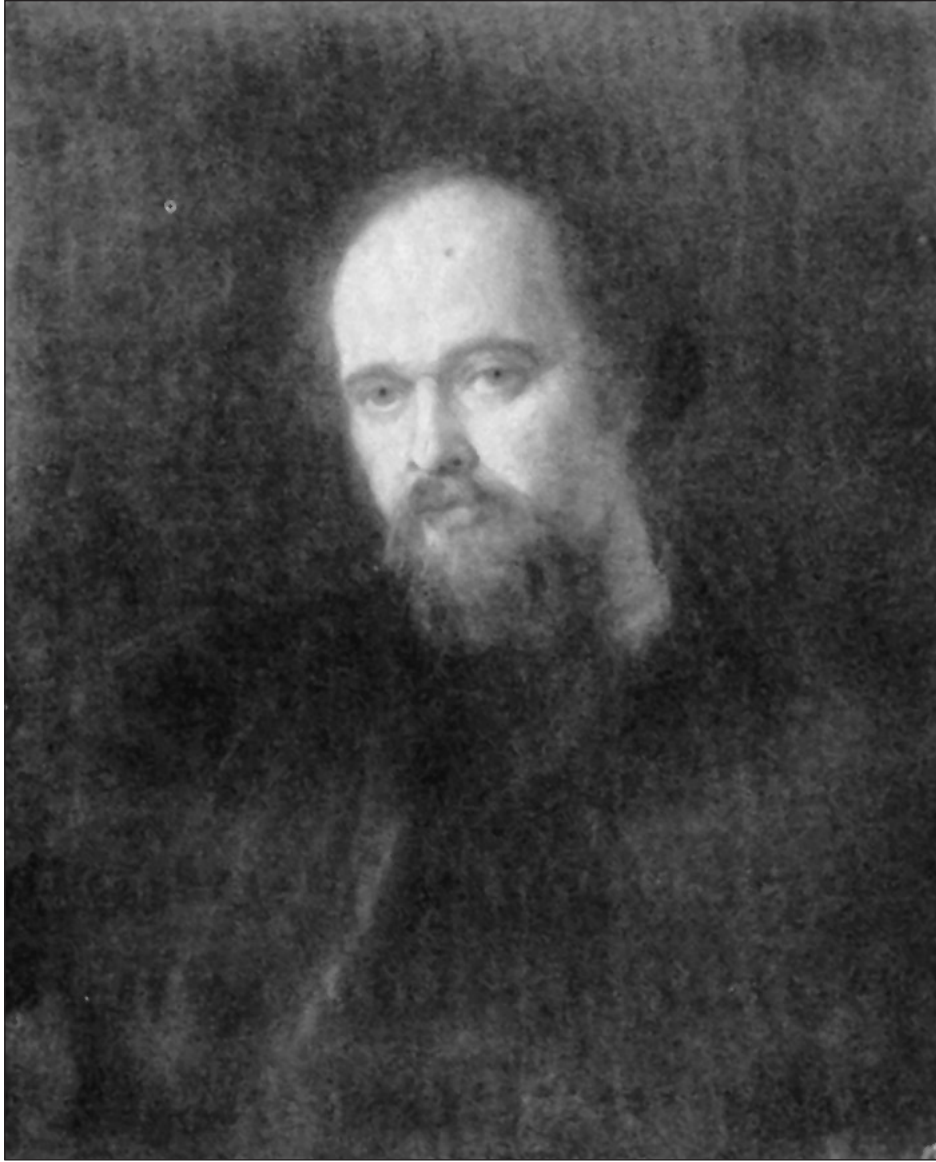


Rossetti

von

Jarno Jessen

Mit 70 Abbildungen von Gemälden



Dante Gabriel Rossetti.

Nach dem Gemälde von G. F. Watts.

(Mit freundlicher Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Dante Gabriel Rossetti.

I.

Es gibt Persönlichkeiten, die wie Michelangelo und Rubens kraft ihrer künstlerischen Herrennaturen als Eroberer durch die Jahrhunderte schreiten. Es gibt auch Sieger wie Fra Angelico und Giorgione, die durch milde Gewalten zur Herrschaft gelangen. Dante Gabriel Rossetti zählt zu den sanften Helden. Er hat der englischen Malerei durch seine Gemütsmächte ein neues Antlitz geschaffen. Er vor allen hat das Kassandraurteil Constables aus dem Jahre 1821 widerlegt: „In dreißig Jahren wird die englische Malerei gelebt haben.“ Mit ihm ist frühchristliche Innigkeit, mittelalterliche Mystik und der Kultus der seelenvollen Frauenschönheit in die Kunst des Insellandes eingezogen. Er hat intellektuelle durch psychische Werte ersetzt. Aus seinen romantischen Instinkten half er eine Wiedergeburt der Gotik einleiten, und seine ästhetische Sehnsucht richtete zugleich das Schönheitsideal der venezianischen Hochkunst in England auf. Durch die Wahl bedeutungsvoller Stoffe aus der Bibel, der Rittersage, der Heiligenlegende, dem Dantekreise, durch seine verinnerlichte Menschendarstellung verlieh er dem Bildinhalt ungekannte Würde. Er bewirkte eine Revolutionierung des formalen Geschmacks durch neue dekorative Elemente. Das leidenschaftliche Temperament, mit dem Rossetti seiner Kunstmission zum Siege half, dankte er seiner italienischen Abstammung. Diese Erbschaft südländischen Blutes half die präraphaelitische Bewegung, wie die Umgestaltung des Kleinkunstschaffens, durchsetzen. Man muß Rossettis Lebenswerk verkleinernd besprechen, wenn man ihn als Maler an Tizian, oder als Dichter an Byron mißt, er kann in seiner Bedeutung als Neuerer für die Kunstentwicklung des neunzehnten Jahrhunderts nicht überschätzt werden. Nur Hogarth, Turner und Watts sind neben ihm als Originalgenies in der englischen Malerei zu nennen. Hogarths Inspirationsgebiet waren die Menschen des Tages, Turners die atmosphärischen Phänomene, Watts ethische Ideale und Rossettis seine romantischen Träume. Mit der Intensität des Südtalieners hat er seine Materien erfüllt, und sie alle sind durch das temperierende Medium der englischen Gefühlsweise wie durch einen Dämpfungsprozeß gegangen. So enthüllt seine Kunst ein doppeltes Heimatsgepräge, sie ist drängend und zag, sie ist heiß und lau, sie ist voll starker Leidenschaft, die wie gebundene Kraft schlummert. Giorgiones suchende Art, nicht Tizians sieghaftes Genießen lebt in ihm auf. Es ist mir Recht gesagt worden, daß die Poesie, die Malerei, mittelalterliche Mystik und das Weib die vier Lebenselemente Rossettis waren. Seine Seele liebte Poesie und Malerei mit solcher Ausschließlichkeit, daß ihm das Organ für Musik und Skulptur fast gänzlich fehlte. Er schien nur starke Sympathie zu fühlen, wo er schöpferisch sein durfte, und er war mit gleichmäßig verteilter Kraft der Poet und der Maler. Den Geschmack an mystischen Nährstoffen hat er bewiesen, seit sein bildungshungriger Geist Nahrung aufnahm. Durch sein ganzes Leben geht diese Hinneigung zu den geheimnisvollen Mächten, die des Schicksals Lauf

unsichtbar sichtbar lenken. Das Weib beherrscht sein gesamtes Schaffen, aber niemals widmet er ihr seine Farben- und Versdichtungen als reiner Erotiker. Er bedarf ebenso des seelischen wie des sinnlichen Rausches, um inspiriert zu werden. Rossettis Kunst ist ganz unenglisch in dem Sinne, daß ihr jede erzieherische Absicht fernliegt. Nirgends zeigt er eine Spur jener moralisierenden Tendenz, die von Hogarth bis Watts, herrscht. Er will nichts als emotionellen Mächten Ausdruck verleihen, nicht bessern, nur erregen. Er kann nichts Fertiges anbieten, weil er immer der Suchende ist. Nicht der Verstand, das Gefühl ist die Nährmutter all seiner Gebilde.

Für unsere Monographie erwächst uns die Pflicht, Rossetti nur als den Maler zu behandeln, er steht vielen als der Dichter höher. Es wird als natürliches Ergebnis hervorspringen, wie stark seine Dichtung mit seinem Bildschaffen verwachsen ist. Ein Gemälde Rossettis fällt in der Nachbarschaft englischer Malereien auf wie ein Hyazinthe im Resedenbeete. Im Gegensatz zu dem tonigen Charakter, den das verschleiernde Inselklima dem englischen Kolorit mitgibt, übertreffen in Rossettis Bildern meist die Einzelfarben den Gesamtton. Es leuchtet und glüht in seinen Harmonieen mit venezianischen Farbenfortes, und wir vermissen zuweilen dämpfende Zwischentöne. So transparent sein Farbkörper neben der skulpturellen Struktur des von Watts erscheint, so zerfließend seine Linie neben der Scharfumrisenheit der des Burne Jones, so augenfällig markiert sich seine Künstlerphysiognomie durch die Intensität ihrer Gefühlsmächte.

Unter den Führern des englischen Präraphaelismus übt Rossetti als Angloitaliener, als Dichtermaler, als der herzugewinnende Bohémien, der jede Tagesmode verachtete und sich hartnäckig in seiner Eigenart auslebte, besonders Anziehungskraft aus. Der Nimbus des Mystikers und Romantikers, der modernen Instinkten entgegenkommt, sichert ihm gesteigertes Interesse. Viele, die nie eines seiner Originalbilder sahen, interessierten sich leidenschaftlich für den Meister, in dessen Lebensgeschichte und in dessen Kunst auch häufig das Unzulängliche zum Ereignis wurde. Das „okkulte Königtum“, das die Gegenwart von ihm ausgeübt empfindet, ist in gleichem Maße die Wirkung seiner Person wie seiner Kunst.

Selten sind die Vorbedingungen einer Künstlerentwicklung erfüllt gewesen wie in Rossettis Leben. Durch Blutsmitgift und Erziehung erhielt er eine fast verschwenderische Ausstattung. Das feurige Temperament erbte er von seinem Vater und von beiden Eltern die leidenschaftliche Liebe zur Kunst. In seinem Elternhause war der Kult der Musen heimisch, der Vater, der Bruder und eine Schwester dichteten. Jedes Mitglied dieses Familienkreises hatte starke künstlerische Instinkte. Der Vater Gabriele Pasquale Giuseppe Rossetti hatte ein stark bewegtes Leben hinter sich, als ihm am 12. Mai 1828 Gabriel Charles Dante in London geboren wurde. In seinem Heimatstädtchen Vasto, in den Abruzzen, war er als Knabe einem Provinzmagnaten durch seine Begabung derart aufgefallen, daß ihm ein Studienaufenthalt an der Neapeler Universität ermöglicht wurde. Dann hatte er sich durch dichterische und musikalische Talente ausgezeichnet.

Rossini, Rossetti,
Divini imperfetti,

sangen die Freunde. Sie glaubten ihn zum Operntenor geschaffen; aber seinen Neigungen entsprach eine Stellung als Kurator der Bronzen und Marmorschätze im Museum in Neapel. Hier erfüllte er seine Seele mit dem ernstesten Kunstverständnis, das später die Lebenssphäre seines Familienkreises wurde. Als leidenschaftlicher Politiker hatte er durch glutvolle Oden eine revolutionäre Erhebung schüren helfen, und mußte 1821 dem Verbannungsurteil des Königs Ferdinand I. Folge leisten. Dem gefährlichen Umstürzler blieb die Amnestie verweigert, und so verpflanzte das Schicksal diesen feurigen Süditaliener nach London. Hier war er als italienischer Lehrer gesucht, heiratete 1826 aus Neigung Frances Mary Lavinia Polidori und sicherte sich eine bescheidene Existenz

durch eine Professur für Italienisch am King's College. Er war ein treuer Familienmensch, ein guter Freund, ein unermüdlicher Arbeiter und ein frohlauniger Kamerad, in dessen gastlichem Hause jeder Idealstrebende als Gesinnungsgenosse willkommen war. Paganini, Mazzini und Foscolo ver-



Abb. 1. Die Mädchenzeit der Maria.

