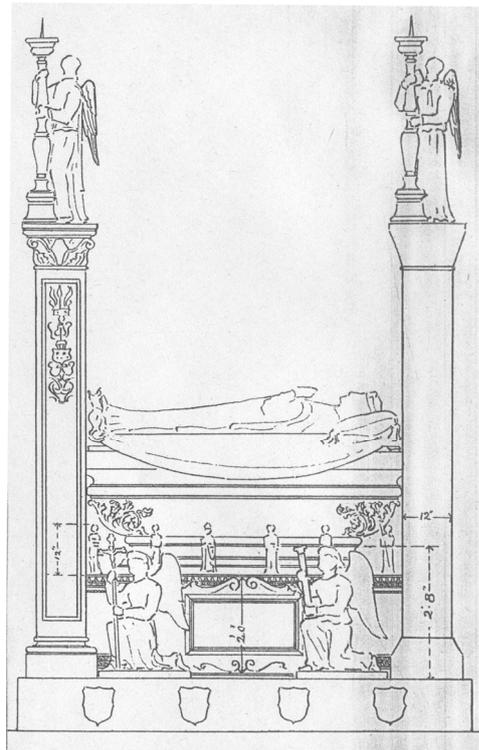
234. Pierre Loison & Henri Chapu: Gisants des Herzogs Philippe von  
Orléans und seiner Ehefrau Helene, 1885



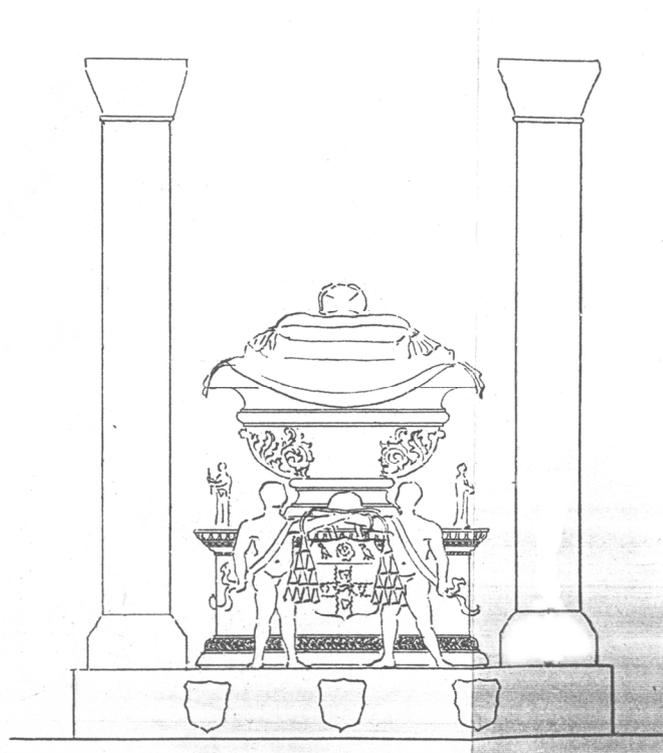
235. Carlo Marroccheti: Prince Consort, im Atelier des Künstlers, 1861



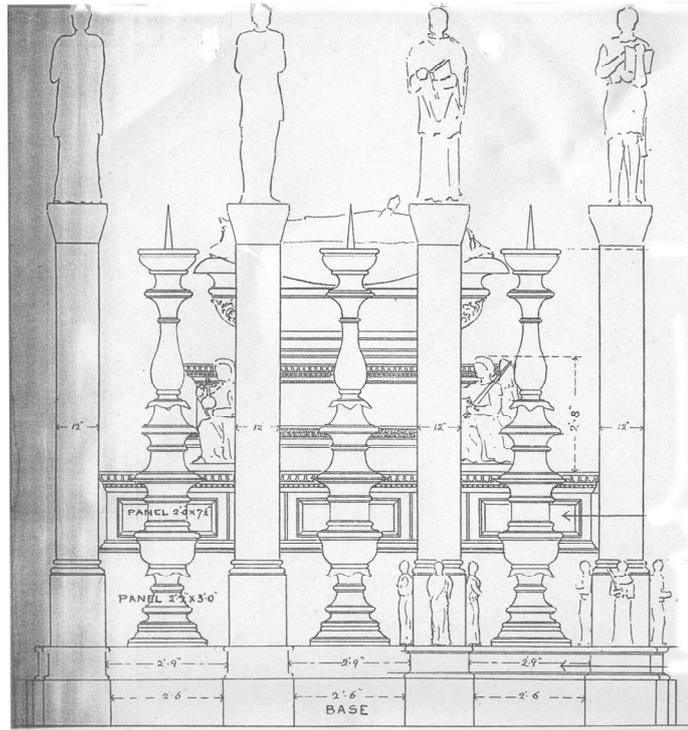
236. Albert Memorial Chapel, Windsor Castle, Blick nach Westen



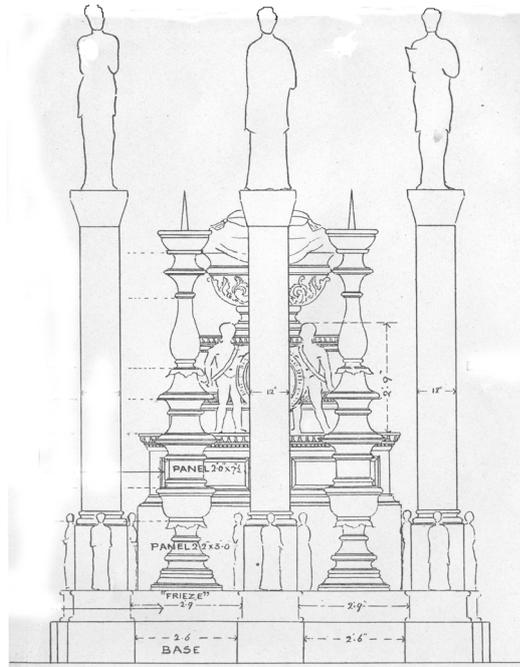
237. Benedetto da Rovezzano: Grabmal des Kardinal Wolsey, ab 1524  
(Seitenansicht, Rekonstruktion nach Higgins)



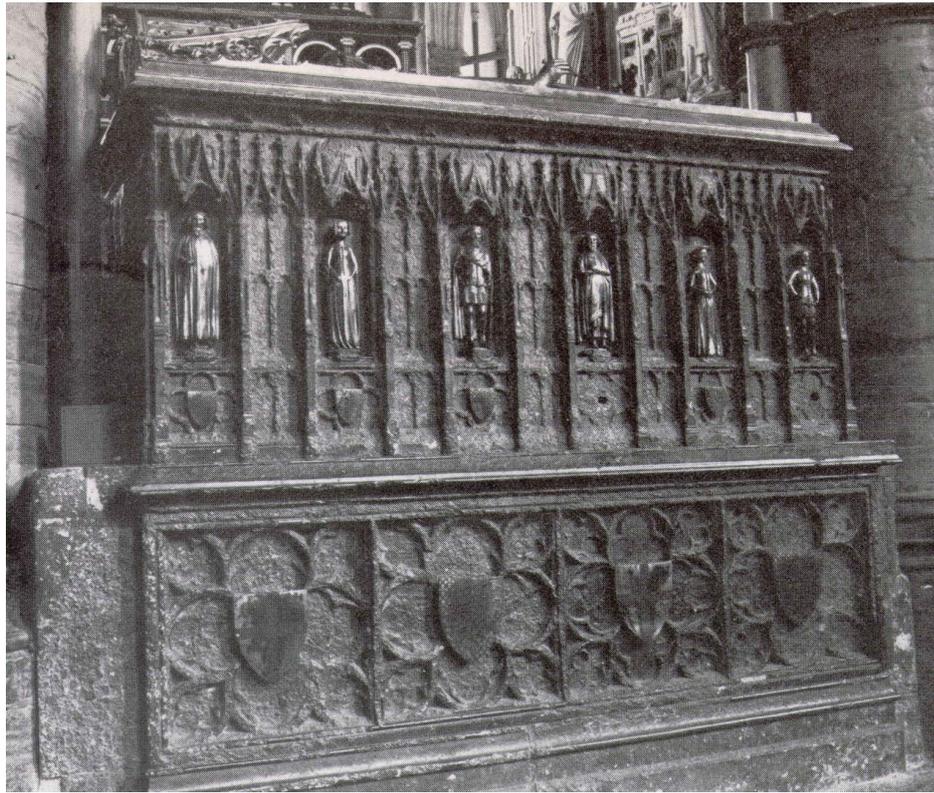
238. Benedetto da Rovezzano: Grabmal des Kardinal Wolsey, ab 1524  
(Frontansicht, Rekonstruktion nach Higgins)



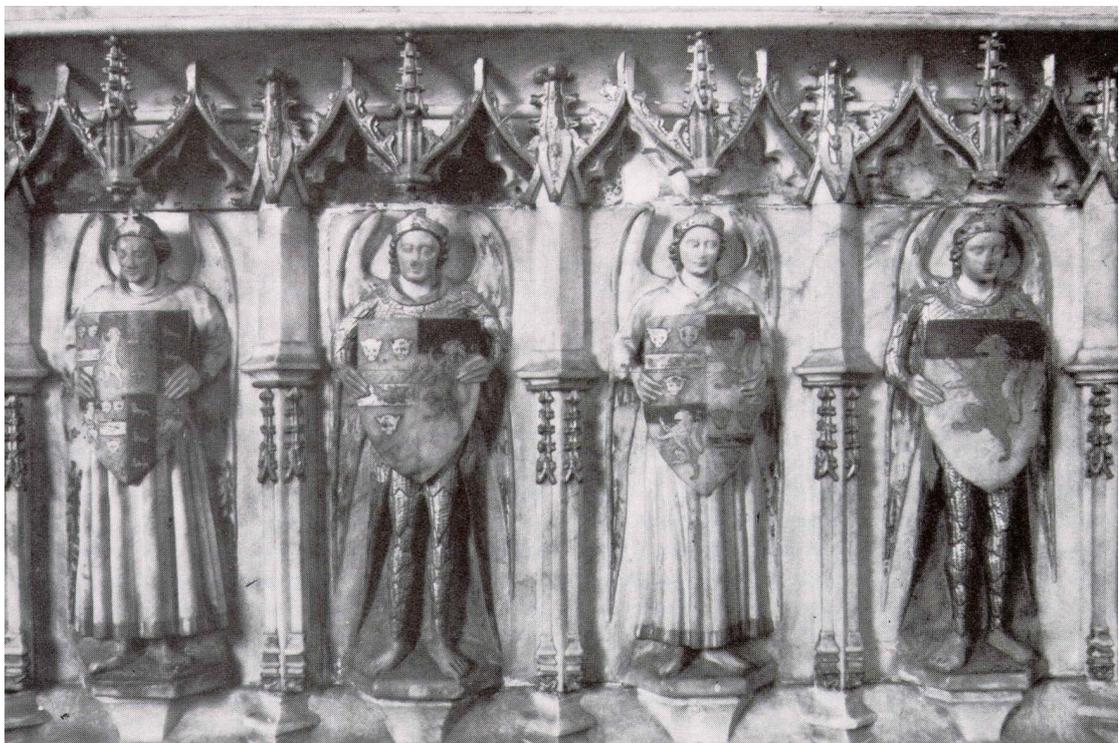
239. Benedetto da Rovezzano: Grabmal Henrys VIII., 1530-36  
(Seitenansicht, Rekonstruktion nach Higgins)



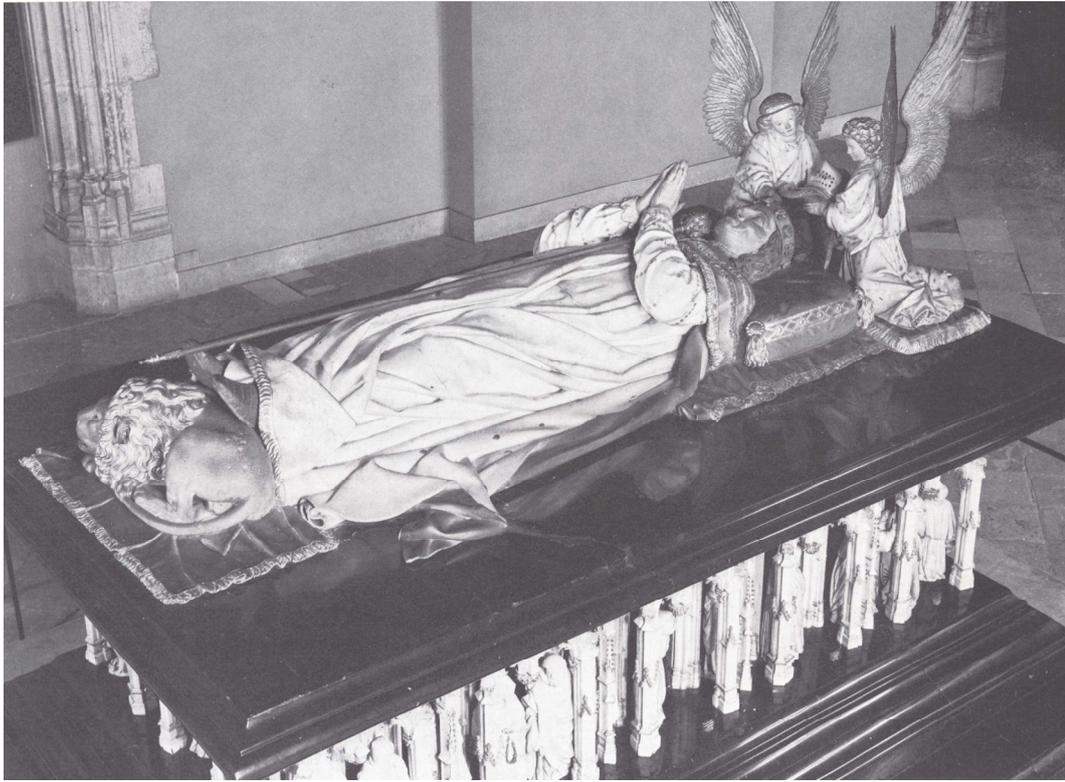
240. Benedetto da Rovezzano: Grabmal Henrys VIII., 1530-36  
(Frontansicht, Rekonstruktion nach Higgins)