(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

kehrten bei ihm, und die zwanglose Form italienischer Geselligkeit blieb in der Nähe des kleinen, temperamentvollen Hausherrn mit der Schnupftabaksdose und der Hauskatze gewahrt. In dem

protestantischen England war er der aufgeklärte Katholik, der die freie Konstitution hochschätzte, und der niemals den Patriotismus für sein Heimatland abkühlen ließ. Er hat es verdient, daß die Vaterstadt Vasto einen ihrer Hauptplätze und ihr Kommunaltheater nach ihm taufte, daß man seinen Namen in dem Pantheon Italiens, dem Kloster Santa Croce durch eine Inschrift verewigte. Es war nicht nur die Schönheit und Bildung seiner Lebensgefährtin gewesen, die ihn angezogen hatte, es war auch ihre von väterlicher Seite italienische Abstammung. Sein Schwiegervater Gaetano Polidori hatte dem Dichtergrafen Alfieri als Sekretär gedient. Auch er hatte dann als italienischer Lehrer London zum Aufenthalt erkoren. Die Polidori waren meist Ärzte gewesen, und der Sohn Gaetanos, Doktor John William Polidori, war als Leibarzt Lord Byrons unliebsam bekannt geworden. Wenig rühmlich hatte er dieses Amt verwaltet und gänzliche Unzufriedenheit mit sich selbst später durch einen Selbstmord dokumentiert. Für diese Enttäuschungen hielt der Schwiegersohn Rossetti den alten Polidori entschädigt. Ein solcher Patriot und Gelehrter paßte ihm als Mann für eine seiner höchst sorgfältig erzogenen Töchter. Frances Mary Lavinia hatte sich bereits als Erzieherin und Lehrerin erprobt, ehe sie heiratete. Sie gehörte zu den idealsten aller Künstlermütter, weil sie echte Weiblichkeit mit hochstrebendem Sinn und gediegenem Wissen vereinte. Ihr besonders waren die Herzen ihrer vier Kinder, Mary, Gabriel Charles Dante, William Michael und Christina zugetan. Ihr blieb die körperliche Pflege und geistige Ausbildung völlig überlassen. Dem Vater gaben der Beruf, die Arbeit an einem Dante-Kommentar, und die rhapsodischen Poesieen, mit denen er zagende Gesinnungsgenossen in Italien zur Hoffnung auf ein kommendes, geeinigtes Königreich inspirierte, kaum Zeit für die Kinder. Er freute sich an ihren Fortschritten, ließ sie geduldig um sich her spielen, und hinderte sie nicht, seinen leidenschaftlichen, politischen Debatten mit den zahlreichen Gästen zu lauschen. Nicht mit Unrecht vermutet William Michael Rossetti, dessen Aufzeichnungen dieser Biographie besonders wertvolle Materialien lieferten, daß die Abneigung seines Bruders gegen alles Politische in dem Übermaß dieser geistigen Kost während ihrer Kindertage zu suchen sei.

Wie viele Anregungen für seine Künstlerlaufbahn konnte Dante Gabriel in dieser heimischen Umgebung in sich aufnehmen. Wir hören die Mutter während der Spaziergänge Säulenformen erklären, lauschen ihrem Verweis in der Nationalgalerie, weil Dante Gabriel ein triviales Gemälde lobt. Nichts galt den Eltern für unmöglicher in der Kunst als das Alltägliche, und gerade diese Tendenz wurde für Rossettis Schaffen richtungsgebend. Das gesamte Erziehungssystem war mehr auf Liebe und Freiheit als auf Zwang basiert. Von dieser Art mag der impulsiv veranlagte Knabe seine gegen alle Prinzipienstrenge rebellierenden Instinkte mitbekommen haben. Schon im ersten Jahrzehnt seines Lebens las er Shakespeare, Dante, Scott, den Faust und immer die Bibel. Alles stark Dramatische, alles Geheimnisvolle hielt ihn magnetisch fest. Er liebte Erschütterung und Gruseln zu fühlen. Wie ihn Burns abstieß, weil sein gewählter Geschmack den Dialekt als etwas Vulgäres empfand, konnte er mit vollem Entzücken Humoristisches genießen. Nicht der sentimentale, der empfindungsstarke Romantiker bereitete sich in ihm vor. Jene Herrscheranlage, die ihn später mit imperativer Entschiedenheit die Gründung der präraphaelitischen Bruderschaft durchsetzen ließ, verlieh dem Kinde bereits tonangebenden Einfluß unter den Geschwistern. Er führte eine Schlachtszene aus Scott mit ihnen auf, er rezitierte eine Stelle aus Othello mit solch schauspielerischem Verismus, daß er sich heftig dabei verwundete.

Sehr früh regten sich dichterische und zeichnerische Triebe. Als Sechsjähriger begann er Szenen aus Dramen, oder seinen Hamster in Federzeichnungen wiederzugeben. Die Lernzeit 1836 – 1837 in der Tagesschule des Herrn Paul empfand er durch die Berührung mit rücksichtslosen Altersgenossen, wie einst Goethe, als „halb vorhöllische Prüfungszeit“. In dem hochkirchlichen King's College, das er von 1837 – 1840 besuchte, war er in allem, auch in Latein und Griechisch, befriedigend. Nur die reinen Wissenschaften, wie Geometrie und Algebra, fesselten ihn nicht. Durch seinen ausländischen Namen und Typus, seine Kleidung, seine unkonventionellen Manieren galt

er als etwas Besonderes. Die Kameraden fanden ihn eingebildet, herrisch und launenhaft, aber entschieden gutmütig. Seine Warmherzigkeit hielt ihm stets eine Verehrerschar unter den Dienstboten und allerlei armen Straßenexistenzen gesichert. Die Skizzen auf den Rändern seiner

Hefte und beständige Entwürfe vielfiguriger Darstellungen aus poetischen Stoffkreisen ließen ihn im Kreise der Familie früh als zukünftigen Maler gelten. 1842–1846 wurde Dante Rossetti in der Zeichenschule Cary in die Anfangsgründe der Kunst eingeführt. Seine Seele, um deren Besitz zwei Musen rangen, konnte sich nur schwer einem Einzelstudium hingeben. Schon in dieser Zeit begann der große Stoff von ihm Besitz zu ergreifen, mit dem er der englischen Kunst eine neue Gefühlssphäre eröffnete – er geriet in den Bannkreis Dantes. Mit diesem Namen war er von frühester Kindheit durch des Vaters Gelehrtenarbeit vertraut. Er hatte ihn vorerst nicht lieben können, weil er ihm eine Quelle endloser Mühseligkeiten erschien. Jetzt erst prüfte der Verstand das Wissen, das fortan seinem Gemüt unentbehrlich wurde. Noch 1843 versicherte Dante der Mutter in einem Brief, daß seine anatomischen Kenntnisse höchst mangelhaft seien. Charakteristisch erscheint folgende Szene aus jenen Tagen: Der erzürnte Lehrer fährt den saumseligen Schüler an: „Warum sind Sie gestern nicht gekommen?“ Gelassen antwortet Rossetti: „Ich hatte einen Faulheitsanfall“, und er verteilt gleich darauf ein Bündel selbstgedichteter Sonette an die Kameraden. Mit höchster Begeisterung las er Shelley und beruhigte die um sein Seelenheil besorgte Tante Margarete Polidori mit der Erklärung, daß ihn die prachtvolle Verssprache des Dichters, nicht sein Atheismus anzöge. Als ein Ereignis von elementarer Bedeutung empfand er die Ausstellung der Kartons für die künstlerische Ausschmückung der Parlamentshäuser. Diese Historienkompositionen, die ein Preisausschreiben hervorgerufen hatte,

entzündeten seine Begeisterungsfähigkeit. Hier offenbarte sich ihm eine Monumentalkunst, von der sich in England nur sehr wenige Spuren fanden. Mit der Witterung des Genius für das Bedeutende erkannte er damals schon in Watts' „Caractacus“ ein Sonnenaufgangsschauspiel in der englischen Malerei. Er, der in seinen brieflichen Mitteilungen sonst nur gänzlich unrhetorisch, wie ein

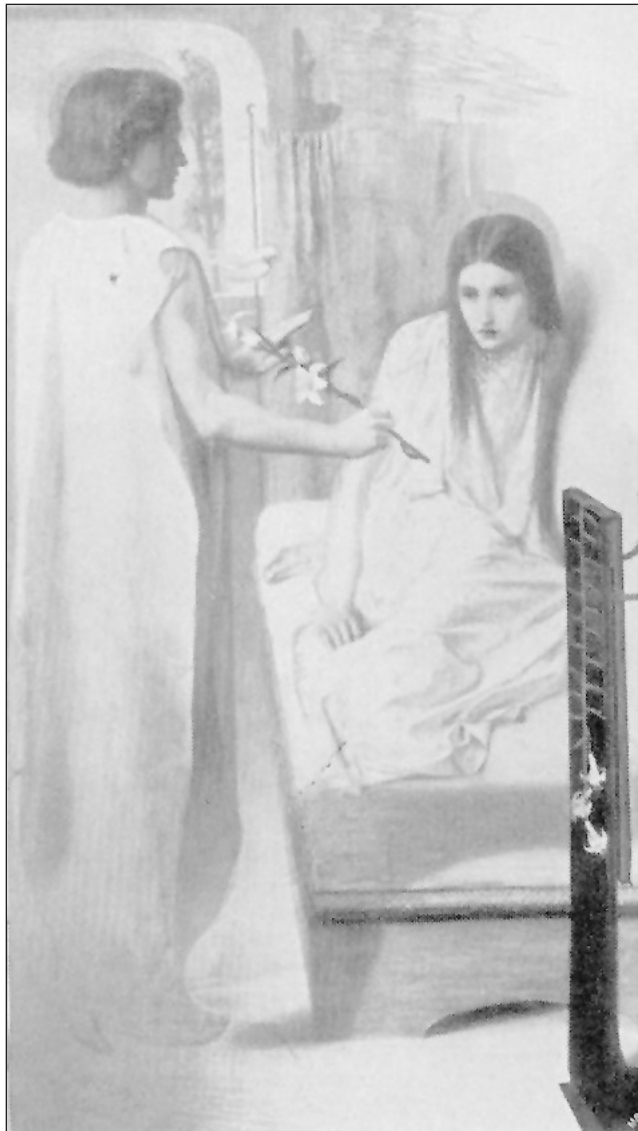


Abb. 2. Ecce Ancilla Domini.

(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 3. Salutatio Beatricis in Terra.

Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Berichterstatter, sprach, fand hier packenden Ausdruck für ausführliche Schilderungen. Er liebte diesen jungen Watts, der so Kolossales leistete, und der als Mensch einen so untadeligen Charakter besaß. Ebenso mächtig verkündete sich ihm bei dieser Ausstellung das Können des Ford Madox Brown.

Es wurde Rossetti nicht leicht gemacht, sein Malstudium zu verfolgen. Das Geld war bei den Eltern knapp. Eine Staffelei, die fünf Schilling kosten sollte, verursachte die ernstesten Überlegungen. Den energisch auf Fortschritte dringenden Vater befriedigte er nur in sehr geringem Maße. Heftige Reibungen erfolgten zuweilen; denn der Vater war aufbrausend, und Dante nicht fügsam. Er konnte sich durchaus an kein straff geregeltes Tageswerk gewöhnen und machte oft genug den Mittag zum Morgen. „Sobald man mir etwas als Verpflichtung aufnötigt,“ gestand er dem Bruder, „ist meine Neigung verschwunden; was ich tun muß, ist gerade das, was ich nicht tun kann.“ Wegen dieser Disziplinlosigkeit blieb ihm auf der Akademie die Modellklasse verschlossen, und dennoch war seine Seele erfüllt von edelstem Kunststreben. Er bewies dies in den Briefen, die er während einer Erholungsreise nach Boulogne heimsandte. Hierin berichtet er von Buch- und Bildereinkäufen, die jeden Spargroschen verschlingen. „Mein Blut kocht,“ schreibt er, weil er Vernets Napoleon auf einer Eau de Cologne-Flasche reproduziert sah. Er war stolz auf die Gavarni-



Abb. 4. Salutatio Beatricis in Eden.

Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Sammlung, die er sich anlegte, und ließ den eleganten Linienzug des Franzosen in seinen Federzeichnungen aus den Jahren 1844 – 1846 „Quartier Latin“, „Der moderne Raphael und seine Fornarina“, „Mephisto an Gretchens Tür“ anklingen. In der Stoffwahl des letzten Bildes, wie in Spielkarten, die er damals lithographierte, begann sich jener romantische Hang zu regen, der ihm bis zum Tode sein individuelles Gepräge mitgab. 1847 malte er zu eigenem Mißvergnügen sein erstes, großes dreifiguriges Bild „Retro me Sathana“ und führte den Teufel ein, die Lieblingsgestalt, die seine Phantasie seit dem Studium des Faust beschäftigte. Ein Gedichtbuch der Schwester Christina schmückte er mit zierlichen Illustrationen, in denen er den Gefühlsinhalt feinspürend nachging, ohne daß er ausreichendes kulturhistorisches Wissen für das Zeitkostüm mitbrachte.