241. Grabmal King Edward III (gest. 1377), Westminster Abbey, London



242. Grabmal der Alice Duchess of Suffolk (gest. 1475). Detail der Tumba mit wappentragenden Engeln, Ewelme (Oxon)



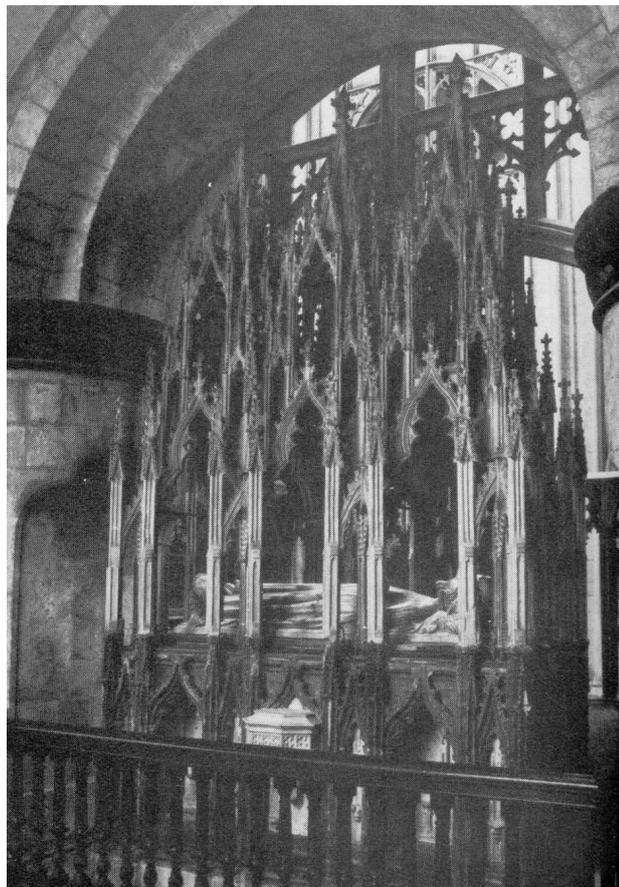
243. Claus Sluter und andere: Grabmal Philipps des Kühnen, ab 1384  
Musée des Beaux Arts, Dijon



244. Grabmal des Seneschalls Philippe Pot, letztes Viertel des 15. Jhds.,  
Louvre, Paris



245. Jan Bormann, Renier van Thienen und Pieter de Beckere: Grabmal  
der Maria  
von Burgund, 1496-1502, Liebfrauenkirche, Brügge



246. Grabmal King Edward II (gest. 1327), Gloucester Cathedral



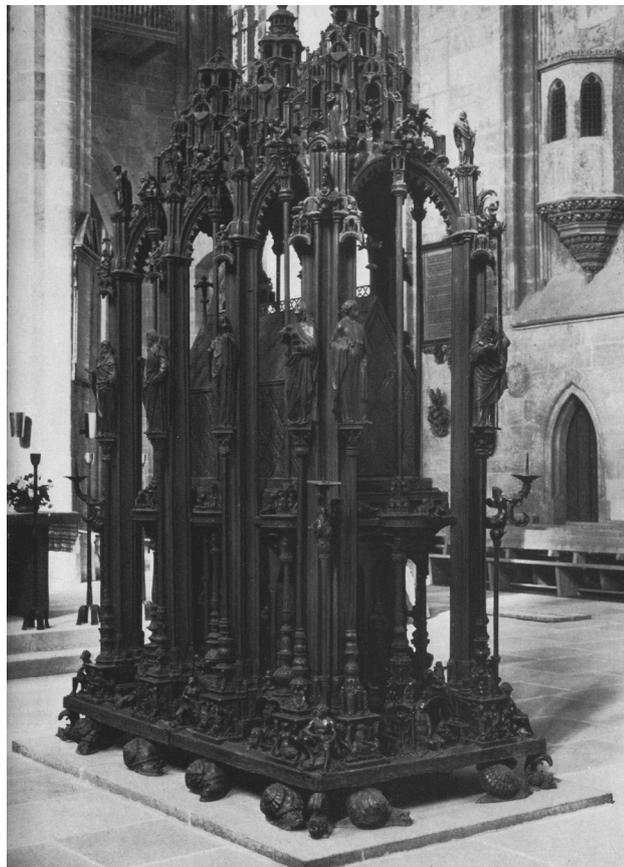
247. Grabmal des Erzbischofs von Canterbury Hubert Walter (1193-1205),  
Trinity  
Chapel, Canterbury Cathedral



248. Grabmal Edward des Bekenners (1003-1066), Westminster Abbey,  
London



249. St. Albansschrein, ca. 1302-1308, St. Albans Cathedral



250. Peter Vischer: Sebaldugrabmal, 1507-1519



251. Peter Vischer: Sebaldusgrabmal: Kuppelzone



252. Alfred Gilbert: The Clarence Tomb: Gittersegment



253. Alfred Gilbert: The Clarence Tomb: Kopf eines Engels



254. Alfred Gilbert: St. Michael, 1899  
Bronze, 48,2 cm



255. Alfred Gilbert: The Virgin Mary, 1899  
Bemalte Bronze, 49,5 cm

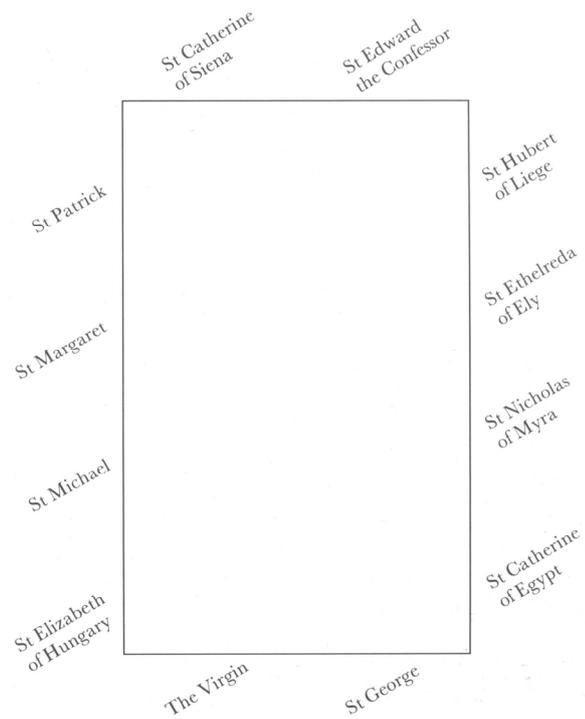


256. Alfred Gilbert: St. Elizabeth of Hungary, 1899  
Bemalte Bronze, 53,3 cm
257. Alfred Gilbert: Edward King and Martyr, 1899  
Bemalte Bronze, 48,2 cm



258. Alfred Gilbert: St. Patrick, 1899  
Bemalte Bronze, 48,2 cm

259. Alfred Gilbert: St. Margaret, 1899  
Bemalte Bronze, 48,2 cm



260. Diagramm des Clarence Tombs mit der Platzierung der Heiligen



261. Edward Burne-Jones: The Briar Rose – The Briar Wood, 1875



262. Dante Gabriel Rossetti: St. George und die Prinzessin Sabra, 1857



263. Frank Dicksee: Chivalry, 1885

### **Abbildungsnachweis**

Soweit nicht anders angegeben, erfolgt die Nennung der Seitenzahl sowie die mit Kurztiteln versehenen Angaben aus dem Literaturverzeichnis.