Stark war der Rausch der Poesie damals über den jugendlichen Bohémien gekommen. Er trank in vollen Zügen Begeisterung aus Byron und Browning, aus dem Nibelungenlied und der altitalienischen Poesie. Er übersetzte, wie nur ein Dichter übersetzen konnte. Durch seine eigenen Sonette klang bereits jene skeptische Weltanschauung, die ein Lebenskünstlertum fordert, weil der Tod alles Vergänglichen Ziel ist. Eine zeitgenössische Dichterautorität wie John Keats erkannte in Rossetti ein Poetentum von Gottes Gnaden. „Als solches begrüße ich Sie ohne jede Furcht,“ schrieb er. „Ich bewundere außer Ihrem Danteschen Himmel (den hoffentlich keine Hölle verdirbt) die

vollständige und fröhliche Abrundung Ihrer Sympathieen mit der Menschheit. Wenn Sie so gut malen, wie sie schreiben, können Sie ein reicher Mann werden.“ Trotzdem riet Keats nicht zu der Dichtkunst als Beruf. Was halfen Rossetti immer erneute Entschlüsse, endgültig eine von zwei Kunstsphären, die ihm beide paradiesische Wonnen versprochen, zu wählen. Gegen alle Überlegung behaupteten sich die eingeborenen Mächte, die ihn sein Leben lang wie zwei Magnetberge zwischen sich in der Schweben hielten. Dieses Schwanken verschuldete jedenfalls das vorläufige Ausbleiben ernster Leistungen als Maler. Noch während der Akademiezeit schuf er jedoch schon eine bis in jedes Detail sorgfältig durchstudierte Porträtzeichnung seines Großvaters Gaetano Polidori (1848) und lieferte damit den Beweis hervorragender Begabung zum Bildnisfach.

Der Zeitpunkt war jetzt gekommen, der durch einen Freundschaftsbund einiger jugendlicher Akademieeleveln die große Umwertung aller künstlerischen Werte des Insellandes, die präraphaelitische Bewegung ins Leben rufen sollte. Unbedeutenden Ursachen folgte auch hier die große Wirkung. Eines Tages fand sich Rossetti neben dem ernstgestimmten Mitschüler Holman Hunt beim Abzeichnen eines Abgusses der Baptisteriumstüren Ghibertis. Äußerungen über das Werk des Florentiners verrieten verwandte Auffassung. Nach solchen künstlerischen Überzeugungen hatte Rossetti gehungert, und mit der ihm eigenen südländischen Verve suchte er diesen Gesinnungsgenossen festzuhalten. Immer tiefer wurde ihm jetzt im gemeinsamen Streben die Unzulänglichkeit seines technischen Könnens fühlbar. Er erkannte, daß ihm aus den Lehrerkreisen der Akademie nicht das ersehnte Wissen geboten werden konnte, und daß er vor allem Belehrung in der Anwendung des Farbenmaterials brauchte. Das Resultat seiner Überlegungen wurde ein Brief an Ford Madox Brown, dessen Schöpfungen ihm die Meisterhand gezeigt hatten, nach deren Führung er sich sehnte. Die gotisierende Art Browns, und seine auf scharfe Charakteristik zielende Gesten- und Mienensprache waren bisher mit Hohn oder Gleichgültigkeit von der Kritik aufgenommen worden. Es schien also nur natürlich, wenn sich der energische Künstler von einem Spottvogel geneckt glaubte, als er plötzlich las, daß seine Kunst die bewundernswerteste sei, und daß jemand „fabelhafte Zeiträume“ in ihrem Anblick verbracht habe. Er bewaffnete sich mit einem handfesten Stock, bevor er den Briefschreiber aufsuchen ging. Aber die helle Begeisterung, die ihm von Rossetti entgegenschlug, verwandelte Feindseligkeit schnell in Freundschaft. Sie begründete ein Herzensbündnis von lebenslänglicher Dauer. Brown zügelte den Eifer des jungen Himmelstürmers, in dem er ihn Bilder kopieren und Einmachekrause bemalen ließ, während er selbst an seinen Charakterbildern arbeitete. Niederschmetternd empfand Rossetti das unausgesprochene Urteil: „Du gleichst dem Geist, den Du begreifst.“ Auch Hunts Überlegenheit mußte ihm klar werden, aber sie weckte nichts von kleinlicher Mißgunst in seiner Seele. Er war glücklich, mit ihm ein Atelier teilen zu dürfen. Künstlerische Begabung verstand er neidlos zu bewundern, und gerade diese Eigenschaft trug ihm zeitlebens die Sympathien bedeutender Künstler ein.

In trübseliger Umgebung, in Fitzroy Square, arbeiteten die beiden Jünglinge gemeinsam. Ihr werbende Enthusiasmus für ernste Kunstprinzipien zog bald Millais den Vielgeliebten, das angestaunte Genie unter den Akademieschülern, zu ihnen. Vorerst strebte man nur gemeinsam, ohne daß die Idee einer festen Vereinigung reifte. Man disputierte leidenschaftlich über wichtige Kunstfragen, wie über die Notwendigkeit größerer Naturtreue, würdigerer Malvorwürfe, über die Vorzüge eines hellen Malgrundes. An einem denkwürdigen Abend in Millais' Hause fand das jugendliche Trio durch das Studium eines Bandes Kupferstiche der Pisaner Campo Santo-Fresken plötzlich ein fest formuliertes Kunstprogramm. In dieser realistischen, von starken Gefühlsmächten erfüllten Kunst der Primitiven leuchtete ihnen die gesuchte Gralsherrlichkeit. Sie wollten nicht Lorenzetto oder Gozzoli nachahmen, nur im Geiste dieser alten Meister versuchen, den englischen Geschmack aus der Wilkie und Mulready-Alltagssphäre und aus der klassizistischen Posensucht der Eastlake und Stodhard emporzuheben. Dazu kam, daß Hunt in John Ruskins Buch „Moderne Maler“ eine

ästhetische Bibel entdeckt hatte. Man fand das eigene Streben gespiegelt, wenn Ruskin sagte: „Nachdem die Natur Jahrhunderte brauchte, um den Wald wachsen zu lassen, den Flußlauf zu zeichnen, einen Berg zu modellieren, triumphiert sie in vollster Geistesfreiheit über ihrem Werk. Jetzt erst spielt sie mit dem erleuchtenden Strahl und der schwebenden Wolke, und der Maler muß die gleichen Mühen durchkosten, um die gleiche Erholung zu genießen. Er muß seinen Felsen gewissenhaft ziselieren, seinen Wald auf das zarteste belauben, bevor wir ihm das Vergnügen zugestehen wollen, mit Schatten und Licht zu operieren. Wir danken ihm dafür, aber wir wollen nicht,



Abb. 5. Wie sie sich begegneten.

(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

daß er uns das Spiel vor der Arbeit lehre, daß Beiwerk statt des Wesentlichen, die Illustration statt der Tatsache gebe. Mit ganzer Herzensschlichkeit müssen die Maler zur Natur gehen und mit ihr hartnäckig und treu schreiten. Sie müssen nur von der Idee erfüllt sein: ihre Bedeutung zu durchdringen, ihre Lehren im Gedächtnis zu bewahren, ohne irgend etwas zu verwerfen, zu verachten oder auszuwählen.“ Auf Basis solcher Anschauungen konnte eine festgeschlossene Vereinigung gleichgesinnter Bundesgenossen begründet werden. Rossettis feurige Natur war in Wallung. Er spornte, propagierte, schwärmte. Ein Temperamentsmensch wie er, hatte jetzt ein Ziel, aber er erstrebte es vorerst weniger durch Bildleistungen als durch Gefühlsungestüm. Hunt erwog schweigend seine Marschroute und Millais malte. Der Gedanke zur Begründung einer Bruderschaft entsprang dem Vorschlag Rossettis. Er warb den schüchternen Maler Collinson, dessen Ehrgeiz sich



Abb. 6. Studie für „Gefunden“.
(Mit Erlaubnis der Autotype Company, London.)

gerade an einer Elisabeth von Ungarn mühte. Auch William Michael Rossetti, der damals als Beamter einer Versicherungsgesellschaft tätig war und der heute noch als hochgeschätzter Kunstkritiker in England lebt, mußte dem Bündnis beitreten. Madox Brown, der nur trotzig auf sich selbst gestellt sein wollte, war nicht zum Eintritt zu bewegen. Hunt führte den jungen Akademiker F. G. Stephens, den späteren Times-Kritiker ein, und durch Millais trat der selbstbewußte Bildhauer Woolner, der später in Australien Schätze suchen ging, in die Plejade. Man setzt von jetzt ab P. R. B. (Prä Raphaelitische Bruderschaft) wie ein geheimnisvolles Freimaurerzeichen hinter den eigenen Namen. Man hielt regelmäßige Zusammenkünfte, lebte in brüderlicher Gedankengemeinschaft, und die Pflege hoher Geisteskultur war allen Pflicht. Rossetti galt als das Haupt aller Bestrebungen. Er erstaunte durch seine Belesenheit, riß durch leidenschaftliche Rezitationen fort und amüsierte durch ein Geschick komischer Improvisationen. Man nahm seine Unordentlichkeit und seine Herrschsucht gern in den Kauf, denn er war der großmütigste Freund, und man konnte diesen süditalienischen Londoner nicht korrekt englisch verlangen.

Das erste Thema, das sich Hunt, Millais und Rossetti zur Anwendung ihrer neuformulierten Kunstprinzipien für ein Bild stellten, war Keats' Dichtung Isabella. Die stark dramatischen und lyrischen Elemente des Vorwurfs bestimmten zu dieser Wahl. Millais, der Zwanzigjährige, grub den



Abb. 7. Gefunden.

(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

psychologischen Wurzeln des Stoffes nach und schuf damals ein Charaktergemälde von dem schlagenden Verismus und dem koloristischen Zauber der alten Niederländer. Hunt zog die Darstellung eines Rienzi vor und benutzte den schönen Römerkopf Rossettis als Modell für seinen Helden. Sonderbarerweise fand der für alle Romantik so empfängliche Rossetti den Isabella-Vorwurf nicht verlockend genug. Er suchte sich echt präraphaelitischer Begeisterung einen rein christlichen Stoff. Wie

die alten frommen Meister wäre er am liebsten vor seiner Staffelei niedergekniet, hätte Gottvater und die heilige Jungfrau um die rechte Weihe für sein Schaffen angefleht. Aus diesem Gefühlsdrang kam er auf das Thema „Die Mädchenzeit der Jungfrau Maria“ (1849) (Abb. 1).

II.

Mit diesem Werk beginnt die erste, die gotische Malperiode des Künstlers. Sie ist die der erzählenden und dramatischen Stoffe, der Legende und des mittelalterlichen Lebens, und reicht vom Ende der vierziger bis in den Anfang der sechziger Jahre. Sie ist voll inbrünstiger Frömmigkeit, voll literarischen und romantischen Geistes. Die Seele Rossettis offenbart sich als geneigt, Verzückungen, verbotene Leidenschaft, scheues und intensives Triebleben, Todesahnungen und Schauer des Geheimnisses nachzufühlen. Dieser psychische Gehalt wird durch symbolistische Neigungen, durch seltsames Gewand und Gerät mit besonderem Charakter umkleidet. Trotz der gezwungenen Bewegungsmotive des Gotikers und zuweilen naiver Komposition der meist mehrfigurigen Werke, übt der gedankliche Inhalt zwingende Wirkung. Den Mangel an diskretem Helldunkel helfen glutvolle Farben vergessen. Rossetti eroberte sein Publikum trotz aller Unzulänglichkeiten, weil er etwas Außergewöhnliches, etwas gänzlich Neues mitzuteilen hatte. Das Jugendwerk „Die Mädchenzeit der Jungfrau Maria“ wirkt wie eine der rührenden Herzensbeichten an den Wänden der Klosterzellen San Marcos. Von ihm strömt der Zauber häuslichen Friedens und unberührter Keuschheit in das Herz jeden Beschauers über. Maria ist kaum als den Kinderschuhen entwachsen dargestellt. Sie sitzt als gehorsames Kind glattgescheitelt, in schlichtem Hauskleidchen neben der klosterfraulichen Mutter Anna und stickt eine Handarbeit im Rahmen. Ein Vorhang der Veranda ist zurückgezogen und gibt eine schön geschnitzte und ornamentbemalte Brüstung frei, auf der eine Blumenvase und ein Öllämpchen stehen. Draußen bindet der heilige Joseph im Arbeitskittel üppiges Weingerank an Stäbe, und ein Ausblick tut sich auf über ein hügelumfriedetes Seenland. Ein Familienidyll aus dem Alltagsleben hätte geschildert sein können, wenn nicht gewisse Spuren einer göttlichen Gegenwart das Bild wie leiser Orgelklang durchtönten. Auf dem Gestänge der Reben hat sich geradüber der Maria die Gottestaupe niedergelassen. An den Foliantenhaufen mit den Aufschriften Fides, Temperentia, Caritas vor ihr ist ein knabenhaftes Engelchen in weißem Hemde getreten. Er scheint soeben den prächtigen Lilientopf vor Maria hingestellt zu haben und blickt ernsthaft auf die Jungfrau. Es muß ein starker seelischer Konnex zwischen beiden bestehen, denn Maria hebt die Augen von der Arbeit auf ihn. Sie blickt wie von einer überraschenden, wunderbaren Ahnung erfaßt, so daß die Hand vergißt, den Faden weiter zu ziehen. Leichte Glorienkreise schweben über den Häuption der Familie. In dem klassisch rein gezeichneten Profil der Jungfrau war ein Gemütsforte angestimmt, das den Beschauer ganz in seinem Bann hielt. Es war eine jener bestrickenden Seelenphysiognomien, wie sie Leonardo und Luini geschaffen hatten. Christina Rossetti, die Dichterin, war das Modell gewesen, und für Sankt Anna hatte Rossettis schöne Mutter ihre Züge geliehen. Wie Cennino Cennini für den echten Kunstnovizen gefordert hatte, wollte auch Rossetti hier nur „Liebe, Ehrfurcht, Gehorsam und Ausdauer“ als Rüstzeug für den höchsten aller Berufe mitbringen. Koloristisch ging er ebenso den Spuren der Primitiven nach. Er wählte möglichst helle Tonstimmung und hielt die Oberfläche sehr dünn. Zarte Akzente waren durch leichte Vergoldung des Marienhaares und des Nimbus der Taube aufgetragen. Irgendwelche dichten Bindemittel verachtete er wie alle Präraphaeliten. Die Komposition baute sich aus einem System vertikaler Linien auf, das nur einmal in dem sanften Neigen des Marienhauptes eine abwei-



Abb. 8. Ford Madox Brown. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W .9 Pembroke Square.)

chende Linie zeigte. Wie bei der Formgebung der Körper wiederholte sich die Senkrechte in dem Flügelpaar des Hausengelchens, dem Mobiliar und dem Verandavorhang. Sie fand in der Horizontalen der Balustrade, der Rebenranken, der Landschaftskonturen und der Folianten ein Gegengewicht. Brown schildert Rossettis konzentriertes Schaffen in den Worten: „Er schwieg, verharrte gespannt, die Umgebung gänzlich vergessend. Zuweilen wiegte er sich, stöhnte leise, oder summt ein Minuten lang, als befreie er sich von einer Idee.“ Dieses präraphaelitische Erstlingswerk Rossettis wurde in der neubegründeten Free Gallery gezeigt. Er hatte eine Rückweisung in der Akademie, wo Hunt und Millais gleichzeitig ausstellten, gefürchtet.

Auf den Bildern der Verbündeten war schon dieses Mal das Programmzeichen P. R. B. angebracht, ohne daß die Kritik den Fehdehandschuh erkannte, der ihr damit ins Gesicht geschleudert wurde. Das Athenäum lobte den Geist der Aufrichtigkeit und Reinheit in Rossettis Werk. Seine Technik wurde noch unbeholfen genannt, doch sein Spiritualismus war unter den Alltäglichkeiten der

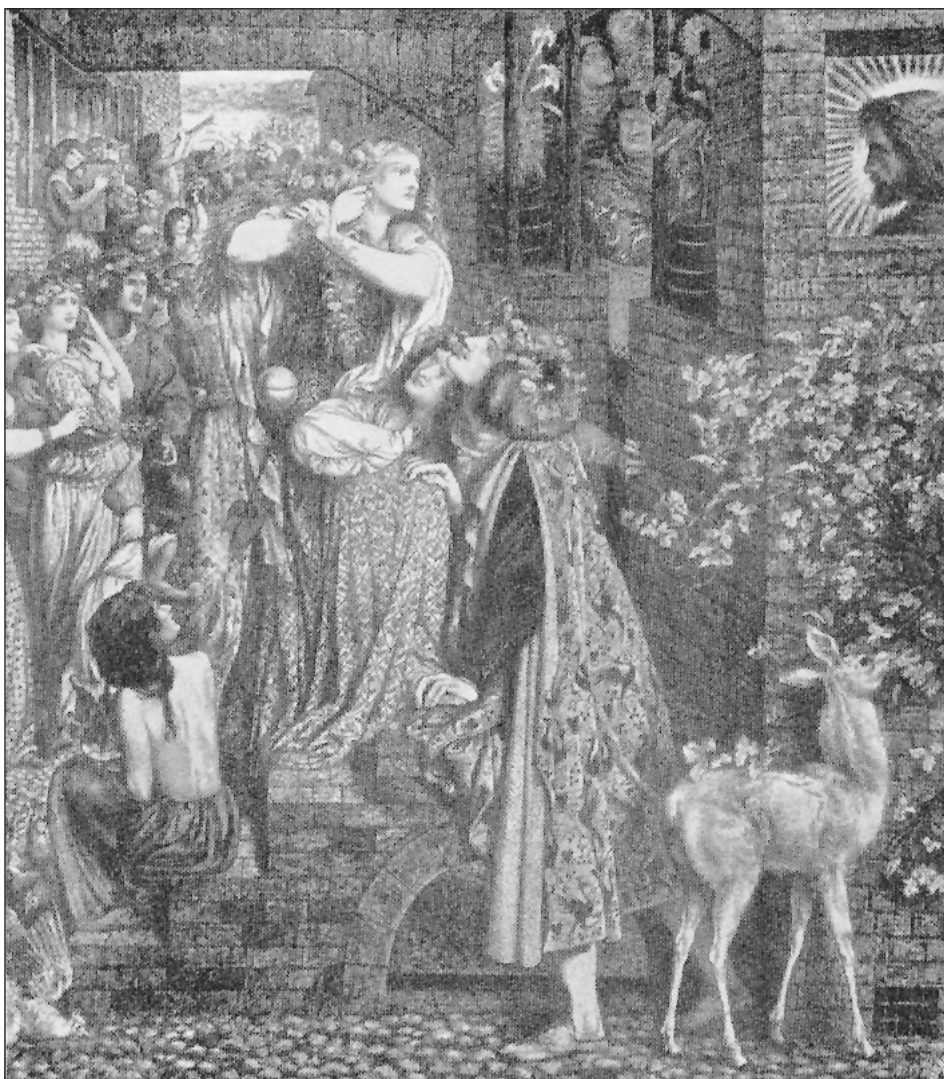


Abb. 9. Maria Magdalena an der Tür des Simon.
(Photographie von W. A. Mansell & Co. in London.)

Kollegen aufgefallen. Auch der erste praktische Erfolg ermutigte ihn schnell, denn sein Bildchen ging für 80 Pfund Sterling in den Besitz der Marchioness Dowager of Bath über. Es teilte sich später das Schicksal seiner meisten Werke und wechselte den Besitzer, eine Tatsache, die das Studium Rossettis besonders erschwert. Als „Die Kindheit der Maria“ ihm nach fünfzehn Jahren zufällig einmal

unter die Augen kam, soll ihn die Höhe seines jugendlichen Könnens überrascht und beschämt haben.



Abb. 10. Studie für „Maria Magdalena vor dem Hause des Simeon“.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Der Erfolg beflügelte Kräfte, und so entfaltete Rossetti jetzt eifriges Schaffen. Noch schwang die fromme Saite des Marienbildes stark in ihm weiter, aber seine nervöse Künstlernatur tastete auf allerlei Stoffgebieten umher. Romantische Dichtungen, Dante, Porträtschöpfungen lockten ihn zum Schaffen. Er wechselte mit den technischen Materialien wie mit den Stoffen, und benutzte, je nachdem ihn der Impuls leitete, bald Feder und Tinte, bald Aquarell oder Öl. In Öl schuf er damals sein

„Ecce Ancilla Domini“ (1850), das er später, um jeden Anstrich päpstlicher Gesinnung zu meiden (Abb. 2), „Die Verkündigung“ taufte. Es war die keusche Schöpfung, deren weißschimmerndes Licht uns heute in dem bunten Farbenleuchten benachbarter Schöpfungen in der Londoner Tate Gallery festhält, wie ein eindringliches Rezitativ im symphonischen Tongewoge des Orchesters. Hier wußte Rossetti eine Gebetsstimmung mitzuteilen, wie er sie später nie wieder fand. Alles war auf asketische Einfachheit gestellt, nichts von des Künstlers späterer Vorliebe für den Pomp der Pollajuolo und Ghirlandajo ins Treffen geschickt. Es war, als sei der Geist des jugendlichen Malers von dem dominikanischen Heilverlangen des Savonarola erfaßt.

In einem klösterlich kahlen Zimmer, im weißen Nachtgewand, auf weißem Lager, kauert Maria. Ein ernster Jüngling, der einen Lilienstengel trägt, ist auf Flammen unhörbar wandelnd zu ihr getreten. Durch das Fenster fliegt die Heilstaube herein. Noch traumbefangen, demutsvoll hat sich die Jungfrau sitzend aufgerichtet. Sie blickt mit scheuem Bangen auf die Lilie des Himmelsboten, und ein Schauer großer Ahnungen beginnt ihren knospenhaften Körper zu durchrieseln, so daß Feierlichkeit und Rührung dem Beschauer mitgeteilt werden. Der Engel des Bildes ist ohne jeden Vorgänger in der Kunstgeschichte flügellos dargestellt; aber er läßt nichts von der Weihestimmung eines Gottgesandten entbehren. Das schneeige Kolorit enthält nur sparsame Farbenakzente in dem tiefen Blau des Himmels und des Bettvorhanges und in dem Gold der Glorien. Mit den einfachsten Mitteln übt eine rein primitiv gegebene Szene den nachhaltigsten Eindruck. Wiederum war Rossetti streng auf den Pfaden der Natur geschritten, denn sein Bruder und zwei andere Freunde hatten ihm physiognomisches Material für den Engel geliefert und Christina und ein zweites Modell spiegelten sich in der Jungfrau. Während er auch die Verkündigung in der Free Exhibition zeigte, stellte Hunt sein „Christliche Missionare“, und Millais einen „Christus bei den Eltern“ in der Akademie aus.

Nach diesem zweiten präraphaelitischen Vorgehen blieb die Reaktion nicht aus. Der Bildhauer Munro hatte das Geheimzeichen P. R. B. in der Illustrated London News erklärt, und die Kritik begann jetzt im Sturm gegen die Kunstnovizen vorzugehen. Sie warf ihnen Anmaßung vor, fand ihre Archäologie mißbraucht und spottete, daß kindische Zehengetrippel statt männlichen Gangschrittes geübt wurde. Mehrere Jahre blieb Rossettis „Verkündigung“ als „gesegnete weiße Sudelei“, wie er das Schmerzenskind spöttisch nannte, in seinem Atelier. Erst durch Hunts Vermittlung fand sich 1853 ein Käufer, und heute zählt dieses Frühwerk zu den Perlen der Tate Gallery.

Auf einer Studienreise, die Rossetti mit Hunt gemeinsam über Boulogne nach Paris antrat, hören wir aus seinen Briefen ganz den reinen Präraphaeliten. Er entrüstet sich im Louvre angesichts der Rubens und Correggios über die klumpige, gepatzte Art ihrer Fleischmalerei. Er gelobt, daß kein Präraphaelit ihnen jemals nacheifern würde. Den Plan für ein großes Bild mit dreißig Figuren, das ein Liebesdrama zwischen einem Pagen und einer Königin darstellen sollte, gab er auf. Ihm war der Gedanke unerträglich, der großen Menge gefallen zu können, oder die Patronage eines Lords zu ködern.