1. John Thomas: Joseph Sturge, 1859-1862  
Read: Victorian Sculpture, 86
2. Thomas Duckett: Sir Robert Peel, 1852  
Read: Victorian Sculpture, 107
3. Matthew Noble: The Fourteenth Earl of Derby, 1873  
Read: Victorian Sculpture, 107
4. Thomas Woolner: Lord Tennyson, 1857  
Read: Victorian Sculpture, 64
5. Thomas Woolner: William Whewell, 1873  
Read: Victorian Sculpture, 176
6. Joseph Durham: At the Spring / Early Morn, 1867  
Read: Victorian Sculpture, 43
7. John Foley: The Mother, 1851  
Read: Victorian Sculpture, 35
8. John Hutchison: Monument to Mrs Farrington, 1867  
Read: Victorian Sculpture, 193
9. Sir Joseph Edgar Boehm: Monument to the seventh Earl of Cardigan and his wife, 1868  
Read: Victorian Sculpture, 195
10. John Foley: Oliver Goldsmith, 1864  
Read: Victorian Sculpture, 166
11. John Gibson: Sir Robert Peel, 1852  
Read: Victorian Sculpture, 166
12. Musgrave Lewthwaite Watson: Major Aglionby, 1843  
Read: Victorian Sculpture, 166
13. Sir Francis Chantrey: Sir John Malcolm, ca. 1833  
Read: Victorian Sculpture, 167
14. Matthew Noble: Sir Robert Peel, 1876  
Read: Victorian Sculpture, 167
15. Carlo Marochetti: Jonas Webb, n.d.  
Read: Victorian Sculpture, 167
16. Frederic Lord Leighton: Athlete Struggling with a Python, 1877  
Read: Victorian Sculpture, 287
17. Thomas Woolners Atelier, n.d.  
Read: Victorian Sculpture, 54
18. Alfred Gilbert: An Offering to Hymen, 1884  
Beattie: New Sculpture, 143
19. George Frampton: Lamia, 1899/1900  
Beattie: New Sculpture, 151
20. Hamo Thornycroft: The Mower, 1884  
Read: Victorian Sculpture, 325
21. Onslow Ford: Peace, 1886/87  
Beattie: New Sculpture, 153
22. Harry Bates: Hounds in Leash, 1889

- 
- Beattie: New Sculpture, 156
23. Alfred Gilbert: The Kiss of Victory, 1878-81  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 100
24. Gustave Doré: La Gloire, 1878  
Annie Renonciat: La vie et l'oeuvre de Gustave Doré, Paris 1983, 270
25. Alfred Gilbert: Perseus Arming, 1882  
Read: Victorian Sculpture, 295
26. Benvenuto Cellini: Perseus und Medusa, 1545-54  
John W. Pope-Hennessy: Cellini, New York 1985, 187
27. Alfred Gilbert: Icarus, 1884  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, o.S.
28. Frederic Leighton: Daphnephoria, 1874-76  
Tim Barringer (Hrsg.): Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity, New Haven et. al., o.S.
29. Joseph Edgar Boehm: Disraeli, 1881  
Read: Victorian Sculpture, 297
30. Jean-Baptiste Carpeaux: Ugolino, 1862  
Albert E. Elsen: Rodin's Thinker and the Dilemmas of Modern Public Sculpture, New Haven & London 1985, 35
31. Jean-Baptiste Carpeaux: Der Tanz, 1867-69  
Anne Pinget et.al.: La sculpture française au XIXe siècle: Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1986, 340
32. Auguste Rodin: Johannes der Täufer, 1878-80  
Jacques Caso: Rodin's Sculpture, San Francisco 1977, 76
33. Auguste Rodin: Mann mit gebrochener Nase, 1864  
Jacques Caso: Rodin's Sculpture, San Francisco 1977, 250
34. Auguste Rodin: Das ehernen Zeitalter, 1877  
Anne Pinget: The Musée d'Orsay Sculpture, London 1998, 80
35. Jean-Léon Gérôme: Bellona, 1892  
Anne Pinget et.al.: La sculpture française au XIXe siècle: Galeries nationales du Grand Palais, Paris 1986, 153
36. Moreau Vauthier: Gallia, 1889  
Beattie: New Sculpture, 158
37. George Frampton: Mysteriarch, 1892  
Wilton: Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts, 252
38. Paul Dubois: Le Courage Militaire, 1879  
Read: Victorian Sculpture, 301
39. Eugene Delaplanche: L'Éducation Maternelle, 1875  
Read: Victorian Sculpture, 301
40. Henri Chapu: Jeanne d'Arc à Domremy, 1870-72  
Octave Fidière: Chapu: Sa vie et son oeuvre, Paris 1894, o.S.
41. Antonin Mercié: David Vainqueur, 1872  
Read: Victorian Sculpture, 309
42. Antonin Mercié: Gloria Victis, 1874  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 101
43. Alfred Gilbert: Study of a Head, 1883  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, o.S.
44. Alfred Gilbert: Enchanted Chair, 1884  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 43

- 
45. Carrier-Belleuse: Sleeping Hebe, 1869  
Anne Pingeot: The Musée d'Orsay Sculpture, London 1998, 49
  46. John Gibson: Tinted Venus, 1851-56  
Read: Victorian Sculpture, o.S.
  47. Harry Bates: Mors Ianua Vitae, 1899  
Beattie: New Sculpture, Tafel II
  48. Harry Bates: Mors Ianua Vitae, 1899 (Sockel)  
Wilton: Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts, 92
  49. Harry Bates: Pandora, 1891  
Wilton: Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts, 247
  50. Alfred Gilbert: Epergné, 1887-90  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 77
  51. Donatello: David, ca. 1444-46  
Joachim Poeschke: Donatello. Figur und Quadro, München 1980, Tafel XLVI
  52. Alexander Munro: Paolo and Francesca, 1852  
Read: Victorian Sculpture, 180.
  53. Dante Gabriel Rossetti: Paolo and Francesca, 1855  
Russell Ash: Dante Gabriel Rossetti, London 1995, o.S.
  54. Dante Gabriel Rossetti: The Pelican Feeding her Young, 1862  
Read: Victorian Sculpture, 260
  55. George Frederic Watts: Chaos, 1873-82  
Wilton: Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts, 164
  56. George Frederic Watts: Vier Maquetten für Chaos, späte 1860er / frühe 1870er Jahre  
Wilton: Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts, 166
  57. George Frederic Watts: Clytie, 1867-78  
Dorment: Victorian High Renaissance, 72
  58. Harry Bates: The Story of Psyche, 1887  
Wilton: Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts, 91
  59. Edward Burne-Jones: Cupid Finding Psyche, 1865-87  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 120
  60. George Frederic Watts: Love and Life, 1884/85  
Wilton: Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts, 86
  61. Sandro Botticelli: Der Frühling, 1477/78  
Dominique Thiébaud: Botticelli, Köln 1992, 83
  62. Sandro Botticelli: Die Geburt der Venus, um 1485  
Dominique Thiébaud: Botticelli, Köln 1992, 97
  63. Sandro Botticelli (Werkstatt): Madonna mit dem Jesusknaben, ca. 1475-1500  
Ronald Lightbown: Sandro Botticelli. Complete Catalogue, London 1978, 127
  64. Edward Burne-Jones: Phyllis and Demophoon, 1870  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 137
  65. Edward Burne-Jones: The Garden of the Hesperides, 1870-73  
Otto von Schleinitz: Burne-Jones, Bielefeld 1901, 49
  66. Edward Burne-Jones: Sponsa of Libano, 1891  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 188
  67. Edward Burne-Jones: The Pelican in Her Piety, 1880