Während Hunt und Millais Rossetti vorerst als Maler übertrafen, war er der Bruderschaft auch besonders als Schriftsteller nützlich. Er ersann und führte die Idee eines Leiborgans des Präraphaelismus durch, setzte das Erscheinen der Monatschrift *The Germ* (Der Keim) am 1. Januar 1850 ins Werk. Schon an der Wahl des Titels lag das Gefühl der schöpferischen Kraft, die der präraphaelitischen Idee beigemessen wurde. Man hatte sich erst nach vielerlei Schwankungen zu dieser Benennung entschlossen. Es war auch ein glücklicher Gedanke, vor allem Künstler in einer Kunstzeitschrift zu Wort kommen zu lassen. Dies betonte die Vorrede mit der Erklärung: „In der Absicht, die Gedanken der Künstler über die Evolvierung der Natur in der Kunst, in anderer Sprache als der ihnen geläufigen, kennen zu lernen, ist die Zeitschrift begründet worden.“ Der hochstrebende Plan scheiterte schnell, obgleich Rossetti, Christina, Ford Madox Brown und eine Reihe junger Talente interessante Beiträge lieferten. Hier schrieb er sich sein Entzücken über die innerli-



Abb. 11. Christuskopf. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

che Kraft der frühen Kunst, die er an Gaddi und Francia, an Perugino und van Eyck in der Londoner Nationalgalerie studiert hatte, aus dem Herzen. In der Erzählung „Hand und Seele“ verriet er seinen mystischen Hang. Er verbarg sich unter der Maske des altflorentiner Malers Chiaro d’Erma, ließ quellenden Gemütsreichtum und gesunden Realismus erkennen. „Duldet keine Unwahrheit, haltet des Priesters Gewand rein,“ war sein Mahnruf. Er, der mit keiner Faser seines Wesens zum Moralisten begabt war, trat durchaus als künstlerischer Erzieher auf. Der Germ erschien vom Januar bis zum April 1850. Er mußte aus Mangel an Geldmitteln eingehen.

Die präraphaelitische Brüderschaft erlebte sehr bald Wandlungen. Ein Jahr nach dem Zusammenwirken empfand der gläubig katholische Collinson bereits die Freigeisterei einiger Kameraden als unvereinbar mit seiner Frömmigkeit. Für ihn wurde der junge Maler Walter Howell Deverell aufgenommen. Im Januar 1851 wurden verschärfte Paragraphen formuliert, die Zusammenkünfte sollten pünktlicher innegehalten werden. Man kam überein, wenigstens alljährlich den Geburtstag Shakespeares als Vereinigungstag einzusetzen. Zweifel an dem Kennwort Präraphaeliten regten sich bei Millais. Auch Rossetti wurde bei der Anfrage einer Dame, ob er der Präraphaelit Rossetti sei, ungeduldig und versetzte: „Ich bin überhaupt kein ‚it‘, ich bin nur ein Maler.“ Bei der Absicht, ein

neues Haus zu mieten, überlegte man, ob es ratsam sei, das P. R. B. am Türschild anzubringen. Diesen Skrupel beseitigte William Michael Rossetti, der indessen zu den Ehren eines Sekretärs der Brüderschaft aufgerückt war, mit der Ansicht, daß P. R. B. ebensogut Please ring the bell (Bitte zu klingeln) bedeuten könne. Das Jahr 1853 brachte Millais' Ernennung zum Assoziaten der Akademie, und Rossetti schrieb der Schwester: „Nun ist also die ganze Tafelrunde aufgelöst.“ Die geistvolle Christina beleuchtete den Abbröcklungsprozeß der Brüderschaft damals in einem witzigen Sonett, das mit den Worten schloß:

Der große Millais ist auch nicht mehr da,
Denn ihn erreichte akademischer Glanz
Er zeichnet stolz sich als der A. R. A. (Associate Royal Academy)
So strömen Flüsse in die ewige See,
So fällt die Frucht, sobald sie überreif,
Und so vollendet sich die P. R. B.

Ogleich die fest formulierte Körperschaft zu existieren aufhörte, wirkte ihr Grundgedanke kraftvoll fort. Siegreich setzte er sich in einer reformatorischen Kunstbewegung durch, die bald weit über die Grenzen des Insellandes hinausgriff. Den künstlerischen Absichten, die Rossetti, Millais und Hunt erfüllten, blieb unsterbliches Leben gesichert.

Das Gestirn Dantes begann Rossetti in seinem zwanzigsten Jahr aufzugehen, um ihm fortan in steter Leuchtkraft zu strahlen. Von den scharflinigen Gruppenkompositionen gotischen Stils bis zu den venezianischen Schönheits-Volltypen späterer Zeit finden sich im Werk des Künstlers Stoffe aus dem Dantekreise. Er begann sie vorerst in Aquarellen festzuhalten, die Ruskins Entzücken hervorriefen. Er hat sie dann auch in Federzeichnungen und Ölgemälden zum Ausdruck gebracht. Mit der Reue, die ihn später wegen seiner häufigen Halsstarrigkeit gegen des Vaters Autorität peinigete, beseelte ihn zugleich auch ein warmes Dankgefühl für das geistige Gut, das er ihm in diesem Dantevermächtnis schuldete. Immer empfand er den Stolz auf seinen Vornamen, und das Erinnerungssonett „Dantis Tenebrae“, das er dem erblindeten Vater widmete, wurde zum Bekenntnis dieser Gefühle.

Und konntest Du beim heiligen Taufakt ahnen,
Als Du mir Deinen Namen gabst und seinen,
Das dies des Sohns und Beatricens Bahnen
Auf immerdar mußst miteinander eien.
Daß sie mit zag gesenkten Augenlidern
Auch mich als Folger warb für die Gefilde,
Wo Weisheits Kraft aus des Mysteriums Bilde
Des Dichters große Sehnsucht kam erwidern.
Es ist das Land, heut hab' ich es begriffen,
Wo jeder Wandrer stumm in Staunen steht,
Weil nirgends so die Sonne untergeht,
Und nirgends so die hohen Wolken schiffen.
Mich stärkt noch dieses wonnevolle Schauen,
Dein Haupt, mein Vater, beugt der Blindheit Grauen.

Die Federzeichnung „Dante zeichnet einen Engel zur Erinnerung an Beatrice“ (1849), die er für Millais entwarf, wurde sein erstes Dantebild. Die seelische Tiefe des Vorwurfs lockte ihn 1853 zu

einer Neugestaltung des Themas in Aquarellfarben. Vorerst hielt die mystische Innigkeit der Vita Nuova, diese Schilderung der wunderbarlich rührenden Jugendliebe des Florentiner Dichters zu Beatrice, Rossettis Herz vollständig gefangen. Er wählte aus dem Gedicht den Moment, in dem Dante am Todestage der Geliebten ein Engelsbild von ihr zeichnen wollte. Wir sehen ihn von der Allgewalt seiner Sehnsucht nach ihrer Gegenwart so stark ergriffen, daß er drei eingetretene Besucher, einen Prior, einen Nobile und Gemma Donati nicht gewahrt. Er kniet und blickt wie geistesabwesend von der Arbeit auf. Die Stelle in der Vita Nuova lautet: „Ich erfuhr später, daß sie schon eine Weile dort gewesen waren, ehe ich sie bemerkte. Nun erkannte ich sie, erhob mich zur Begrüßung und sprach: Ein anderer war bei mir.“ Hier hatte Rossetti vor allem das psychische Problem des Bildes, das vollständige Versunkensein Dantes und das Ausstrahlen dieser Stimmung auf seine Gäste glücklich gelöst. Der Durchblick durch das Dichterheim in die südländische Waldlandschaft blieb einer seiner seltenen Versuche perspektivischer Darstellung. Nach dieser Richtung versagte sein Können zuweilen, obgleich die Freunde ihm oft Belehrung erteilten. Er gestand diese Schwäche freimütig zu, arbeitete mit größtem Fleiß, wenn es ihm paßte, oder blieb oberflächlich, je nach Neigung. Die künstlerischer Doppelbegabung als Maler und Dichter wurde häufig sein Verhängnis. Das schöne Diptychon „Il saluto di Beatrice“ (Die Begrüßung der Beatrice) mit dem Mittelstück „Dantis Amor“ entstand ebenfalls im Begründungsjahr der präraphaelitischen Bruderschaft als Tinte- und Federentwurf. Es wurde 1859 (Abb. 3 u. 4.) als Aquarell für eine Tür im Hause William Morris' gemalt und verschiedentlich wiederholt. Hier verschmolzen ein Motiv aus der Vita Nuova und ein anderes aus der Divina Comedia zu einem köstlichen Ganzen. „Dantes erste Begegnung mit Beatrice in Florenz“ war der Vorwurf des linken Bildflügels, rechts wurde das Wiedersehen des Paares im Garten des Paradieses geschildert. Das Keimstadium und das Ende eines der wundersamsten Poeten-Liebhaberlebnisse wurde in irdischer und himmlischer Umgebung illustriert. Auf beiden Darstellungen ist das Zeitkostüm gewissenhaft studiert, jedoch wirkt die Komposition des Aquarells origineller. Es bringt vor allem statt der Zierlichkeit des frühen Entwurfes eine tiefbewegte Mienensprache zum Ausdruck. Auf der linken Paneelhälfte des Aquarells hält Dante beim eiligen Emporschreiten einer Treppe plötzlich inne. Er erblickt die mit zwei Begleiterinnen herabsteigende Beatrice. Beatrices Augen begegnen den seinen, und des Dichters Schicksal ist für alle Zeiten besiegelt. Von einer letzten Fassung dieses Vorwurfs aus den Jahren 1880 – 1881 wird später die Rede sein. Auf der rechten Bildhälfte



Abb. 12. Miß Siddal; Zeichnung im South Kensington Museum. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 13. Paolo und Francesca.

(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

sprießen üppige Blumen im Garten des Paradieses, und zwei jungfräuliche Engel wandeln lautestragend. In dem hoheitsvollen Wesen, das vor Dante den Schleier zurückschlägt, erkennt er seine Seelenbraut, die Richterin und Führerin zum Ideal. Der „Dantis Amor“ ist eine kleine symbolische Schöpfung. In streng vertikal gefaltetem Gewande wacht der feierliche Liebesgott mit aufrecht stehenden Flügeln und florentiner Hütchen zwischen den Hemisphären des Tages und der Nacht. Die Sonne mit dem Antlitz Christi, und der Mond mit dem der Beatrice halten ihn zwischen sich gebunden. Auf dem farbensönen kleinen Aquarell „Beatrice verweigert Dante ihren Gruß beim Hochzeitsfeste“ (1849), eine Szene aus der Vita Nuova, ist die Dantegestalt selbst weniger charakteristisch, doch der Zug südländischer Heiterkeit und Grazie in der jugendlichen Hochzeitschar liebenswürdig gegeben. Durch ein Danteporträt des Giotto, das ein Freund des alten Rossetti auf einem Fresko des Bargello damals entdeckte, fand der Künstler die Idee des Aquarellbildes „Giotto malt Dantes Porträt“ (1852). In seinem Charakterstudium spricht er hier den Gedanken der Vergänglichkeit des Ruhmes aus. Er trägt einen Moment aus dem Leben Dantes wie eine fesselndes Romankapitel vor, indem er zwei Maler- und zwei Dichterrivalen kontrastiert. Düster blickt Cimabue auf das gottbegnadete Können Giottos, der sein Danteporträt entstehen läßt, und Guido Cavalcanti liest dem befreundeten Dichter während des Modellsitzens vor. Er ahnt noch nicht, daß dieser einstmals auserwählt sein wird, seinen eigenen Ruhm in den Schatten zu stellen. Rossetti plante diesen Vorwurf als Mittelstück eines Triptychons. Es sollte links Dante in seiner verhängnisvollen Würde als Prior in Florenz und rechts Dante während seiner Verbannung am Hofe des Can Grande della Scala in Verona „in fessellosen Gedanken mit gefesseltem Willen“, in Gesellschaft des Spaßmachers, zeigen. Ein größeres Gedicht, das einen dieser Vorwürfe lebendig behandelt, „Dante in Verona“, ist vollendet worden, die bildnerische Absicht blieb unausgeführt. Der Versuch eines Ölgemäldes mit lebensgroßen Halbfiguren, „Dante beschließt die Komödie zur Erinnerung an Beatrice zu schreiben“ (1853), blieb vielversprechend. In die Kunstära der vermenschlichenden Zoologie des Landseer Stils, der geschwätzigen Alltagsberichterstattung des Frith und der Kostümmalerei der Ward und Leslie war mit Rossettis Dantegestalt ein bedeutungsvolles Bildmotiv eingeführt worden. Die englische Kunst begann mit einem tiefsinnigen Stoff zu wirken, der bald weit über die Grenzen des Inselreiches seinen Einfluß geltend machte. Wenn heut auch bei uns eine

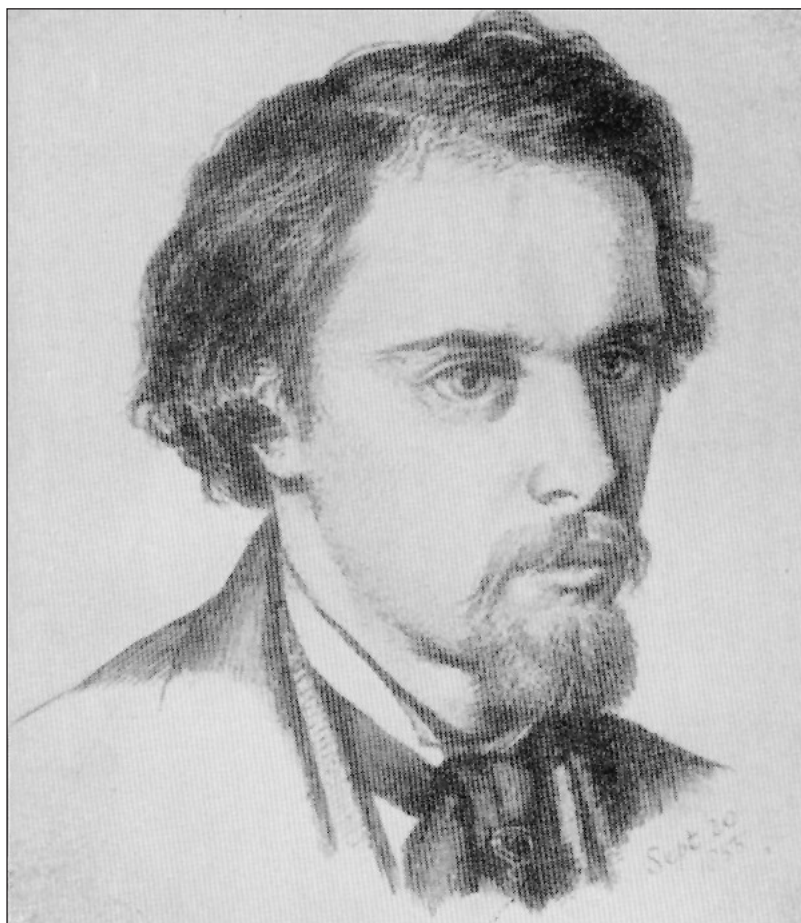


Abb. 14. Dante Gabriel Rossetti. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

lebhaftere Nachfrage nach Dantebüsten und Dantepor­träts vorhanden ist, ist diese Neigung aus der Suggestion durch Rossetti herzuleiten.

Die Absicht, eine Szene aus Brownings packendem Melodram „Pippa passes“ (Pippa geht vorüber) in Öl darzustellen, wurde in Wasserfarben verwirklicht. Eine der im physiognomischen und koloristischen Ausdruck lebendigsten Aquarellen jener Zeit wurde „Das Laboratorium“. Wiederum hatte Rossettis angebeteter Browning den Stoff geliefert. Die leidenschaftliche Schöne, die sich, von den Furien der Eifersucht getrieben, im Austausch für ihre Juwelen das Gift beim Alchemisten holt, um die Rivalin zu töten, war ein Vorwurf, dessen wilddramatischer Puls Rossetti schöpferisch inspirierte. Bei der Ausführung dieses Bildes stellte sich auch ein gewisser Humor ein, der sonst selten auftritt. Er verrät sich in der Kontrastierung eines blöden hammelartigen Männer­gesichtes mit dem spitzig wütenden der jungen Frau, und in dem beredten Gegenspiel von Spinnen­fingern und rundlichen Fäusten. Eine Federzeichnung dieser Tage, „Hesterna Rosa“, wurde gleichfalls aus der Poesie geboren. Hierfür hatte der Gesang der Elena in Sir Henry Taylors Drama „Philipp von Artevelde“ das Motiv geliefert. Der Gedanke des Todes­gefühles nach durch­kosteten Liebesfreuden wird an einer Gruppe von Rittern mit ihren Liebchen demonstriert. „Wir

sind nur welkende Blumen,“ singt eine der Schönen und birgt ihr Antlitz, von tragischen Ahnungen erschüttert, in der Hand. In den gebrochenen, chaotisch durcheinander laufenden Linien der Körper und der dumpfen Resignation, die sich in schlaffen Muskeln und trüben Augen spiegelt, ist die Stimmung des Welkenden charakteristisch gezeigt. Ein dekadenter Hang, den Rossettis Kunst zuweilen aufweist, eine gewisse schmachtende Pose, die sich seitdem häufig in der englischen Malerei wiederholt, begann aufzutreten. Es äußerte sich weit mehr der weich sentimentale Zug der deutschen Wertherzeit als die Stimmung der englischen Romantik mit dem Rebellentrotz Byrons.

Alles was von den Schauern des Geheimnisses umwoben war, Mordgeschichten, Spiritistisches, Räuberromantik, Hypnotismus, Abenddämmer, Märchenpoesie, alles stark Suggestive forderte Rossettis künstlerische Instinkte heraus. Sein mystischer Hang verlockte ihn zu Exkursen in transzendente Gebiete, ließ ihn die Dichtungen Poes und Th. A. Hoffmanns genießen. Als Jüngling



Abb. 15. Mariana im Süden.

(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.)

schon liebte er in Todesschauern zu schwelgen, plante als Zwanzigjähriger mit Hunt die Gründung einer „gegenseitigen Selbstmordverbindung“. „Es soll alles sehr ruhig ohne Tränen und Zähneknirschen vollzogen werden,“ schrieb er an den Bruder. Jähe Wechsel von tiefsten Mißstimmungen zu übersprudelnder Lustigkeit wurden von früh auf für ihn typisch. Die Federzeichnung „Wie sie sich begegneten“ (1851) (Abb. 5), die er später wiederholte und noch zweimal zu Aquarellen umgestaltete, behandelt ein spiritistisches Thema. Hier hatte ihn die Idee der Erscheinung des eigenen Gespenstes, das dem Lebendigen den Tod prophezeit, zur Gestaltung gedrängt. Einem Liebespaar läßt er im Zwielficht des Waldes die doppelgängerischen Spukgestalten gegenüberreten. Unheimliches Licht umschimmert die Vision, und von hypnotischem Bann festgehalten, erkennen die Liebenden das nahende Verhängnis ihres Todes. Rossetti wußte sich jedoch auch Gesundheit an der Quelle der Natur zu trinken und betrieb damals eifrige Landschaftsstudien mit Hunt. Eine prächtige Waldwiese aus dieser Zeit hat er mehr als zwei Jahrzehnte später zum Hintergrund für eines seiner schönsten Gemälde benutzt. Ein packender Vorwurf, den ihm die Tageschronik lieferte, war das Ölbild „Found“ (Gefunden) 1854. Das Los des gefalle-

nen Weibes hatte ihn bereits in der „Hesterna Rosa“ gefesselt, es sollte bald auch die Schöpfung seiner Magdalena veranlassen. In seinen Poesieen gab es ihm die psychologische Studie „Jenny“ ein, eine Dichtung von erschütternder Gewalt. „Gefunden“ (Abb. 6 u. 7) schilderte das tragische Finale eines Herzensromans. Es glich dem Schlußkapitel des Hogarth'schen Sittendramas „Der Lebenslauf einer Buhlerin“. Was dort in die groteske Beleuchtung der Satire gerückt war, wurde bei Rossetti mit der Pathetik des Melodramatikers vorgetragen. Ein Landmann kommt beim Morgenrauen in die Stadt gefahren, um sein Kälbchen zu verkaufen. Er findet an der Mauer der London Bridge die einstige Geliebte als verkommenes Weib kauern. Sie ist den Versuchungen der Großstadt erlegen, und wollte in Scham und Verzweiflung ein Ende in der Themse suchen. Die peinliche Durcharbeitung des Details zeigte Rossetti trotz seines ganz realistischen Vorwurfs als strengen Präraphaeliten. Über die endlosen Mühen, die gerade die Vollendung dieses Werkes erforderte,

geben Briefe an die Familie, an den Dichter Allingham, wie die Tagebücher Madox Browns interessante Aufschlüsse. Sie sind psychologisch besonders wertvolle Dokumente, weil sie die Arbeitsenergie zeigen, deren Rossetti fähig war, und weil sie den Bohémienstil seiner Lebensführung amüsant beleuchten. In einem Briefe bittet er die Mutter und Schwestern, für sein Bild eine rötliche Ziegelmauer aufsuchen zu helfen. Sie sollte schön in der Farbe, etwas moosbewachsen und nicht zu ländlich sein. Seinem Freunde Allingham erzählt er von fünf bis sechs täglichen Modellstunden des Kälbchens. Er schildert die Qualen des festgebundenen Tieres, dessen beständiges Ausschlagen



Abb. 16. Sir Galahad in der Kapelle.

(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

und Stoßen Furcht vor Selbstmord verursachte. Wir hören wie der Langschläfer bei Tagesgrauen aufsteht, um Frühlichtstimmung zu studieren. Er ist zu Madox Brown auf das Land nach Chiswick gezogen, um dort in aller Ruhe das Kalb und die Karre zu vollenden. „Ich male täglich in Schußweite von Hogarths Grab,“ schreibt er, „ein gutes Omen für mein modernes Bild.“ Sein Werk soll „ein wahrer Dürer“ werden. Er ist so voller Eifer, daß er nichts von den Unbequemlichkeiten empfindet, die sein ausgedehnter Logierbesuch dem gänzlich unbemittelten Freunde verursacht. „Das Kalb ist sehr schön, aber kostet viel Zeit,“ notierte Brown in seinem Tagebuch. „Endlose Verbesserungen, kein sichtbarer Fortschritt von Tag zu Tag, dabei trägt Rossetti die ganze Zeit lang meinen Überzieher, den ich selbst nötig habe, und ein Paar meiner Hosen, außerdem braucht er Essen und unbegrenzten Vorrat an Terpentin.“

Für den fernen Freund Woolner führte Rossetti damals eine feine Zeichnung des prächtigen Charakterkopfes Holman Hunts aus, wie er 1852 auch Madox Brown porträtiert hatte (Abb. 8). Er entwarf auch (1857 – 1858) die höchst originelle Federzeichnung „Maria Magdalena an der Tür Simon des Pharisäers“ (Abb. 9 u. 10), die 1865 in Öl und Wasserfarben und 1870 als Federzeichnung wiederholt wurde. Magdalena ist mit ihrer lockeren Schar, blumengeschmückt, in bacchantischer Lust durch die Straßen gezogen. Sie hat am Fenster droben plötzlich das glorienumstrahlte Heilandshaupt erblickt. Die Treppe hinauf, in die Nähe der wunderbaren Erscheinung, ist sie gestürzt und steht in heroischer Pose aufgerichtet, Christus Aug' in Auge blickend. Unwillkürlich ist ihre Hand dabei in die frei flatternden Haare gefahren, als wolle sie den zur Schau gestellten Zierat zusammenraffen. Eine starke seelische Sehnsucht beginnt in ihren Augen zu wirken, so daß von ihr aus zu den Lustgenossen etwas wie die jähe Ahnung eines bedeutsamen Ereignisses überspringt. Es war ein glücklicher Gedanke des Künstlers, eine ganze Bildseite nur mit der Erscheinung des Heilands zu füllen. Die Mittelgruppe der Magdalena und des sich auf ihre Kniee stützenden jungen Paares hat eckige Linienführung, und die vielfigurige linke Bildhälfte, wie der Hintergrund wirken unruhig, überbürdet und durch mangelhafte Perspektive flächenhaft. Auch hier ist der stärkste Akzent in der suggestiven Macht, die von einem Menschenantlitz auf ein anderes übergeht, zu suchen. Für Rossetti sehr populäres Christushaupt, das er in einer Einzeldarstellung wiederholte, hat Burne Jones Modell gestanden (Abb. 11).