- 
- Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 281
68. Edward Burne-Jones: The Beguiling of Merlin, 1873/74  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 170
69. Edward Burne-Jones: The Wheel of Fortune, 1875-83  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 154
70. Michelangelo: Sitzender Akt, 1504/05  
© British Museum, London
71. Michelangelo: Studie für Adam, 1510/11  
© British Museum, London
72. Cappella Sistina, Blick auf das Jüngste Gericht von Michelangelo, 1536-41  
Robin Richmond: Michelangelo und seine Zeit, Freiburg et.al. 1995, 63
73. Michelangelo: Tag und Nacht, 1524-33  
Pierluigi DeVecchi: Michelangelo, Köln 1991, 101
74. Michelangelo: Abend und Morgen, 1524-33.  
Pierluigi DeVecchi: Michelangelo, Köln 1991, 101
75. Edward Burne-Jones: Aktstudien des Jüngsten Gerichts, 1866/67  
Skizzenbuch E.5-1955, Victoria and Albert Museum London, fotografiert von Anja Gerritzen
76. Skizzenbuch Edward Burne-Jones, 1866/67: Studie nach Michelangelo  
Skizzenbuch E.5-1955, Victoria and Albert Museum London, fotografiert von Anja Gerritzen
77. Michelangelo: Lünette der Sistina: Amon, 1511/12  
Ludwig Goldscheider: Michelangelo - Paintings, Sculpture, Architecture, London 1996, Tafel 118
78. Skizzenbuch Edward Burne-Jones, 1866/67: Studie nach Michelangelo  
Skizzenbuch E.5-1955, Victoria and Albert Museum London, fotografiert von Anja Gerritzen
79. Michelangelo: Lünette der Sistina: Salathiel, 1511/12  
Ludwig Goldscheider: Michelangelo - Paintings, Sculpture, Architecture, London 1996, Tafel 115
80. Skizzenbuch Edward Burne-Jones, 1866/67: Studie nach Michelangelo  
Skizzenbuch E.5-1955, Victoria and Albert Museum London, fotografiert von Anja Gerritzen
81. Michelangelo: Lünette der Sistina: Eliachim, 1511/12  
Ludwig Goldscheider: Michelangelo - Paintings, Sculpture, Architecture, London 1996, Tafel 122
82. Edward Burne-Jones: Skizzenbuch, 1866/67: Studie nach Michelangelo  
Skizzenbuch E.5-1955, Victoria and Albert Museum London, fotografiert von Anja Gerritzen
83. Michelangelo: Lünette der Sistina: Eluid, 1511/12  
Ludwig Goldscheider: Michelangelo - Paintings, Sculpture, Architecture, London 1996, Tafel 114
84. Edward Burne-Jones: The Arming of Perseus, 1877  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 225
85. Michelangelo: Ignudo, 1508/09  
Ludwig Goldscheider: Michelangelo - Paintings, Sculpture,

- 
- Architecture, London 1996, 74.
86. Edward Burne-Jones: The Story of Troy, 1870-98  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 152
  87. Edward Burne-Jones: The Feast of Peleus, 1872-81  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 153
  88. Edward Burne-Jones: Venus Concordia, 1872 (unvollendet)  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 157
  89. Edward Burne-Jones: Venus Discordia, 1872/73 (unvollendet)  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 156
  90. Andrea Mantegna: Pala di S. Zeno, 1457-59  
Alberta de Nicolo Salmazo: Andrea Mantegna, Köln 2004, 113
  91. Carlo Crivelli: Verkündigung, 1486  
Pietro Zampetti: Carlo Crivelli, Mailand 1961, Abb. 103
  92. Michelangelo: Sieg, um 1528  
John Pope-Hennessy: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London & New York <sup>2</sup>1970, Abb. 21
  93. Edward Burne-Jones: Entwurf zu The Wheel of Fortune, 1871  
Wilton: Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts, 132
  94. Michelangelo: Ignudo, 1508/09  
Ludwig Goldscheider: Michelangelo - Paintings, Sculpture, Architecture, London 1996, Tafel 80
  95. Michelangelo: ‚Nacht‘ der Medici-Kapelle  
Pierluigi DeVecchi: Michelangelo, Köln 1991, 101
  96. Michelangelo: Profilansicht der ‚Nacht‘  
Pierluigi DeVecchi: Michelangelo, Köln 1991, 101
  97. Michelangelo: Die Libysche Sibylle (Ausschnitt), 1511  
Carlo Pietrangeli (Hrsg.): Die Sixtinische Kapelle, Zürich 1986, 125
  98. Michelangelo: Aufsässiger Sklave, 1513-16.  
John Pope-Hennessy: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London & New York <sup>2</sup>1970, Abb. 16A
  99. Michelangelo: Junger Sklave, etwa 1530-34  
John Pope-Hennessy: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London & New York <sup>2</sup>1970, Abb. 17A
  100. Michelangelo: Bärtiger Sklave, n.d.  
John Pope-Hennessy: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London & New York <sup>2</sup>1970, Abb. 18
  101. Michelangelo: Atlas, etwa 1530-34  
John Pope-Hennessy: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London & New York <sup>2</sup>1970, Abb. 17B
  102. Michelangelo: Sklave mit übergeschlagenen Beinen, etwa 1530-34.  
John Pope-Hennessy: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London & New York <sup>2</sup>1970, Abb. 19
  103. Michelangelo: Sterbender Sklave, 1513-16  
Ludwig Goldscheider: Michelangelo - Paintings, Sculpture, Architecture, London 1996, Tafel 212
  104. Edward Burne-Jones: Skizze des Sterbenden Sklaven für The Wheel of Fortune, 1879 © British Museum, London

- 
105. Edward Burne-Jones: Entwurf für das Siegel der Universität Cardiff, 1894  
Read: Pre-Raphaelite Sculpture, 84
  131. Edward Burne-Jones, Joseph Edgar Boehm und Philip Webb: Monument to Charles Howard and his Wife, um 1879  
Read: Victorian Sculpture, 275.
  132. Edward Burne-Jones: The Nativity, 1879 (Entwurf)  
Read: Pre-Raphaelite Sculpture, 96.
  133. Edward Burne-Jones: The Entombment, 1879 (Entwurf)  
Read: Pre-Raphaelite Sculpture, 97
  134. Joseph Edgar Boehm und Edward Burne-Jones: The Nativity, 1879  
Read: Pre-Raphaelite Sculpture, 97.
  135. Joseph Edgar Boehm und Edward Burne-Jones: The Entombment, 1879  
Read: Pre-Raphaelite Sculpture, 97.
  136. Edward Burne-Jones und Joseph Edgar Boehm: The Battle of Flodden Field, ca. 1880-1886  
Stocker: Royalist and Realist, Abb. 318
  137. Pierre Bontemps: Schlacht von Marignano, 1553  
Stocker: Royalist and Realist, Abb. 320
  138. Paolo Uccello: Die Schlacht von San Romano, 1435/36  
Manfred Wundram: Malerei der Renaissance, Köln 1997, 27
  139. Edward Burne-Jones: Entwurf für Flodden Field, n.d.  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 282
  140. Edward Burne-Jones und Joseph Edgar Boehm: The Battle of Flodden Field, 1881/82 © Tullie House, Carlisle
  141. Edward Burne-Jones und Alfred Gilbert: Memorial to William Graham of Burntshields, 1886-91  
Dorment: Alfred Gilbert, 92
  142. Edward Burne-Jones: The Garden of the Hesperides, 1882  
Read: Pre-Raphaelite Sculpture, 84
  143. Edward Burne-Jones: Memorial to Laura Lyttelton, 1886  
Foto: Anja Gerritzen
  144. Edward Burne-Jones: Memorial to Laura Lyttelton, 1886  
© Victoria and Albert Museum, London
  145. Foto von Burne-Jones' Atelier, in der Mitte die farbige Version des Lyttelton Reliefs, 1887  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 5
  146. Inneres des Mausoleums der Galla Placidia, 425-430  
Etienne Coche de la Ferte: Byzantinische Kunst, Freiburg et. al. 1982, Abb 27
  147. Inneres von San Vitale, Ravenna, Blick auf den Altar, 526-547  
Foto: Anja Gerritzen
  148. Detail der Mosaiken von San Vitale  
Leonard von Matt: Ravenna, Köln 1971, Abb. 13
  149. Edward Burne-Jones: King Cophetua and the Beggar Maid, 1880-84  
© Tate Gallery, London
  150. Margaret MacDonald: Opera of the Winds, 1903

- 
- Helland: Studios of Frances and Margaret MacDonald, 180
151. Margaret Macdonald: Opera of the Sea, 1903  
Helland: Studios of Frances and Margaret MacDonald, 181
152. Donatello: The Ascension of Christ and the Giving of the Keys to St. Peter, ca. 1425-1430  
Avery: Donatello, 36/37
153. Agostino di Duccio: Fassade des Oratoriums di San Bernardino in Perugia, 1457-61  
Marco Campigli: Luce e marmo. Agostino di Duccio, Florenz 1999, o.S.
154. Agostino di Duccio: Povertà, 1457-61  
Marco Campigli: Luce e marmo. Agostino di Duccio, Florenz 1999, o.S.
155. Agostino di Duccio: Musizierende Engel, 1457-61  
Marco Campigli: Luce e marmo. Agostino di Duccio, Florenz 1999, o.S.
156. Agostino di Duccio: Musizierende Engel, 1457-61  
Marco Campigli: Luce e marmo. Agostino di Duccio, Florenz 1999, o.S.
157. Robert Anning Bell: Mermaid, 1900  
Read: Pre-Raphaelite Sculpture, 92
158. Robert Anning Bell: Mother and Children, 1906  
Read: Pre-Raphaelite Sculpture, 93
159. George Frampton: Guinevere, 1895/96  
Beattie: New Sculpture, 88
151. Alfred Gilbert: Memorial to Henry Fawcett, 1885-87  
Dorment: Alfred Gilbert, 62
152. Alfred Gilbert: Fawcett Memorial, 1885-87: Iustitia, Fortitudo, Sympathy  
Dorment: Alfred Gilbert, 56
153. Edward Burne-Jones: Die vier Jahreszeiten, 1869/70  
Hönnighausen: Präraphaeliten und fin de siècle, o.S.
154. Edward Burne-Jones: Hope, 1896  
Wildman: Victorian Artist-Dreamer, 327
155. Alfred Gilbert: Fawcett Memorial, 1885-87: Brotherhood  
Dorment: Alfred Gilbert, 64
156. Alfred Gilbert: Fawcett Memorial, 1885-87: Zeal  
Dorment: Alfred Gilbert, 65
157. Alfred Gilbert: Fawcett Memorial, 1885-87: Industry und Brotherhood  
Dorment: Alfred Gilbert, 66
158. Dürer: Melancholia, 1514  
Hauptmann: La mélancolie, o.S.
159. Peter Vischer: Sebaldusgrabmal: Mittelteil mit den Aposteln von Süden  
Kurt Pilz: Das Sebaldusgrabmal im Ostchor der St. Sebaldus-Kirche in Nürnberg, Nürnberg 1970, o.S.
160. Peter Vischer: Sebaldusgrabmal, 1507-1519  
Kurt Pilz: Das Sebaldusgrabmal im Ostchor der St. Sebaldus-Kirche in Nürnberg, Nürnberg 1970, o.S.
161. Hofkirche Innsbruck: Grabmal Maximilians I.  
Peter von Baldass: Renaissance in Österreich, Wien & Hannover

- 
- 1966, Abb.1
162. Falconet: La Douce Melancholie, 1761  
Hauptmann: La mélancolie, o.S.
163. Jean Bonnassieux: La Méditation, nach 1851  
Hauptmann: La mélancolie, o.S.
164. Jean-Baptiste Clésinger: La Melancholie, 1846  
Hauptmann: La mélancolie, o.S.
165. George Gilbert Scott: The Albert Memorial, 1872-76  
Read: Victorian Sculpture, 98
166. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Seventh Earl of Shaftesbury, 1886-93  
Dorment: Alfred Gilbert, 104
167. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Seventh Earl of Shaftesbury, 1886-93 (Detail)  
Dorment: Alfred Gilbert, 112
168. Alfred Gilbert: Entwurfsskizze für das Shaftesbury Memorial, ca. 1886  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 138
169. Alfred Gilbert: Entwurfsskizze für das Shaftesbury Memorial, 1889  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 139
170. Alfred Gilbert: Entwurfsskizze für das Shaftesbury Memorial, 1890  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 139
171. Alfred Gilbert: The Shaftesbury Memorial, Fotografie von 1893  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 37
172. Alfred Gilbert: Schöpfkellen für das Shaftesbury Memorial, ca. 1893  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 142
173. Blick auf die Regent Street, von Piccadilly aus gesehen, Stich von J. Bluck, 1824  
Michael Mansbridge: John Nash. A Complete Catalogue, New York 1991, 131
174. John Tallis: Street Views of London, 1838-40  
Michael Mansbridge: John Nash, New York 1991, 132
175. T. S. Boys: Regent Circus (Piccadilly Circus), Lithographie, ca. 1840  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 37
176. Greenwood's Map of London, 1827  
© British Library, London
177. Detail von 161.
178. Watkins Commercial and General London Directory, 1852  
© British Library, London
179. Detail von Abb. 163
180. Reynolds' Shilling Coloured Map of London, 1895  
© British Library, London
181. Detail von 165
182. The Shaftesbury Memorial, ca. 1900  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 137
183. Niccolo Tribolo: Venus-Florenza-Brunnen, 1555-60  
Pope-Hennessy: Florentine Fountain, o.S.
184. Niccolo Tribolo: Herkulesbrunnen, nach 1536  
Pope-Hennessy: Florentine Fountain, o.S.
185. Gaspard und Balthazar Marsy: Fontaine de Latone, 1668-70,

- 
- Symmes: Fountains: Splash and Spectacle, 83
186. Jean-Baptiste Tuby: Bassin d'Apollon, 1671, Versailles  
Symmes: Fountains: Splash and Spectacle, 85
187. Wills Bros: Snow Hill Drinking Fountain, 1859  
Ward-Jackson: Public Sculpture, 145
188. Wills Bros: Drinking Fountain with Temperance, 1861  
Ward-Jackson: Public Sculpture, 284
189. John Shaw: Drinking Fountain, 1859-1860  
Ward-Jackson: Public Sculpture, 125
190. J. B. Philip: Peace Drinking Fountain, 1871-73  
Ward-Jackson: Public Sculpture, 437
191. Henry Godwin: Entwürfe für Trinkbrunnen, 1859  
Symmes: Fountains: Splash and Spectacle, 47
192. Trinkbrunnenentwürfe der Metropolitan Free Drinking Fountain Association, 1859, *The Builder*, 6. August 1859  
Symmes: Fountains: Splash and Spectacle, 47
193. John Robinson: Drinking Fountain, 1866  
Ward-Jackson: Public Sculpture, xxiv
194. William Dyce: Brunnenentwurf, 1862  
Symmes: Fountains: Splash and Spectacle, 48
195. William Dyce: Brunnen an der Streatham Street, London, 1862  
Symmes: Fountains: Splash and Spectacle, 48
196. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Seventh Earl of Shaftesbury, 1886-93 (Detail)  
Dorment: Alfred Gilbert, 110
197. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Seventh Earl of Shaftesbury, 1886-93 (Detail)  
Dorment: Alfred Gilbert, 109
198. Alfred Gilbert: Memorial to Anthony Ashley Cooper, Seventh Earl of Shaftesbury, 1886-93 (Detail)  
Dorment: Alfred Gilbert, 109
199. *The Punch*, 21. Oktober 1893  
© The British Library, London
200. Aime-Jules Dalou: Nächstenliebe, 1877  
Read: *Victorian Sculpture*, 304
201. Giambologna: Merkur, 1586/87  
Bernard Ceysson et. al.: *Skulptur. Renaissance bis Rokoko. 15. bis 18. Jahrhundert*, Köln 1987, 131
202. James Hadley: Aesthetic Teapot, 1881  
Edwards: *Portrait of the Artist*, 37
203. Alfred Gilbert: Jubilee Memorial to Queen Victoria, 1887-1912  
Dorment: Alfred Gilbert, 74
204. Alfred Gilbert: Jubilee Memorial for Queen Victoria, 1887-1912  
Dorment: Alfred Gilbert, 76
205. Rückseite des Jubilee Memorial  
Dorment: Alfred Gilbert, 75
206. Wachsmoell für das Jubilee Memorial  
Dorment: Alfred Gilbert, 73
207. Gipsmodell mit anderer Krone

- 
- Hatton: Alfred Gilbert, 8
208. The Punch, 12. Mai 1888  
© The British Library
209. Franz Xaver Winterhalter: Queen Victoria, 1842  
Schoch: Herrscherbild, Abb. 150
210. Franz Xaver Winterhalter: Die Familie Queen Victorias, 1846  
Schoch: Herrscherbild, Abb. 162
211. John Gibson: Queen Victoria, 1849  
Read: Victorian Sculpture, 131
212. Thomas Woolner: Queen Victoria, 1882  
Read: Victorian Sculpture, 74
213. Hamo Thornycroft: Queen Victoria, 1891-96  
Ward-Jackson: Public Sculpture, 328
214. Charles Bell Birch: Queen Victoria, 1893-9  
Ward-Jackson: Public Sculpture, 275
215. Heinrich von Angeli: Queen Victoria, 1899  
Schoch: Herrscherbild, Abb. 172
216. Heinrich von Angeli: Queen Victoria, 1899  
Schoch: Herrscherbild: Abb. 174
217. Queen Victoria, 1876  
Christopher Hibbert: Queen Victoria. A Personal History, London  
2000, o.S.
218. Gianlorenzo Bernini: Grabmals Papst Urbans VIII., 1634-33  
Rudolf Wittkower: Bernini, the Sculptor of Roman Baroque, London  
1997, 136
219. George Frampton: Jubilee Memorial to Queen Victoria for Calcutta,  
1897-1901  
Beattie: New Sculpture, 210
220. Thomas Brock: Memorial to Queen Victoria, 1901-11  
Beattie: New Sculpture, 228
221. Thomas Brock: Memorial to Queen Victoria, 1901-11  
Sandy Nairne: British Sculpture in the 20<sup>th</sup> Century, London 1981, 40.
222. Alfred Gilbert: Detail der Epergné: Britannia  
Dorment: Alfred Gilbert, 87
223. Alfred Gilbert: Detail der Epergné: St. George  
Dorment: Alfred Gilbert, 87
224. Pietro Tacca: Brunnen an der Piazzata del Annunziata, 1627  
Tschudi Madsen: Sources of Art Nouveau, 116
225. Paul Crespin: Tafelaufsatz für den Prince of Wales, 174  
Grimwade: Rococo Silver, Tafel 48
226. Rocaille, 1. Hälfte 18. Jahrhunderts  
Wilfried Koch: Baustilkunde, München 1991, 248
227. Juste-Aurele Meissonier: Ornamentstich, ca. 1730  
Bauer: Rocaille, Abb. 28
228. Arthur Mackmurdo: Titeldesign für Wren's City Churches, 1883  
Mieczylaw Wallis: Jugendstil, Warschau 1974, 169
229. Knut Eckwall: Er spricht mit Mama, 1880  
Hans Hofstätter: Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Köln  
1963, o.S.

- 
230. William Morris: Entwurf für Strawberry Thief, 1883  
Hans-Christian Kirsch: William Morris – ein Mann gegen die Zeit.  
Leben und Werk, Köln 1983, 104
  231. William Morris: Entwurf „Hockeysuckle“, 1876  
Hans-Christian Kirsch: William Morris – ein Mann gegen die Zeit.  
Leben und Werk, Köln 1983, 104
  232. Owen Jones: The Grammar of Ornament, 1853  
Jones: Grammar of Ornament, Pl. XVIII
  233. Owen Jones: The Grammar of Ornament, 1853  
Jones: Grammar of Ornament, Pl. XXX
  234. Walter Crane, Hornmohn, n.d.  
Crane: Linie und Form, 36
  235. Walter Crane: Tanzende Frau mit Bewegungslinie, n.d.  
Crane: Linie und Form, 224
  236. Walter Crane: Tapetenentwurf, 1875  
Tschudi-Madsen: Sources of Art Nouveau, 151
  237. Aubrey Beardsley: The Dancer's Reward, 1893  
Eugen Skasa-Weiß: Aubrey Beardsley, Feldafing 1968, Abb. 35
  238. Alfred Gilbert: Memorial to H. R. H. The Duke of Clarence and  
Avondale, 1882-1901; 1926-28  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 155
  239. Alfred Gilbert: The Clarence Tomb, Blick von oben auf die Liegefigur  
Dorment: Alfred Gilbert, 153
  240. Alfred Gilbert: The Clarence Tomb: Blick auf den Engel an der  
Liegefigur  
Dorment: Alfred Gilbert, 158
  241. Alfred Gilbert: The Clarence Tomb: Krone  
Dorment: Alfred Gilbert, 158
  242. Alfred Gilbert: St. George, ca. 1896  
Dorment: Alfred Gilbert, 165
  243. Alfred Gilbert: Entwurfmodell des Clarence Tombs, 1892  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 159
  244. Innenansicht der Albert Memorial Chapel mit Clarence Tomb ohne  
Gitter, Blick nach Osten, 1896  
The Queen's London: A Pictorial and Descriptive Record of the  
Streets, Buildings, Parks and Scenery at the Great Metropolis, London  
1897, o. S.
  245. Innenansicht der Albert Memorial Chapel mit Clarence Tomb ohne  
Gitter, Blick nach Westen, 1896  
The Queen's London: A Pictorial and Descriptive Record of the  
Streets, Buildings, Parks and Scenery at the Great Metropolis, London  
1897, o. S.
  246. Alfred Gilbert: Entwurfmodell des Clarence Tombs, 1892-94  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 159
  247. Alfred Gilbert: The Tomb of the Duke of Clarence Presentation Book,  
1894, Blick auf den Clarence Tomb vom Altar  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 62
  248. Alfred Gilbert: The Tomb of the Duke of Clarence Presentation Book,  
1894; Effigie und Gitter mit Blick nach Süden

- Dorment: Sculptor and Goldsmith, 62
249. Henri Triqueti: Grabmal des Duc d'Orleans, 1842  
Negativnummer: B76/1147 © Courtauld Institute of Art, London
250. Pierre Loison & Henri Chapu: Gisants des Herzogs Philippe von Orléans und seiner Ehefrau Helene, 1885  
Fusco: Romantics to Rodin, 101
251. Carlo Marrocchetti: Prince Consort, im Atelier des Künstlers, 1861  
Darby: Cult of Prince Consort, 25
252. Albert Memorial Chapel, Windsor Castle, Blick nach Westen  
Read: Victorian Sculpture, 96
253. Benedetto da Rovezzano: Grabmal des Kardinal Wolsey, ab 1524  
(Seitenansicht, Rekonstruktion nach Higgins)  
Higgins: Florentine Sculptors in England, Pl. VI
254. Benedetto da Rovezzano: Grabmal des Kardinal Wolsey, ab 1524  
(Frontansicht, Rekonstruktion nach Higgins)  
Higgins: Florentine Sculptors in England, Pl. VI
255. Benedetto da Rovezzano: Grabmal Henrys VIII., 1530-36  
(Seitenansicht, Rekonstruktion nach Higgins)  
Higgins: Florentine Sculptors in England, Pl. VII
256. Benedetto da Rovezzano: Grabmal Henrys VIII., 1530-36  
(Frontansicht, Rekonstruktion nach Higgins)  
Higgins: Florentine Sculptors in England, Pl. VII
257. Grabmal King Edward III (gest. 1377), Westminster Abbey, London  
Kemp: English Church Monuments, 18
258. Grabmal der Alice Duchess of Suffolk (gest. 1475). Detail der Tumba mit wappentragenden Engeln, Ewelme (Oxon)  
Kemp: English Church Monuments, 18
259. Claus Sluter und andere: Grabmal Philipps des Kühnen, ab 1384  
Bauch: Mittelalterliches Grabbild, 347
260. Grabmal des Seneschalls Philippe Pot, letztes Viertel des 15. Jhds., Louvre, Paris  
Bauch: Mittelalterliches Grabbild, 271
261. Jan Bormann, Renier van Thienen und Pieter de Beckere: Grabmal der Maria von Burgund, 1496-1502  
Bauch: Mittelalterliches Grabbild, 279
262. Grabmal King Edward II (gest. 1327), Gloucester Cathedral  
Kemp: English Church Monuments, 32
263. Grabmal des Erzbischofs von Canterbury Hubert Walter (1193-1205), Trinity Chapel, Canterbury Cathedral  
Foto: Anja Gerritzen
264. Grabmal Edward des Bekenner (1003-1066), Westminster Abbey, London © Westminster Abbey, London
265. St. Albansschrein, ca. 1302-1308, St. Albans Cathedral  
Jane Kelsall: A Guide to St Albans Cathedral, Much Wenlock 2002, o.S.
266. Peter Vischer: Sebaldusgrabmal, 1507-1519  
Kurt Pilz: Das Sebaldusgrabmal im Ostchor der St. Sebaldus-Kirche in Nürnberg, Nürnberg 1970, o.S.
267. Peter Vischer: Sebaldusgrabmal: Kuppelzone

- 
- Kurt Pilz: Das Sebaldusgrabmal im Ostchor der St. Sebaldus-Kirche in Nürnberg, Nürnberg 1970, o.S.
268. Alfred Gilbert: The Clarence Tomb: Gittersegment  
Dorment: Alfred Gilbert, 162
269. Alfred Gilbert: The Clarence Tomb: Kopf eines Engels  
Dorment: Alfred Gilbert, 163
270. Alfred Gilbert: St. Michael, 1899  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 171
271. Alfred Gilbert: The Virgin Mary, 1899  
Dorment: Alfred Gilbert, 167
272. Alfred Gilbert: St. Elizabeth of Hungary, 1899  
Dorment: Alfred Gilbert, 169
273. Alfred Gilbert: Edward King and Martyr, 1899  
Dorment: Alfred Gilbert, 173
274. Alfred Gilbert: St. Patrick, 1899  
Dorment: Alfred Gilbert, 172
275. Alfred Gilbert: St. Margaret, 1899  
Dorment: Alfred Gilbert, 172
276. Diagramm des Clarence Tombs mit der Platzierung der Heiligen  
Dorment: Sculptor and Goldsmith, 157
277. Edward Burne-Jones: The Briar Rose – The Briar Wood, 1875  
Wildman: Victorian-Artist-Dreamer, 159
278. Dante Gabriel Rossetti: St. George, 1862  
Günter Metken: Die Präraffaeliten. Ethischer Realismus und Elfenbeinturm im 19. Jahrhundert, Köln 1974, Abb. 66
279. Frank Dicksee: Chivalry, 1885  
Mancoff: Arthurian Revival, Abb. 74

**Curriculum Vitae**

- 1994                      Abitur in Duisburg
- 1994-2001                Studium der Kunstgeschichte, Anglistik und Germanistik  
an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Friedrich-  
Wilhelm Universität Bonn und der Anglia Polytechnic  
University Cambridge, United Kingdom
- Seit 2001                Freiberuflich tätig an verschiedenen Museen wie dem  
Gasometer Oberhausen, dem Clemens-Sels-Museum in  
Neuss, Schloß und Park Benrath in Düsseldorf und  
Hollyhock House in Los Angeles, USA
- 2002-2003                Promotionsstipendium der Graduiertenförderung der  
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
- 2006                      Lehrauftrag am Cypress College in Cypress, Kalifornien

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen (einschließlich des Internets) direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Düsseldorf, den 7. März 2007