Im Jahre 1850 war der schicksalschwere Zeitpunkt gekommen, der die große Liebesleidenschaft des Künstlers einleitete. Er gehörte nicht zu den Naturen, die dem Weibe mit schwankenden Impulsen huldigten. Ihm bedeutete die Frau seiner Seele sein Schicksal, und gerade diese Gefühlstreue webt einen sonderbaren Glorienschein um die Gestalt des englischen Dichtermalers. Der junge Maler Deverell, ein Liebling Rossettis, hatte bei dem Besuche eines Putzgeschäftes eine jugendliche Verkäuferin von außergewöhnlicher Schönheit gesehen. Er lenkte Rossettis Aufmerksamkeit auf sie, und das junge Mädchen, Elizabeth Siddal, wirkte in noch stärkerem Maße auf die Malersinne Rossettis. In ihr erkannte er mit dem südländischen Feuertempo seines Gefühls die Summe all seines Begehrens. Sie war von königlicher Gestalt, hatte ein paar liderschwere große Madonnenaugen, zarten Teint, üppige Massen kupfergoldenen Haares und erschien ebenso anmutig als würdevoll. Ihr Wesen ließ, trotz seiner Zurückhaltung, Gemüt und Intelligenz erraten. Für ihre Schönheit zeugte bald der Eifer, mit dem die präraphaelitischen Freunde sie zum Modell beehrten. Sie wurde die Ophelia Millais', die Silvia Hunts, die Viola Deverells. Alle Shakespeareschen Herzensköniginnen fanden die Künstler in ihrer Persönlichkeit, und für Rossetti wurde sie vor allem die Beatrice Dantes. Was fragte er nach der niedrigen Herkunft, nach der bedenklich zarten Konstitution seiner Angebeteten? Was konnte die Mißbilligung der Seinen an einer elementaren Leidenschaft mindern? Von der ersten Zeit der Bekanntschaft hielt ein gegenseitiges Verlangen, eine absolute innere Gleichgeschaffenheit die Liebenden gebunden. Kurze Trennungstage genügten, um ihn in Verse wie die folgenden ausbrechen zu lassen:

Welcher Preis harret, wann ich auch komme,
 Heute und morgen, bei Dämmer und Nacht?
 Liebliche Arme, ein turmstolzer Nacken,
 Schwellende Brüste nach zagender Wacht.
 Kalt küßt die Sonne bei Deinem Umarmen.
 All Deine Süße wird endlich gesehn.
 Aneinandergepreßt laß uns glühend erwarmen,
 Mund auf Mund mag das Leben vergehn.

Ein freies Verhältnis überdauerte vorerst die Krankheiten und Existenzsorgen eines ganzen Jahrzehntes. Auch sie war hervorragend zur Malerei begabt und erlernte spielend das handwerkliche von Rossetti. Ihr eigenartiges Kompositionstalent, ihre Fähigkeit individualisierender Darstellung fesselten bald einen Kritiker wie Ruskin so sehr, daß er ihr ein Jahrgeld von 150 £ festsetzte. Er stellte nur die Bedingung, daß sie ihm ihre Arbeiten überlassen sollte. Diese Liebe Rossettis erfüllte seine poetischen und malerischen Schöpfungen mit konzentrierter Leidenschaft. Sie inspirierte ihn zu dem Sonettenzyklus „Das Haus des Lebens“, der für die Literatur Englands nur in den Herzensbeichten der Sonette Shakespeares seinesgleichen findet. All sein heißes Liebeswerben, seine Enttäuschungen, seine Besitzesjubiläum und sein sehnsüchtiges Gedenken strömte er hier aus. Vor seiner Venus victrix demütigte er sich. Er erbeute in dem Gedanken ihres baldigen Scheidens. Wie die frühitalienischen Maler die Madonna, flehte er den Liebesgott an, das Bildnis zu segnen, das er von ihr entstehen ließ:

O Gottheit der beherrschten Leidenschaft,
 O Liebe laß mein Frauenbildnis glühn,
 Daß ihres innern Seins vollkommnes Blühn
 Zu ihrem Preis durch mich werd' dauerhaft.
 Auf daß wer ihrer Schönheit Urgewalt
 Jenseits von Blick und Lächeln suchen zieht,
 Den Himmel selbst und Meerestiefen sieht



Abb. 17. Der Palast der Kunst.
 (Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.)

Als ihrer Seele wahrhafte Gestalt.
 Es ist vollbracht! Auf ihres Halses Thron
 Prangt ihres Mundes küssereifer Bau,
 Das düstere Auge ahnet und gedenkt.
 Ich malt' ihr Antlitz als der Liebe Lohn
 Zum Heil'genschrein, und wer sich hier versenkt,
 Kommt nur durch mich an meine schönste Frau.



Abb. 18. Triptychon für den Altar in Llandaff.
 (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

In Rossettis Malerei findet sich Elizabeth Siddals Kopf zum erstenmal auf dem Aquarell „Rosso vestito“ (1850), das Madox Brown geschenkt wurde. Sie ist dann Beatrice, die Dante beim Hochzeitsfest ihren Gruß versagt, und auf dem Aquarell der „Verkündigung“ von 1852 die Jungfrau, die ihre Füße im Flusse badet. Aus dem Jahre 1854 stammt unsere Zeichnung, die jetzt dem Kensington-Museum gehört (Abb. 12). Die Lebensgewohnheiten der beiden Liebenden scheinen in seltener Weise übereingestimmt zu haben. Lizzie, Guggum oder Gug, wie Rossetti die Braut zu nennen pflegte, huldigte dem gleichen Bohémestil. Sie verstand sich mit Schuldenmachen abzufinden, sie konnte wie er unberechnet ausgeben. Ein geordnetes englisches home vermochte sie nicht zu bereiten. In einer Tagebuchnotiz schrieb Madox Brown nach einem Besuch bei Rossetti: „Ich sah

Miß Siddal magerer, todkrank, schöner und zerlumpter den je. Gabriel zeichnet eine wunderbarere und lieblichere Guggum nach der anderen, jede ist von frischem Reiz, und jede mit Unsterblichkeit gestempelt.“ Einige Monate später sprach er wieder von einer ganzen Schublande voller Guggums



Abb. 19. Die Anbetung. Das Mittelbild der Abb. 18.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

bei dem Freunde und meint, „es ist wie eine Monomanie bei ihm“. Der Entschluß, das Elternhaus zu verlassen und 1852 eine eigene Wohnung zu beziehen, hing zweifellos mit Rossettis Liebesbund zusammen. Miß Siddal war die erklärte Braut geworden, und obgleich Rossetti noch vor der 1860 stattfindenden Ehe den Hauptteil der Zeit mit ihr verlebte, hat sich keine Lästerzunge an sie gewagt.

Die Äußerungen von Männern wie Ruskin, Swinburne, Madox Brown und Tennyson beweisen, daß sie den Besten ihrer Zeit genug getan hat. An der Verzögerung der Heirat mag ebenso Rossettis Willensphlegma in Dingen der Alltagsgewohnheiten, wie sein beständig, trotz großer Einnahmen, wiederkehrender Geldmangel und die unheilvoll wachsende Schwindsucht seiner Braut schuld gewesen zu sein. Sie hatte oft Krankheitsanfälle, die sie dem Tode nahe brachten. „Von allen wichtigen Dingen, die ich immer nur tun wollte, um meine Pflicht zu erfüllen, oder ein Glück zu sichern,



Abb. 20. David, das linke Flügelbild der Abb. 18. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

– ist dies dasjenige, was ich über alles mögliche Maß aufschob,“ schrieb Rossetti kurz vor der Hochzeit an die Mutter. Mehrerer Bildverkäufe und er große Auftrag für ein Altartriptychon in Llandaff brachten endlich die Trauung zur Ausführung. Sie fand am 23. Mai 1860 in der St. Clementkirche in Hastings statt, und das junge Paar begab sich auf die Hochzeitsreise nach Paris. Charakteristisch für beider Gemütsveranlagung ist die Tatsache, daß sie bei der Rückkehr nach London, vorerst für die Witwe des befreundeten Schriftstellers Elizabeth Juwelen versetzten und mit gänzlich leeren Taschen in ihre Wohnung einzogen. Der Zustand der jungen Frau besserte sich soweit, daß sie am 2. Mai 1861 eine totgeborene Tochter zur Welt brachte. Aber die Rückfälle bleiben nicht aus, und um ihr Künstlerleben möglichst ungestört zu erhalten, gewöhnte sich die Patientin an starken Laudanumgenuß. Am 10. Februar 1862 fand sie Rossetti nach seiner Heimkehr aus dem Abendunterricht in der Arbeiterklasse als Sterbende. Angesichts der Toten, deren Schönheit drei Tage nach ihrem Ableben so ungemindert war, daß der Arzt noch einmal konsultiert werden mußte, empfand Rossetti die ganze Größe seines Verlustes. Der Schmerz trieb ihn in heftigste Selbstanklagen. Seinem ekstatischen Gefühlsleben entsprechend, entschloß er sich zu der Tat, die seinem gesamten Leben eine besondere Färbung der Romantik gibt – er benutzte einen unbe wachten Augenblick, um ein Manuskriptbündel seiner Poesien als Abschiedsspende in den Sarg der Geliebten zu legen. Nichts Größeres vermochte er auf dem Altar der Leidenschaft zu opfern. Der Entschluß diese literarischen Schätze nach siebenjähriger Einsargung wieder exhumieren zu lassen, war ebenso charakteristisch für sein impulsives Künstlertemperament. Aber die Schauer solcher Szenen wirkten tief auf Rossettis Seele.

In die ersten Jahres seines Liebesverhältnisses mit Miß Siddal fiel der Beginn der Freundschaft mit John Ruskin. Vorerst hatte Ruskin sich nur mit den Werken Millais' und Hunts beschäftigt. Rossettis Bilder kennen lernen, hieß für den Kritiker enthusiastisch urteilen. Mündlich und brieflich versicherte er sein Entzücken. Er schrieb: „Rossettis Name sollte als erster auf der Liste der Männer stehen, die den Geist der modernen Kunst hoben und umgestalteten, zu

absoluter Vollkommenheit steigerten und in der Richtung des Temperaments wandelten. Rossetti war die stärkste intellektuelle Kraft beim Einsetzen der modernen Romantikerschule Englands.“ An Rossetti wandte er sich, um Aquarellmalen zu lernen und meinte in einem Schreiben: „Ich trage nach Ihren Zeichnungen Verlangen wie nach denen Turners. Sobald sie jedoch mehr als neunmal gänzlich ausradiert wurden, verzichte ich auf sie.“ In seiner rücksichtslosen Ehrlichkeit rügte er Rossettis Nachlässigkeiten. „Wenn sie mir einen Gefallen tun wollen, hielten Sie ihr Zimmer ordentlich und gingen nachts ins Bett. All Ihre schönen Reden sind mir gar nichts, solange sie dies alles nicht unterlassen. Ebenso wäre es gut, wenn Sie diesen Brief aufheben wollten, falls Sie irgend etwas in Ihrem schmählichen Wirrwarr bewahren können.“ Gegen Rossetti und Miß Siddal bewies Ruskin die ganze Großmut seines Mäcenatentums, und als eines der schönsten Denkmäler zartfühlender Geberlaune wird sein Schreiben vom April 1855 bestehen bleiben. Hierin gab er dem Künstler, um ihm Existenzsorgen zu nehmen, fortlaufenden Aufträge, ohne seinen Neigungen den leisesten Zwang aufzuerlegen. Trotz aller Einwendungen gegen Rossettis kapriziöse Künstlerart und trotz der Lockerung ihrer Freundschaft nach zehnjährigem intemem Verkehr, steht die Tatsache fest, daß Ruskin den Genius Rossettis gebührend würdigte.

Es erscheint nur natürlich, daß Rossetti während der Anfangsjahre seiner großen Liebesleidenschaft das Thema der Liebe in seiner Kunst anschlagen mußte. Einer lustigen Boulevardstimmung während der Pariser Hochzeitsreise entsprang das Aquarell „Doktor Johnson und die methodistischen Damen“ (1860). Es ist eine der besonders trefflich gelungenen Proben Rossettischen Humors. Der Stoff war durch Boswells Johnson Biographie gegeben. Er veranlaßte Rossetti zur Gestaltung einer prekären Situation, für die sich kein Pedant in dem Sanktuarium seiner Kunst findet. Im Mitren-Wirtshaus zur Dämmerzeit sitzt der berühmte Gelehrte mit dem jungen Boswell in Gesellschaft zweier zimperlicher, frischer Provinzdämchen. Sie kamen in Seelenbedrängnis religiöse Aufklärung einzuholen und erhalten statt dieser eine Unterweisung in praktischer Glückseeligkeitslehre. Das geistige Orakel der Londoner hat sich eines der hübschen Mädchen einfach zu eindringlicher Belehrung auf den Schoß gesetzt. Hier ist die Spiegelung der Situation auf den Gesichtern ein Meisterstück physiognomischer Kunst, wie es Rossetti kaum zum zweiten Mal glückte. Die gewichtige Drollerie Johnsons, das schalkische Lächeln Boswells, die erschreckte Prüderie der jungen Mädchen und die lüsterne Neugier des Kellners, der das Licht entzünden kommt, sind gleich überzeugend geschildert. Ebenso trägt die Charakteristik des intimen Milieus und das flackerige Beleuchtungsspiel einer Laterne zur Aufhöhung der prik-



Abb. 21. König David die Harfe spielend, das rechte Flügelbild der Abb. 18. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

kelnden Situation bei. Als Kaprice eines Romantikers wird dieses Bild einen Sonderplatz im Werk Rossettis behaupten.

Wie in Dante, fand Rossetti in Thomas Malorys „La Mort d'Arthur“ verwandtes Fühlen. Hin und wieder regten sich auch noch biblische Neigungen, aber das ritterliche Mittelalter mit seinen keuschen und sündigen Gefühlsgewalten beherrschte ihn ganz. Gerade in dieser Zeit war der englische Geist durch Brownings halb heidnischen Klassizismus und durch Tennysons patriotisch-mittelalterlichen Genius zu starker Anteilnahme an einstigen Jahrhunderten geschult worden. Durch die Gegenwart ging mit festen Schritten die Vergangenheit. Ein individualistischer Künstler wie Rossetti, der nur mit schwachen Wurzelfäden an der eigenen Zeit haftete, fand den notwendigen Nährboden für seine Phantasie in jenen Tagen elementarer Gefühlsmächte und pittoresken Kostüms. Er verstand dieser abgeschiedenen Gestaltenwelt so lebendigen Odem einzuhauchen, daß sie durch ihn auf Burne Jones, William Morris und Swinburne wie mit elektrischer Gewalt weiter wirkte. Ein neues Stoffgebiet voll emotioneller Mystik, die Artussage, war nach dem Dante-kreis durch Rossetti für die bildende Kunst Englands erobert. Er hatte wiederum etwas Geheimnisvolles statt des Wochentäglichen eingeführt und für die intellektuelle Kunst Englands einen Rapport mit der übersinnlichen Welt hergestellt.

In dem Zyklus seiner sieben Aquarellen, den Malorys Ritterbuch inspirierte, lebt die ganze Zartheit und Innigkeit, der fromm gestimmte Minnegeist des Mittelalters. Hier fanden sich, nach dem Urteil eines zeitgenössischen Malers, die einzigen modernen Heldentypen, die das christliche Ideal erfüllten. Diese Bildchen sind aus William Morris' Besitz in die Hände des Herrn Rae, des Sammlers einer der schönsten Rossetti-Galerieen, übergegangen. Perlen an Farbenschönheit und archaischer Grazie finden sich unter ihnen. „Die Jungfrau des heiligen Gral“ ist eine jener linearen Einzelfiguren wie sie die Früh-Paduaner und Venezianer Meister darzustellen liebten. Sie steht im frischgrünen Gewande, vom Mantel ihrer Haarmassen umwallt und trägt einen langgestielten Kelchbecher, während die Taube mit dem Räucherfaß über ihr schwebt. Welch pomphaftes Gebilde hat Rossetti aus diesem Typ der Schlichtheit im Jahre 1874 gestaltet! Auch das Aquarell „Die Kapelle vor dem Turnier“ gab er später in sehr veränderter Version wieder. Er läßt den Ritter, der in den Kampf hinauszieht, vorerst in der erhellten Kapelle seine Waffen aus der Hand der Schönen entgegennehmen. Rot, Blau und Weiß stehen in melodischer Farbensprache nebeneinander, und das kleine Werk lehrt eindringlich, daß Gottesdienst und Minnedienst vor Herrendienst gehen. „Das Lied der sieben Türme“ erscheint von gesucht archaisierender Fassung. Auf hohem Eichenstuhl sitzt die musizierende Frau im Glockenturm mit hohem Kopfputz in rotem Gewand. Ihr lauscht ein Ritter in grünem Wams und zwei traurige Jungfräulein, während eine Magd von draußen durch ein kleines Fenster einen Orangenweig auf das Bett hereinlegt. Bizarr wie der ägyptisierende Kopfputz der Frau erscheint die Diagonale, die, durch eine in den Raum gestellte Fahnenstange, die Bildkomposition quer durch schneidet. Trotz aller Seltsamkeit blieb der innerliche Reiz des Bildes unberührt. „Die blaue Kemenate“ gilt als Juwel der Serie. Alles innere Leben wird hier durch die Wirkung der Mystik geweckt. Zwei junge Königinnen, die rechts sitzende im roten Gewand mit grünen Ärmeln, die auf der linken Seite im karmoisinroten Kleid mit Grau spielen auf einem Clavichord in einem mit blauen Kacheln ausgelegten Gemach. Zu ihren Tönen singen zwei Jungfrauen. Hier ist die Komposition klar gegliedert und schlicht, kein bizarrer Einfall stört die Harmonie des Ganzen. Alle vier Frauengestalten sind voll echter Grazie, und in den Köpfchen der beiden Königinnen klingt leonardeske Holdseligkeit an. Wie ein englisches Genrebildchen erscheint das für Ruskin gemalte Aquarell „Dantes Vision der Rahel und Lea,“ trotz des fremdländischen Kostüms und der Haartracht. Eine sehr zarte Bleistiftstudie für die sitzende Gestalt der Lea beweist die sorgfältige Vorarbeit Rossettis. Ein kleines Kabinettstück in Memlings Art der Ausführung voller Stimmungsreiz und liebenswürdiger Drollerie ist das Klosteridyll „Fra Pace“ (1856). Es zeigt einen Miniator in der Zelle



Abb. 22. „Lancelot entschlüpft dem Zimmer der Königin Ginevra.“
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

beim eifrigen Kopieren einer toten Maus, während ein blondes Chorknäblein zu seiner Kurzweil ein Kätzchen mit einem Strohalm kitzelt.

Das Triptychon „Paolo und Francesca“ (1849) (Abb. 13) schildert die tragische Liebesgeschichte aus Dantes *Inferno* in dem Crescendo und Forte ihres unheilvollen Verlaufes. Links kommt „Der Kuß der Liebenden“, und rechts ihre „Buße in der Hölle“ zur Darstellung. Das Mittelstück zeigt Dante und Vergil auf ihrer Infernowanderung von der erschütternden Vision überrascht. Zu diesen Schöpfungen ist der seelische Ausdruck die Stärke des Künstlers. Niemals ist das überwältigende körperlicher Anziehung, die Inbrunst des Kusses ergreifender geschildert worden, als in der Liebeszene des ersten Bildes. Hier wirkt jede Körperlinie, um die erotische Stimmung zu schaffen, und doch ist die Weiheatmosphäre der Keuschheit gewahrt. Unruhiger durch den fleckigen Untergrund höllischer Flämmchen und kompositionell unbefriedigend durch die hölzerne Gestrecktheit des Jünglingskörpers wirkt das rechte Bild. Es versöhnt uns nur durch das schmerzliche Pathos der Physiognomieen und das sehnsuchtsvolle Anschmiegen des jungen Frauenleibes, dessen Haarmassen und Gewandfalten beredt mitwirken. Neben dem naiven Lyriismus dieser Szene erscheint der gleiche Vorwurf in der Behandlung Watts von titanischer Größe. Nicht ohne psychisches Leben, doch von primitiver Schwerfälligkeit der Form sind die beiden Dichter im Mittelbilde des Aquarells gegeben.

Ein zweites Triptychon in Wasserfarben, dessen beide Seitenteile nur vollendet wurden (1855–1856, gegen 1846 zeichnerisch entworfen), war „Passah“. Noch regte sich in Rossetti die Luft an Darstellungen aus der Heiligengeschichte. In dieser Stoffwahl, wie in dem Wunsch, einen absolut realistischen Bildanstrich zu wahren, blieb er ganz der Präraphaelit. Er gestaltete eine Szene

aus dem Leben der heiligen Familie wie ein Alltagsereignis. Das alttestamentliche Ritual der Osterzeit wird jeglicher Mystik entkleidet. Maria sammelt bittere Kräuter, der Christusknabe trägt ein Gefäß mit Tierblut, Zacharias sprengt mit dem Blut, und Johannes zieht sich die Schuhe an. „Schlichte prosaische Tatsachen“ nannte Ruskin solche Schilderung und erwarb die Federzeichnungen und die zarten Aquarellen. Eines dieser Bildchen wurde nach Rossettis Tode als Vorwurf eines Gedächtnisfensters in seiner Grabkirche benutzt.

Rossetti ist mit den Besten seiner Zeit in freundschaftlichem Verkehr gewesen und hat manchen Geisteshelden verewigt. Er hat auch eine Anzahl von Verwandtenbildnissen geschaffen. Obgleich sich Leistungen subtilster Menschendarstellung unter diesen Arbeiten finden, war die Porträtmalerei nicht sein Ehrgeiz. Er ist nicht in die königliche Reihe englischer Porträtklassiker zu rechnen. Auch als er sich zum Darsteller des schönen Weibes entwickelte, strebte er immer über alle Körperlichkeit hinaus. Er wollte einen Typ potenziertes Seelenbedürfnisse zur Anschauung bringen. Ein Selbstporträt (1855) (Abb. 14), jetzt im Besitz von Fairfax Murray, das der Bruder allen anderen Rossetti-Porträts überlegen nennt, wurde damals mit indischer Tinte geschaffen. Es ist ein Brustbild, das einen der schönsten Künstlerköpfe verewigte. In dem freien tiefen Blick der Augen, der edlen Bildung von Stirn und Nase und einer gewissen Energielosigkeit und sinnlichen Veranlagung der vollen Lippen hat Rossetti sein Wesen charakteristisch gespiegelt. Trotz des Widerspruches zwischen der oberen, ideellen und der unteren, materiellen Gesichtshälfte ist die Harmonie des Ganzen rein erhalten. Scharf erfaßt und liebevoll bis in jede Haarpartie durchgeführt war das Brustbild Brownings aus derselben Zeit. Angesichts solcher Arbeiten begreifen wir Rossettis Wunsch, nach Nürnberg zu gehen und Dürer zu studieren.

Interessant sind die Abwandlungen, die einige Themen Rossettis im Lauf der Jahre erfahren. Einen „Traum Dantes“ hat er sich (1856) als Aquarell konzipiert. Trotz der Übereinstimmung der Komposition wurde die spätere große Ölschöpfung von 1871 aus gänzlich anderem Geiste geboren. In der Früharbeit sind die Modelle weit schlichter. Die Vertikale herrscht vor, es fehlt die Schwunghaftigkeit des zukünftigen Stils. Die Fassung ist noch kindlich, dürrig; aber ein eigener Reiz des Unbefangenen liegt auf den Gestalten. Jede Affektation fehlt, die dem späteren Werk nicht ganz ferngehalten ist. Auf dem ersten Bild ist das Rökkchen Amors noch in schüchternem Hellblau gemalt, er küßt Beatrice zart auf die Stirn, und das Blondhaar der Toten liegt in glatten Scheiteln. Später zeigt das Gewand des Liebesgottes ein flammendes Rot, er küßt die Lippen Beatricens, und ihr schimmerndes Haar kräuselt sich in üppigen Massen.

Zum Illustrator war Rossetti wenig geeignet, weil sein phantasiereicher Geist sich nur schwer der Denkart anderer anpaßte. Als er dem befreundeten Allingham Mitteilung von seinem Auftrag, Tennyson zu illustrieren, machte, gab er besonders der Freude Ausdruck, nun „auf eigene Faust allegorisieren zu dürfen“. In den fünf Textbildern, die der Verlag Moxon 1855 für die große Tennyson-Ausgabe bei ihm bestellte, lieferte er sehr ungleiche Leistungen. So glücklich er in „Mariana“ (Abb. 15) und „Galahad“ (Abb. 16) den Geist der Poesie wiedergab, so seltsam berührt uns die Stoffwahl nebensächlicher Motive für den gedankentiefen Geist der Dichtung „Der Palast der Kunst“ (Abb. 17). Obgleich Rossetti über diesen geld- und ehrenbringenden Auftrag beglückt war, vermochte er seiner Aufgabe nicht gerecht zu werden. Tennysons Einwendungen erscheinen durchaus begründet. Ein Kapitel besonderer Schwierigkeiten wurde die Vervielfältigung seiner Vorwürfe. Er stellte der Firma Dalziel, der die Holzschnitte übertragen waren, harte Geduldsproben. Es gab mancherlei Kränkungen, aber daß Rossettis Humor nicht versagte, bewies folgendes, einem Auftrag beigegebenes Billet: