

Anrede an die Gebrüder Dalziel:

O Holzmann, schon' den Block,  
Halt' Dich vom Faseln fern,  
Zehn Tage nahm mein Werk,  
Daher schützt' ich es gern.

Chor: Wildes Gelächter aus Dalziels Werkstatt.

Von dieser Illustrationsserie Rossettis existieren Federzeichnungen und Aquarelle. Die Farben des Cäcilienbildchens, das Tennyson besonders ablehnte, schildert ein Kritiker als „von solch brennender Glut des Goldes und Amethystes wie sie zuweilen beim Sonnenuntergang am Atlantischen Ozean vorkommt“.

Durch Ruskins Fürsprache erhielt Rossetti damals den Auftrag, für 400 Pfund Sterling ein großes Gemälde für die Altarwand der neurestaurierten Kathedrale in Llandaff in Wales anzufertigen. Pekuniäre Erfolge begannen sich einzustellen. Um so härter erscheint neben dieser Glücksgunst das Los eines für die Monumentalkomposition weit höher ausgestatteten Meisters, des befreundeten Madox Brown. Mit Wehmut erfüllen uns die Bekenntnisse seines Tagebuches, die knapp gefaßten Bemerkungen, in denen eine Welt enttäuschter Künstlerhoffungen liegt. Wie eine Ironie des Schicksals mutet es an, wenn gerade von Browns Bescheid die Wahl Rossettis abhängig gemacht wird. Viel sagt die Notiz: „Erhielt eine unangenehme Nachricht. John P. Seddon baut eine Kathedrale in Wales; er hat den Bischof für ein Altarbild überzeugt, und sein Bruder fragt, ob ich glaube, daß Rossetti es übernehmen würde. So etwas nachdem er meinen König Lear für 15 Pfund Sterling in einer Auktion kaufte, und weiß, daß ich auf dem Punkt stehe, wegen allgemeiner



Abb. 23. König Arturs Grab.

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



Abb. 24. Studie für Queen Guenevre.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Vernachlässigung aus England vertrieben zu werden. Ich mißgönne Rossetti die Arbeit nicht; aber gerade mich braucht Seddon nicht um meine Ansicht zu fragen. Meinetwegen, wieder eine Erfahrung wie alle übrigen.“ Die große Aufgabe löste Rossetti in einem Triptychon, mit überraschendem Gelingen (1860 bis 1864) – (Abb. 18, 19, 20, 21). Es wurde seiner noch stark von religiösen Impulsen geschwellten Seele nicht schwer, sich aufs neue für einen biblischen Stoff zu inspirieren. Als Mittelpunkt wählte er „eine Anbetung Christi“, und flankierte diese vielfigurige Gruppe von zwei Tafeln mit Einzelgestalten. Auf der linken war „David als Hirt“, auf der rechten „David als harfenschlagender König“ dargestellt. Jeder Teil des Ganzen ist von besonderem Reiz. Das linke und das Mittelbild

sind aus dem freien Formgefühl der Hochrenaissance geboren, nur ein leiser Anklang an primitive Befangenheit ist in der Engelgruppe der Anbetung unverkennbar. Das dritte Stück der Bildfolge zeigt gotisierendes Stilempfinden. Auf dem ersten Bilde schreitet der Jüngling David als Hirt durch die Felder. Sein rechtes Bein ist energisch zum Gangschritt vorgesetzt, der rechte Arm holt fest mit der Schleuder aus. Alle Gelenke funktionieren überzeugend. Die kraftvollen Glieder sind nur mit einem Lendenschurz, die Füße mit Sandalen bekleidet. Er trägt den Hirtenstab in der Linken, blickt kühn in die Weite und verrät in jedem Zoll das künftige Königstum. Es ist die eindrucksvollste Männergestalt, die Rossetti geschaffen hat. Das Adorationsbild strahlt den vollen Zauber reiner



Abb. 25. Kreidestudie für den Kopf der Beatrice.

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

Gemütskräfte aus. Vor dem Holzrahmenwerk eines Stallbaues sitzt Maria. Sie hat das festgewickelte Christkindchen, dessen Oberkörper nur frei ist, von dem Strohlager gehoben. Innig hält sie es auf ihrem Schoß emporgerichtet und reicht sein rechtes Händchen dem Hirten zum Kuß. Der König kniet demütig neben dem Hirten und legt seine Blumenspende auf der Krippe nieder. Die beiden Anbetenden hat ein mädchenhafter Engel herbeigeführt, während die heilige Taube herniederschwebt. Auf dem Stalldach musizieren zwei Engel. Einer Reihe anderer blickt durch das Gestänge der Wand, und ein einzelnes Engelein ist bis dicht hinter die Madonna hereingeeilt. Die Komposition ist klar gegliedert; der Augenpunkt liegt vom Beschauer etwas rechts. Das luftige

Gebälk des Baues und ein kleiner Landschaftsdurchblick schaffen Raum und Luft. Die mehr planimetrische Wirkung des Bildes verrät die Hand Rossettis, der sich niemals bis zu kubischer Raumgestaltung entwickelte. Das Licht fällt von Links über die Adoranten und sammelt sich auf dem Christuskind und dem Marienantlitz. Der Gesichtstyp der Madonna, die wir in Profilansicht, mit weißem Tuch auf dem Hinterkopf, erblicken ist von klassischer Reinheit und Lieblichkeit. Rossetti bediente sich hier zum ersten Male der schönen Miß Burden als Modell, die auch als spätere Mrs. Morris sein Idealtyp blieb. Er wandelte in der leisen, ruhevollen Stimmung dieses Bildes auf den Wegen der Bellini und Giorgione. Es ist interessant, das gleiche, ungefähr aus derselben Zeit stam-



Abb. 26. Kreidestudie für den Kopf der Mrs. William Morris.  
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.)

mende Werk Burne Jones in der St. Pauskirche in Brighton neben der Schöpfung Rossettis zu studieren. Es erscheint auseinanderfallend in der Komposition, eine mehr aus der Logik als der Seele entsprungene Arbeit. Das dritte Bild im Triptychon, der König David, wirkt ganz flächig, so daß der Rosenstrauch hinter seinem Thron wie eine Tapetenornamentik erscheint. David sitzt in byzantinischer Pracht, die Krone auf dem Haupte. Das feingeschnittene Profil seines sinnenden Kopfes ist gegen die Harfe gelehnt, der die beiden Hände Töne entlocken. Eine Liebe zu pompöser Kostümierung, wie Gentile da Fabriano sie äußerte, aber auch die Herzensinnigkeit dieses Trecentisten spricht aus dem Bilde Rossettis.

Die Wiederbelebung des nationalen Sagenkreises knüpfte damals wichtige Beziehungen zwischen Rossetti und Oxford. Der Architekt Benjamin Woodward, den er als „gediegenen trecentistischen Gotiker“ bezeichnete, forderte ihn auf, an der künstlerischen Ausschmückung des Oxford-

Museums mitzuwirken. Rossetti übernahm die Ausführung einiger Fresken für das Vereins-Debatierzimmer. Hier gedachte er weiter aus dem Born der Artussage zu schöpfen. Die befreundeten Bildhauer Munro, Woolner und Tupper wurden mit den Statuen Bacons, Galileis und Linnés beauftragt. Ruskin war die Triebfeder des Unternehmens gewesen, er hoffte durch Rossetti einen Vollstrom künstlerischen Fühlens nach Oxford zu leiten. Unter den literarischen und bildnerischen Genossen fühlte sich Rossetti als Anreger im rechten Fahrwasser. Wie sein Impuls einst Hunt und Millais zur Realisierung der präraphaelitischen Brüderschaft bestimmt hatte, begeisterte er jetzt den Oxfordkreis für sein mittelalterlich-romantisches Evangelium. Er streute den Samen, aus dem später die weltberühmte Morris-Firma hervorstieg. Er half eine Demokratisierung der Kunst einleiten, wie sie ähnlich durch die Ausbildung der vervielfältigenden Künste in der nordischen Malerei des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts stattgefunden hatte. Burne Jones und Morris, die in ihren Studentenzimmern in Oxford Malorys alte Sagenchronik wie eine eigene Entdeckung als geheimnisvollen Schatz hüteten, hörten mit Staunen Rossettis freimütiges Mitteilen dieses Wissens. Durch gemeinsame Beiträge für ein Literaturblatt waren die ersten schriftlichen Beziehungen zwischen dem jungen Burne Jones und Rossetti entstanden. Burne Jones ganze Sehnsucht war, Rossetti näher zu treten. Er folgte seinem Idol nach London. Er suchte Eintritt in Rossettis Arbeiterklasse, in der Rossetti, dem befreundeten Mäcen zuliebe, unentgeltlichen Abendunterricht erteilte. „Ist dies Rossetti?“ fragte er jeden Neueintretenden, er konnte die Kollegialität nicht fassen, mit der die Schüler zu dem Meister sprachen. Durch Rossettis Machtanspruch wurden Burne Jones und sein Freund William Morris der theologischen Laufbahn untreu und für die bildende Kunst gewonnen. Frühwerke Burne Jones' wie „Aschenbrödel“ und „Sidonie von Bork“ bewiesen, wie gänzlich er vorerst der Einwirkung des Angloitalieners erlag. Erst als er sich im direkten Anschauen der Kunst Italiens aus Florenz die Typen holte, die seiner Romantik eine klassische Stilprägung verliehen, lenkte er in ein persönliches Fahrwasser ein. Mit welchem Fanatismus er und Morris dem Führer folgten, bewies folgender Vorfall: Burne Jones klagte, daß die Entwürfe, die er in Rossettis Art mache, besser als seine eigenen seien, worauf Morris leidenschaftlich ausrief: „Darüber bin ich hinausgekommen. Ich möchte Gabriel soviel ich kann imitieren.“ Für die Fresken in Oxford hatte Rossetti eine ganze Neophytschar geworben, die unter seiner Anleitung Stoffe aus der Artussage bearbeitete. Sie malten ohne Bezahlung, nur für die Kosten des Lebensunterhalts, und es kursierten drollige Geschichten von den Summen, die das Komitee für Farbenmaterialien und Plumpudding zahlen mußte. Alle Anleitungen gingen von Rossetti aus, und Burne Jones durfte schreiben: „Er ist der Jugend gegenüber der generöseste Mensch und lehrte mich von prakti-



Abb. 27. Titelbild für das Buch „Die früh italienischen Dichter.“

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

schem Standpunkte alles, was ich kann.“ Der Aufgabe der Freskenmalereien stand Rossetti als Neuling gegenüber. Sein bloßer Kunstenthusiasmus für den monumentalen Stil vermochte keineswegs technische Schwierigkeiten zu lösen. Er sprach mit Entzücken von Burne Jones' Entwurf des gefangenen Merlin und nannte ihn ein vollkommenes Meisterwerk. Er selbst malte „Lancelots Traum vor der Gralskapelle“ und „Ritter Galahad empfängt den heiligen Gral“. Das erste Bild zeigt den schlummernden Lancelot, vor dem die Ursache all seines Leides, die Königin Genevra, mit ausgestreckten Armen erscheint. Eine Gralsjungfrau neben ihr reicht die Abendmahlspeise, während vier kerzentragende Kinder wie in einer Prozession des Carpaccio emporwallen. Der Zauber des Bildes liegt in der weihevollen Stimmung und der Delikatesse der Arbeit. Von der Komposition des zweiten Bildes gibt eine Farbenskizze im Britischen Museum Kunde. Es wirkt primitiver und wird nur durch die andachtsvoll sich neigende Figur des Ritters Galahad aus schulmäßiger Langeweile gehoben. Ein Aquarell wurde 1864 von Rossetti in leuchtendem Rot und Gold wiederholt und befindet sich in Privatbesitz. Ein dritter Entwurf für Oxford, der nicht ausgeführt wurde, war „Lancelot entschlüpft dem Zimmer der Königin Genevra“ 1852 (Abb. 22). Er stattete eine intime Ehe tragödie mit besonderem Reiz archäologischen Wissens aus. Die letzte Begegnung der Königin Genevra und Lancelots an „König Arturs Grab“ (Abb. 23) hatte er schon 1854 gezeichnet. Auch entwarf er König Artur und die Tafelrunde für ein Türstück, das als Basrelief gemeißelt wurde. Das hohe Wollen und geringe technische Können der Oxfordkünstler rächte sich schlimm durch die Vergänglichkeit aller Wandmalereien. Sie waren nur in Tempera auf weißem Tüchgrund über der frischen Ziegelmauer aufgetragen und sind heut nur noch als trauriges Farbenchaos auf den Wänden des Debattierzimmers zu erkennen.

Durch den Verkehr mit echten Dichternaturen, wie Morris und Swinburne, regte sich in Rossetti aufs neue der Drang zum Poeten. Die anonyme Dichtung „Der Sang Ninives“, die damals Ruskin in Ekstase versetzte, verriet die philosophische Reise, die sich über die Flüchtigkeit alles Irdischen hinaus auf den Boden der Ewigkeit zu stellen vermochte. „Stab und Pilgertasche“ zeugte von dem stählernen Muskel und dem elektrischen Nerv Rossettis als Dichter.

Eine umfangreiche Präraphaelitenausstellung, die Madox Brown 1857 in London zusammenbrachte, trug Rossetti volle Würdigung als Maler ein. Das Athenäum schrieb: „Rossetti ist der eigentliche Gründer der dreibuchstabigen Rasse. Von ihm sprechen die andern gewöhnlich mit gedämpfter Stimme, und man traut ihm wegen der Fruchtbarkeit seiner allegorischen Skizzen alles Erdenkliche zu, obgleich er weder öffentlich ausstellt, noch ausstellen will.“ An dieser Stelle wurde auch die Bedeutung des gesamten Präraphaelismus noch einmal in dem Urteil zusammengefaßt und unterstrichen: „Er lehrt uns alle genau und gründlich zu sein. Er zeigt uns, daß alles noch ungemalt ist, und daß es in der Kunst keine Endlichkeit gibt.“ 1858 wurde das bereits etwas früher begonnene Aquarell „Maria im Hause des Johannes“ vollendet. Johannes entzündet Licht mit einem Kiesel, während Maria eine Lampe mit einer Ölkanne füllt. In das milde Zwielflicht des Zimmers glüht der Sonnenuntergang und schimmern die blauen Hügel der Landschaft. Es ist ein religiöses Genrebild voller Gemütsreichtum und Farbenschönheit und wurde später vom Künstler wiederholt. Die Federzeichnung „Hamlet und Ophelia“ (1858) entkleidete den dramatischen Moment, in dem Ophelia dem Dänenprinzen seine Liebesbriefe und Juwelengeschenke zurückgibt, jeglicher Pathetik, sie kam wenig über das Puppenhafte hinaus. Der Reiz des Bildchens liegt in der anmutigen Formgebung der Ophelia und in einer altnordisch geschnitzten Bank und bizarren Architektur. Störend wirkt die gänzliche Unsichtbarkeit des Dänenprinzen und ein viel zu langer Arm der Ophelia. Das Thema wurde 1866 in anderer Version in Aquarell behandelt. Hier war das Milieu sehr vereinfacht, die Körper in Halbfigur gegeben und durch ein fast magisch die Köpfe umströmendes Licht, wie durch verhaltene Leidenschaftlichkeit der Mienensprache tiefergehende Wirkung erzielt. Ein Anfangsstadium des Wahnsinns der Ophelia gestaltete Rossetti ebenfalls in Wasserfarben 1864

ohne psychologische Schlagkraft, voll naiver Innigkeit. Hier führt Laertes in rotem Ritterkostüm die seltsam scheinende Jungfrau aus der Nähe des sie erschreckt betrachtenden Königspaares. Der Farbenzauber und jungfräuliche Reiz des Aquarells „Ein Weihnachtslied“ (1857 – 1858), das



Abb. 28. Die Gartenlaube.

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

F. Murray besitzt, hat ein gleichnamiges Gedicht Swinburnes hervorgerufen. Eine junge Königin spielt auf einem Clavichord, während ihr zwei Hoffräulein ihre üppigen, kupfergoldigen Haarmassen strahlen. Wir bewundern das Kostüm und den Stimmungsreiz des Werkes, doch scheint das Musizieren nicht recht mit solcher Toilettentätigkeit vereinbar. Auch zeigt der Gesichtsausdruck der



Abb. 29. Die Borgia-Familie.

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

Hoffräulein statt träumerischen Ernstes eine gewisse mürrische Erstarrung, wie sie häufig in der Physiognomik des Burne Jones auftritt.

Als Anreger bewährte sich Rossetti wiederum 1858 bei der Gründung des Hogarth-Klubs. Er rief ihn mit einigen Künstlern und Kunstliebhabern ins Leben und stellte selbst vorerst hier aus. Merkwürdig war die Anziehungskraft, die Hogarth, das Genie des Empirischen, auf die gänzlich antipodische Natur des Dichtermalers ausübte. Der Vater der englischen Malerei, der Fanatiker einer Gegenwartskunst, das Phänomen des zeitsatirischen Naturalismus erscheint die Kontrastnatur zu Rossetti, dem „sehnsuchtsvollen Hungerleider nach dem Unerreichlichen“. Mehr und mehr hat sich in der Entwicklungsgeschichte der gesamten englischen Malerei der Idealismus sein Daseinsrecht gesichert. Er tritt nach vereinzelt Lebenszeichen in den Porträtklassikern, in Barry und Stothard, Blake und Füßli mit Rossetti klar in die Erscheinung, steigert sich in Burne Jones und kulminiert in Watts. Bestrebungen veristischer Art beginnen sich neuerdings an manchen Stellen, wie bei den Künstlern der Newlyn Gruppe zu äußern; aber das Wesen des Engländers kann sich nur zurückhaltend gegen solche Tendenzen verhalten. Die Präraphaeliten wurzelten, trotz ihres romantischen Hanges, fest im Studium der Natur. Aus diesem Gesichtspunkt durfte Rossetti Hogarth ver-





Abb. 30. Lucrezia Borgia.

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

ehren, aber er, der Künstler der koloristischen Hyperbel, liebte ihn auch als den Maler. In einem Brief vom 15. Mai 1854 schreibt er unter anderem: „Ich halte die Farbe für eine ganz unentbehrliche Eigenschaft der höchsten Kunst. Sie ist die Physiognomie eines Bildes und kann wie die Form der menschlichen Stirn nicht vollkommen schön sein, ohne Güte oder Größe zu zeigen. Den Werken Hogarths würde ich niemals einen anderen als den allerhöchsten Platz zuzuweisen wagen, trotzdem ihre Farbe sicher kein hervorstechender Zug ist. Ich muß jedoch hinzusetzen, daß Hogarth-Farbe selten anders als angenehm auf mich wirkt, und daß ich persönlich ihn fast einen Koloristen nennen möchte, trotzdem er nicht auf Farbe ausgeht.“

Obgleich er seiner Herzenskönigin Elizabeth Siddal unverbrüchlich bis zu seinem Tode die Treue wahrte, konnte sich sein Künstlerauge niemals dem Zauber weiblicher Schönheit verschließen. Im Theater zu Oxford hatte die königliche Mädchenerscheinung der Miß Burden unauslöschlichen Eindruck auf ihn gemacht. Mit ihrem rotbraunen Haar, ihren mächtigen tiefblickenden Grauaugen, der klassischen Nase und dem üppig gewölbten Mund glich sie einer jonischen Griechin. In ihr fand Rossetti fortan den höchsten Schönheitstypus des Weibes. Während seines ganzen Künstlerschaffens blieb sie, auch als Gattin William Morris', das Modell, das wie Rubens' Helen Fourment, wie Böcklins Angela Pastucci in immer neuen Formen aus seiner Bilderwelt blickte (Abb. 24, 25, 26).

Im Herbst 1859 sah Rossetti in London auf der Straße ein reizendes Mädchen, das Nüsse knackte und die Schalen nach ihm warf. Sie mußte ihm für das kleine Ölbild „Bocca bacciata“ (1859), das F. Murray gehört, sitzen. Es wurde eines jener Frauenhalbbildnisse, das wie verwandte Gemälde des venezianischen Cinquecento die volle Daseinsruhe gesunder Körperschöne ausatmete. Kein seelischer Grundton regt sich in diesem lieblichen Antlitz mit den welligen, goldenen Scheiteln und den frischen, saumlosen Lippen. Sie trägt reichen Filigranschmuck um den Hals und eine Rose am Ohr. In den schlanken Händen hält sie eine Blume, und auf der Brüstung vor ihr liegt eine Melone. Die Fleischtöne haben eine gewisse grünliche Unterfärbung, aber die feine Modellierung macht es alten vlämischen und deutschen Schöpfungen ähnlich. In der „Bocca bacciata“ haben wir eine Übergangsschöpfung, die aus der mittelalterlichen Entwicklungsphase Rossettis in die Periode seines weiblichen Schönheitskultes überleitet.

Die kurzen Ehejahre von 1860 – 1862 waren besonders arbeitsreich. Malereien für private Kunden, und Entwürfe für Glasfenster nahmen ihn stark in Anspruch. Der Tod eines seiner besten Käufer, der bereits große Summen auf neuzuschaffende Werke angezahlt hatte, warf bald den Schatten der Sorge in sein Heim. Er wurde gezwungen, Angefangenes zu vollenden, neue Darstellungen konnten nicht erledigt werden. Solche Existenzschwierigkeiten begleiteten sein gesamtes Künstlerdasein, sie entstanden meist als natürliche Folgen einer undisziplinierten Geschäftsführung. Seine Stimmung vermochten sie niemals nachhaltig zu beeinflussen; denn Poetenträume schützten ihn wie ein unsichtbares Königreich: Poetische, legendarische, testamentarische Ideen befruchteten, einander ablösend, seine Malertätigkeit. Die Geschichte von der Treue, die bis in den Tod geht, fesselte ihn für das Ölbild „Burd Alane“ (1861). Er schuf jedoch nicht wie Windus ein ergreifendes Genrebild von der demütigen Magd in Pagenkleidern, er malte nur die Studie einer Frau, die mit einem Blütenzweiglein gegen eine Brüstung lehnt. Der „Liebesgruß“ (1861) schildert das holde Duo eines sich in zarter Hingebung küssenden Liebespaares, in dessen Nähe die Lautenmusik eines Engels erschallt. Dieses Ölpaneel lieferte auch die Titelbildgruppe für Rossettis im Jahre 1869 erscheinenden Gedichtband „Frühitalienische Dichter“ (Abb. 27). Er wurde beim Verleger Ruskins herausgegeben und erwarb Rossetti viele Freunde. Ein Aquarell „Die Gartenlaube“ (1857) (Abb. 28) zeigte ein stolze Jungfrau in mittelalterlichem Gewand, die aus einem langgestielten Kelchglas schlürft. Sie hat ihre Gießkanne neben sich gestellt, und die Dienerin die ihr auf einem Tablett eine volle Flasche reicht, scheint sie während ihrer gärtnerischen Arbeiten erfrischen zu wollen.

Schon im Jahre 1851 war eine Lucretia Borgia in Rossettis Kunst aufgetreten. Vorerst hatte sie der Maler auf dem Bilde „Die Borgia-Familie“ (Abb. 29) als Tochter des Papstes Alexander IV. als kunstbegeistertes, in früher Fülle erblühtes Weib dargestellt. Sie spielt die Laute, zu deren Tönen zwei Kinder tanzen. Aber während dieses scheinbar harmlosen Treibens ist die Luft voll erotischer Schwüle. Die üppigen Reize des Mädchens, die ein tiefer Halsausschnitt freigibt, haben inzestische Triebe bei Vater und Bruder wachgerufen. Den starken Vorwurf hatte sich Rossetti durch die Unfreiheit seiner Gestensprache und die dadurch hervorgerufene Schwerfälligkeit der Komposition ver-

dorben. Er wiederholte und verbesserte dieses Aquarell später. Im Jahre 1860 – 1861 stellte er Lucretia (Abb. 30) als Gattin des unglücklichen Krüppels, des Herzogs Alfonso von Biscaglia, dar. Sie hat ihm soeben den Giftrunk gemischt und reinigt sich nach der schändlichen Tat die Hände. Ein Rundspiegel hinter ihr wirft das Bild des auf Krücken humpelnden Herzogs zurück. Alexander IV. führt ihn spazieren, „um das Gift in seinem System gut festzusetzen“. Im hellen Kleid mit mächtigen Puffärmeln steht die düstere Lucretia steif aufgerichtet, eine Gestalt von der feierlichen Großartigkeit Feuerbachs. In späteren Jahren hat sie Rossetti in prächtigem, großgeblühtem Kostüm, mit einer Haltung, in der eine Kurvenlinie schön anklingt, mit bloßem Hals und Armen und wallenden Haarmassen noch einmal dargestellt. In dieser Fassung betonte er das Verbrecherische des Ausdrucks. Er steigert das psychologische Interesse, und verringerte die Monumentalität. Auch von dieser Komposition finden sich verschiedene Wiederholungen.

Während die griechische Mythologie für einen Künstler wie Watts zum ewigen Jugendbrunnen wurde, hat sie den Durst Rossettis kaum gereizt. Aus ihr schöpfte Watts, der englische Tizian, drei Menschenalter hindurch Bildideen. Er holte sich die Psyche, die Ariadne, Aphrodite und die Grazien, später auch die Amorettscharen für sein frohsinniges Farbencapriccio „Kleinigkeiten leicht wie die Luft“. Aus Homers Iliade schlug zu Rossettis Künstlerinstinkten der zündende Funke. Die Tragik der Untergangsstimmung in Priamus' Königshause ergriff ihn. Die geheimnisvolle Unterströmung, die seinen Romantikersinn lockte, war durch Kassandras Prophetie gegeben. Im Mittelpunkt des zeichnerischen Entwurfs „Kassandra“ erblicken wir die unheil kündende Seherin. Sie hat Hektor vor seinem Auszug in die letzte Schlacht gewarnt und tauben Ohren gepredigt.

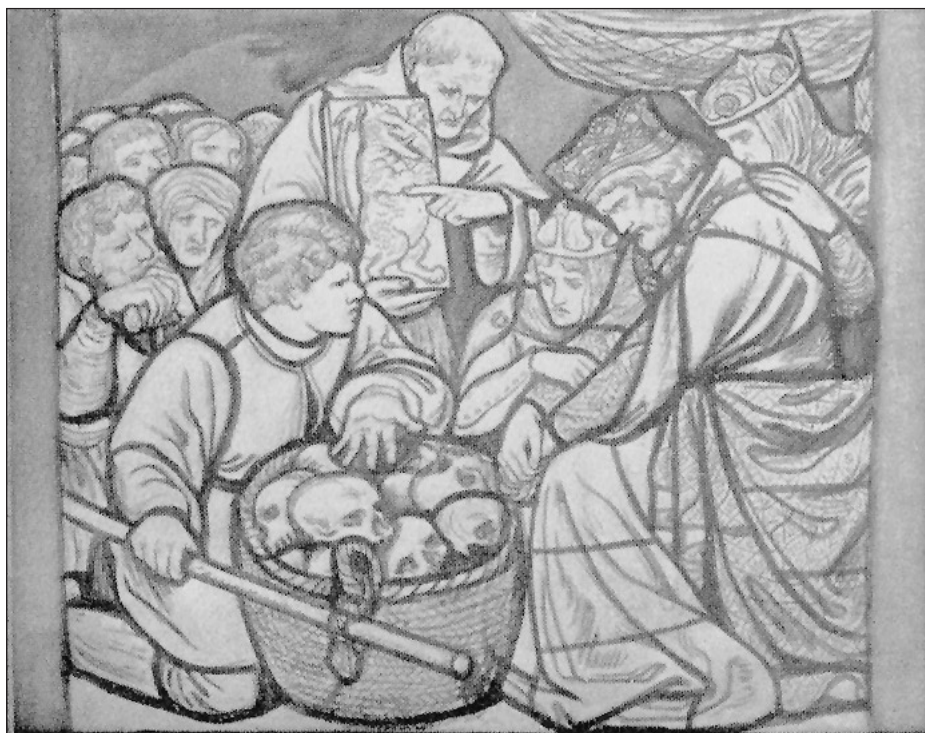


Abb. 31. Glasfenster-Entwurf für den Zyklus S. George und der Drachen.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 32. Glasfenster-Entwurf für den Zyklus St. George und der Drachen.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Nun stößt sie den Kopf verzweiflungsvoll gegen die Mauer und zerreißt ihr Gewand. Von ihr aus durchströmt Bangigkeit die Eltern, die Krieger und selbst Helena, die Paris durch Liebensgetändel vor seinem Auszug vergebens beruhigen möchte. Eckig und unruhig wirkt der Linienzug der Komposition. Helena erscheint keineswegs als die sieghafte Schönheit, die so viel Unheil zu stiften vermochte. Eine Überlastung mit drückender Stimmung ist derart zum Ausdruck gebracht, daß der Schmerz der Todesgeweihten eher den Eindruck schwerer Übelkeit hervorruft. Auch Cassandra selbst steht gefährlich auf der Grenze des Erhabenen zum Lächerlichen, und nur in der markigen Gestalt des gepanzerten Hektor ist ein ritterlicher Typ gelungen. Auf diesem Bilde fehlt jede Raumtiefe, so daß es flach wie ein Relief wirkt. Des Künstlers Absicht, die Federzeichnung später groß in Öl auszuführen, scheiterte an der Unlust seiner Käufer für solche Vorwürfe. Man wollte von seinem Pinsel etwas anderes.

Im Jahre 1860 fand folgender Prospekt in England allgemeine Beachtung:

Morris, Marshall, Faulkner & Co.  
Kunsthandwerker  
in Malerei, Schnitzerei, Möbel- und Metallarbeiten,  
8 Red Lion Square, Holborn, W. C.

Als Teilhaber der Firma waren F. Madox Brown, C. J. Falkner (Mathematiker und Kapitalist), Arthur Hughes (Maler): E. Burne Jones, P. P. Marshall (Ingenieur und Maler), W. Morris, D. G. Rossetti

und Philipp Webb (Architekt) aufgezählt. Das Aufblühen der Architektur und das dadurch bedingte Wachstum der dekorativen Künste wurde als Ursache des Unternehmens bezeichnet. Künstler, Gelehrte und Praktiker sollten in dieser Korporation zusammenwirken, um gegen möglichst geringe Kosten durchaus Erstklassiges zu bieten. Man erstrebte ebenso eine Verfeinerung als eine Popularisierung künstlerischer Anschauung. Die Firma lieferte alle Materialien, wie auch Rat für dekorative Zwecke. Die Lebenskräftigkeit der Neugründung erwies sich bald in der Selbstverständlichkeit, mit der dieser Faktor im englischen Kunstgewerbsleben zu funktionieren begann. William Morris wurde die Seele des ganzen Unternehmens. Mit seinem Genie für alle technischen Verfahren, seiner Arbeitsenergie und praktischen Tüchtigkeit, mit dem glücklichen Zusammentreffen der Begabung als Maler, Dichter, Zeichner und Kunsthandwerker, und vor allem mit dem Enthusiasmus für seine



Abb. 33. Glasfenster-Entwurf für den Zyklus S. George und der Drachen.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Ideale, war er geschaffen, den zugkräftig arbeitenden Organismus in Gang zu erhalten. Durch Walter Scott hatte er als Knabe schon das Mittelalter lieben gelernt. Er hatte als Jüngling Essex nach alten Kirchenbauten durchstreift und in Oxford Rossettis Romantik mit Entzücken auf sich wirken lassen. Bei dem Bau des eigenen Heims, des Kelmscott House an der Themse, war ihm die Notwendigkeit einer würdigeren Dekorierkunst im gotischen Sinne klar geworden. Er war glücklich, Rossettis Mitarbeit für die neue Firma zu sichern, und setzte ihm einen gewissen Geschäftsanteil für Entwürfe fest. Während Burne Jones und Madox Brown ihr Können weit eifriger und vielseitiger betätigten, beschränkte sich Rossetti auf Zeichnungen für Glasfenster. William Michael Rossetti schildert als Augenzeuge den Geist munterer Regsamkeit in der jungen Morris-Firma. Er sagt von

Dante: „Geflügelt war sein Scherz, und laut und ansteckend das Gelächter seiner vollen Lippen. Er besaß das Geheimnis des Beherrschens und der Kameradschaftlichkeit.“ Dieser Ausspruch deckt sich ganz mit dem Urteil Christinas: „Wenn Dante Luft hatte, wurde er der Sonnenschein seines Kreises, und er hatte oft Luft dazu. Sein schlagfertiger Witz und Humor amüsierte, und seine Gutmütigkeit und Herzensgüte machten ihn uns allen teuer.“ Die Neubelebung des Katholizismus in England und das dadurch gesteigerte Verlangen nach pomphaften Dekors setzten Morris und seine Mitarbeiter stark in Tätigkeit. Man übertrug ihnen die Ausschmückung zweier neuen Kirchen.



Abb. 34. Paolo und Francesca.

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

Für St. Martin's on the Hill in Scarborough entwarf Rossetti zwei Kanzelpaneele und mehrere Fenster. Er kehrte zu dem Motto einer „Verkündigung“ (1861 – 1862) zurück, ohne das zitternde Nervenleben und die schlichte Feinheit des früheren Werkes zu erreichen. Die Jungfrau stellte er vor einer Lilienhecke mit dem Gebetbuch sitzend dar. Ein Engel mit ausgebreiteten Schwingen neigt sich über sie zur Mitteilung der bedeutsamen Botschaft. Störend wirkt die gedrückte Haltung der Maria, wie die unnatürliche Größe der heiligen Taube. Für zwei Spitzbogenfenster entwarf er einen „Adam“ und eine „Eva“. Sie zeigten die Menschheitseltern in ihrer Zusammengehörigkeit mit den Pflanzen und Tieren der jungen Schöpfung. Dieses Blattwerk läßt ihre Nacktheit nur an manchen Körperstellen in leuchtendem rosa Fleischtönen durch das Grün hervorschimern. Die Gestalt Adams steht unsicher und wirkt plump in den Umrißlinien. In den kleinen Glascarreaus der übrigen Fensterfüllung hatte Rossetti das zierliche Ornament eines gekrönten Doppelblättchens verwendet. In sieben Bildern stellte er „Die Parabel vom Weinstock“ dar und gruppierte sie um ein Mittelstück der „Kreuzigung“. Ein französischer Kritiker rühmte den „Eindruck blendender und prächtiger Farbe, die samtartig und harmonisch leuchtet, und es den vlämischen Glasfenstern in gotischen Kathedralen anähmle“. Neun Entwürfe Rossettis, die er kreisartig gruppierte, schilderten „Das jüngste Gericht“. Am meisten bekannt ist der Zyklus der sechs Bilder für die Legende „Der heilige Georg mit dem Drachen“ (Abb. 31, 32, 33). Es war ein Lieblingsstoff des Künstlers, und er entwarf die Kartons mit dem kernigen Realismus der deutschen Holzschnitzer. Klar und bestimmt wird das Thema auf dem ersten, fünften und sechsten Bilde veranschaulicht. Das zweite Bild, „Das Ziehen des Todeslosen“ wird nicht recht deutlich. Überladen und von archaischer Steifheit erscheint das vierte Bild, „Der Kampf mit dem Drachen“. Innig und reizend bewegt muten die beiden letzten Bilder, die „Heimholung der Prinzessin“ und „Das Hochzeitsfest“ an. Es ist interessant, in der St. Georgs-Serie Burne Jones', die wenige Jahre später als Ölgemälde für den Speisesaal eines Künstlers in Witley entstand, die neuen Bahnen zu beobachten, die der einstige Schüler Rossettis einschlug. Er hatte sich von seiner Italienfahrt den Kanon der Florentiner Quattrocentisten, das Aufreihen von Personen, die Eurythmien Ghirlandajos nach England heimgebracht. Eine besonders glückliche Leistung Rossettis wurde sein Entwurf „König Renés Honigmond“ (1862), den Birket Foster für ein Paneel in seinem gotischen Kabinett bestellte. Es ist ein fein gezeichnetes Bildchen, das den Reiz historischer Kostümierung mit der höchst anmutigen und innigen Darstellung eines Kusses verbindet. Der sizilianische Fürst raubt ihn seiner holden Liebsten während des Orgelspiels. Die dunklen Körpersilhouetten heben sich in reiner Kontur von einem hellen Hintergrund.



Abb. 35. „Die langen Stunden gehn und kommen.“

Illustration für das Buch „Des Prinzen Fahrt.“  
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.)



Abb. 36. Robert Swinburne.

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

Wiederum glückte die Darstellung der Liebesleidenschaft auf dem Aquarell „Paolo und Francesca“ (1861) (Abb. 34). Hier griff der Künstler auf ein früheres Werk zurück und tat sich jetzt in vollen Farbenakkorden genug. Paolo in prangendem Purpur, Francesca in Grün, rote Rosen auf dem Boden, eine rötliche Laute an der Wand und ein sonniger Landschaftsausschnitt klingen in symphonischem Forte zusammen. Von kunstgewerblichen Beiträgen Rossettis ist auch noch der Entwurf einer „Bergpredigt“ zu nennen, der als Gedächtnisfenster für Miß Polidori in der Christ Church in London 1869 zur Ausführung kam. Auch ein liches Aquarell „Der gekrönte Christus“ wurde für ein Fenster angefertigt. Mehrere Versuche zur Darstellung biblischer Themen aus jener Zeit der Mitarbeit für kunstindustrielle Zwecke sind noch in den Händen verschiedener Privatbesitzer.





Abb. 37. Weibliche Kopfstudie.

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

Als Illustrator verwertete Rossetti sein Können aufs neue für zwei Gedichtbücher der Schwester Christina. Zwei Holzschnittvorlagen für den Band „Koboldmarkt“ (1861) zeigen ihn als Nachempfinder neckischer und idyllischer Züge. Der Entwurf für das Titelbild „Die langen Stunden gehn und kommen“ (1865) zu dem Buch „Des Prinzen Fahrt“ (Abb. 35) brachte die sehnsüchtige Rossetti-Note stark zum Ausdruck. Das Motiv intensiven Verlangens, das er hier in der schmachtenden Pose der Prinzessin anschlug, hat seitdem ein nicht endenwollendes Echo in der Kleinkunst hervorgeufen. Es hallt ebenso wider in den bizarren Linienspielen Beardsleys, wie in den Kleinplastiken

Vallgrens, im Schmuck Laliques und in den dekorativen Motiven Eckmanns und Christiansens. Es erscheint wie eine Gegenproklamation sentimentaler Gefühlsbedürfnisse in einer Zeit rationalistischer Denkweise.

Schmerzliche Erinnerungen vertreiben Rossetti nach dem tragischen Tode der Gattin aus der Wohnung 14 Chatam Place. Das Tudor House, 16 Cheyne Walk, in dem reizenden Vorort Chelsea an der Themse bot seinen Künstlerneigungen die erwünschte Wohnstätte. Hier war reichlicher Raum, ein geräumiges Atelier, zu dessen Fenster die Bäume hereinhängen, ein prächtiger Naturgarten mit verfallenen Statuen und die pittoresken Reste eines einstigen Königsbesitzes. Hier wob die Romantik solchen Stimmungszauber, daß Rossetti nicht widerstehen konnte und die etwas dekadente Herrlichkeit gegen hohe Miete erwarb. Die Gesellschaft des befreundeten Dichter Swinburne (Zeichnung Abb. 36) und George Meredith, die als Hausgenossen Zimmer von ihm abmieteten, war ihm hoch willkommen. Aus Italien erkundigte sich auch Ruskin, ob er zu ihm ziehen könne. Er schrieb: „Ich bin jetzt besser imstande, Ihre große Geisteskräfte zu fühlen und bedarf besonders der Güte, mit der sie gepaart sind.“ Dieser Plan zerschlug sich jedoch. Die Ausstattung des Tudor House verschlang große Summen, weil er mehr und mehr Sammlerneigungen huldigte. Eine Leidenschaft für japanische Farbdrucke und blaue Porzellane, für kostbare Möbel und Kaminverkleidungen, wie für allerlei seltsames Hausgetier verlangte beständige Geldopfer. Er suchte mit seinem Freunde, dem Maler Whistler, im Ankauf japanischer Prachtstücke zu rivalisieren und weckte den Geschmack für solchen Besitz in England. In Rossettis Garten und Zimmern tummelte sich eine vollkommene Menagerie. Er hielt sich Hunde, Vögel, abwechselnd ein Zebu, ein Känguruh, ein Reh, ein Gürteltier, einen Igel, allerlei Amphibien und Nagetiere. In einem der zärtlichsten Briefe an seine Mutter, die „Gute Antike“ nannte er ein Beuteltier „eine Freude, einen Triumph, ein Entzücken, einen Wahnsinn“. Allingham erzählte von einer Gesellschaft, bei welcher es auf einem Tischaufsatz prangte, plötzlich jedoch herunterstieg und eine Kiste teuerster Zigarren als Beute erkor. In einem benachbarten Hause zitterte man eines Tages vor Teufelerscheinungen, weil sich das Gürteltier aus Rossettis Garten bis in die Küche gegraben hatte. Ein Waschbär, der nach beendetem Winterschlaf aus einer Schublade plötzlich Töne hören ließ, flößte den Schrecken einer Geistererscheinung ein. Große Herzensgüte, aber auch der Hang für das Absonderliche verrieten sich in diesen Liebhabereien des Künstlers. Allerhand seelische Verfinsterungen, zu denen der sensible Mann von früher Jugend neigte, begannen sich jetzt oft einzustellen. Er verstärkte sie durch spiritistische Experimente und Beschäftigung mit okkultistischen Problemen. Gerade jetzt, in der Vollzeit seines Schaffens, ahnte er noch nicht, wie gefährlich er dadurch einem friedlosen Lebensabend vorarbeitete.

---

### III.

Am Anfang der 60er Jahre trat Rossettis Kunst in eine neue Entwicklungsphase. Er wurde der Darsteller des schönen Weibes, der Renaissancekünstler statt des Gotikers. Es war nicht mehr die Marienjungfrau oder die sündige Isolde und Francesca, die er aus dem Dunkel der Vergangenheit wachrief, er verwertete ein Jahrzehnt lang sein reifstes Können zur Wiedergabe einiger schöner Modelle seiner Bekanntschaft. In vereinzelt Fällen wollte er nur der Interpret reiner Körperschönheit sein, meist malte er Ausdrucksformen seiner Poetenvision. Wiederum bereicherte Rossetti die englische Kunst um eine neue Nuance. Es war vor und neben ihm eine glorreiche Reihe weiblicher Bildnismaler in England am Werk gewesen. Hogarth hatte pulsendes Leben auf die Leinwand gezaubert und den Frühlingsduft des Rokoko darüber gehaucht. Reynolds hatte die

Damenwelt seiner Tage mit dem ihm eigenen geschmacksgeläuterten Realismus in allem Pomp italienischer Altmeisterkunst verewigt. Gainsborough war der Van Dyck der Schönen geworden. In Romney hatte sich antikes Formgefühl mit koloristischer Verzärtelung in den Dienst der Salonherrschnerinnen gestellt. Hoppner war der berufene Darsteller des sinnigen Präziosentums gewesen, und Opie hatte mit kräftigem Altmeisterkolorit der denkenden Frau gehuldigt. Während Rossetti schuf, waren klassische Meister wie Watts, Millais und Richmond am Werk, und trotz solcher Rivalen gelang es ihm, der keineswegs der Porträtmaler sein wollte, neuen Ruhm für die Bildniskunst Englands zu gewinnen. Manches Porträt Rossettis wurde die zuverlässigste Naturabschrift, aber meist

gestalteten sich seine Bildnisse zu poetischen Genrebildnissen oder Traumererscheinungen. Immer empfand der Maler durch das Medium des Dichters. Er fand die Frauen mit den rührend madonnenhaften Zügen schön, und ebenso die mehr männlichen, streng klassischen Typen. Er liebte das Anmutvolle, das Majestätische, das Sphynxhafte, vor allem immer das Seelische. Die Herzen seines Publikums wußte er sich ebenso durch rein Gefälliges wie durch Mysteriöses zu gewinnen. Jede gelungene Neuschöpfung bedeutete ein Sensation der Londoner Ausstellungen. Er schuf Lieblinge für den populären Geschmack und Leckerbissen für die Ästheten. Das Frauenideal, das sich für den Kunstcharakter Rossettis als Typ herausstellte, hatte tiefgründige Augen und hochschwellende Lippen, die ohnegleichen in der Kunstgeschichte waren. Es besaß die welligen Haarmassen Palmas, die schlankfingrigen, nervösen Hände Botticellis, die breiten Backenknochen Verrocchios und den kräftig hochstrebenden Hals Piero della Francescas. Aber der englische Pinseltroubadour ist weit reicher an Nuancen als ihn eine oberflächliche Beurteilung wähnt. Eine



Abb. 38. Miß Herbert.

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

Durchmusterung der Galerie seiner Modelle zeigt, daß Rossetti sich durchaus nicht nur auf diese eine Formel einschwor. Treu wie er sich als Mensch gegen das Weib seiner Liebe, Elizabeth Siddal, bewiesen hatte, war er auch in seiner Kunst gegen die Frauen, die ihn als Modell fesselten. Er malte diese Auserwählten in zahllosen Variationen, meist in einer für das Inselland nie gesehenen Pracht des Farbenlebens, wie aus einem Rausch der Sinne und der Seele. Hier wagte er seine kühnsten Farbenprobleme in einheitlichem und trennendem Licht. Hier gelang ihm in einzelnen Beispielen eine sonst nie erreichte Duftigkeit und Modellierung des Frauenfleisches. Man hätte bei der südländischen Blutmischung Rossettis erwarten können, daß er den körperlichen Reizen der Frau ein Hoheslied in Farben widmen wollen; aber das Gesamtwerk weist nur ein einziges Mal die Darstellung eines nackten Frauenleibes auf, und ebenfalls nur an einem Beispiel eine völlig



Abb. 39. Schön Rosamund. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

entblößte Büste. Nichts finden wir bei ihm von dem Aktenthusiasmus der Tizian und Veronese. Der freie Hals ist typisch für seine Frauen, obschon er auch ihn häufig mit allerlei Schmuck bedeckt, und selbst die nackten Arme sind als seltene Proben seiner Fleischmalerei zu nennen. Immer geht Rossettis Absicht auf die Verkörperung einer starken Sehnsucht nach erlösender Offenbarung. Nicht das Wunderbare, was Ibsens Nora sucht, den Ahnungstraum von Hölderlins Diotima, Von Maeterlincks Maleine träumen auch sie. Sie sind Seelenzustände der Menschheit, Gefühlssynthesen der suchenden Frauenpsyche. In den wenigen Porträts der „Bocca bacciata“, der „Geliebten“, der „Lil-

lith“, „Herzlieb“, „Helena von Troja“, wo er nur die Verherrlichung des Sinnlichschönen anstrebte, ist er niemals gestreift von hetärischem Geiste, ihn hat kein Hauch französischer Gefühlsperversität berührt. Es heißt die feinste Seite seiner Natur mißverstehen, wollte man ihn als den Maler des Sinnenrausches feiern. Trotz seiner Empfänglichkeit für Frauenschönheit ist sein Empfinden keusch. Er hatte der Auserwählten seines Herzens mit verzehrender Erotik in seinen Poesien gehuldigt,



Abb. 40. Joan of Arc. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

keines seiner Bilder erreicht die Sinnenglut einzelner Sonette, wie „Der Kuß“, „Höchstes Hingeben“, „Ihre Gaben“. Die schönen Modelle wechselten in Rossettis Atelier (Abb. 37 und 38), und dennoch blieb für sein Verhältnis zum Weib das Wort charakteristisch, das er als Einundzwanzigjähriger aus Paris an den Bruder schrieb. Er schilderte ihm die Eindrücke des Cancans und schloß: „Ich beichte und bekenne Dir, William (leise Dir ins Ohr), daß solche holden weiblichen Grillen ... naturgemäß

keine meiner Leidenschaften sind.“ Auch ist der Ausspruch seines Bruders hier zu zitieren: „Er hatte eine konstitutionelle Gleichgültigkeit oder tatsächliche Abneigung gegen alles, was nicht künstlerische oder imaginäre Wirkung übte.“ Neben den heißatmigen Gestalten, deren sich Watts zuweilen für seine Ideenbilder bediente, erscheint Rossettis Frauenmalerei verzärtelnd, die femi-



Abb. 41. Beata Beatrix. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

nine Kunst eines Schwärmers. Er vermochte Frauenbildnisse zu schaffen, in denen er sich, wie in der „Geliebten“, der „Monna Vanna“, der „Venus Verticordia“, mit der gesättigten Daseinsfülle venezianischer Klassiker gab. Meist blieb er der Engländer, den ein puritanisches Nationalempfinden schulte. Das Dogma Ruskins ist auch in ihm lebendig: „Die höchste Glorie des menschlichen

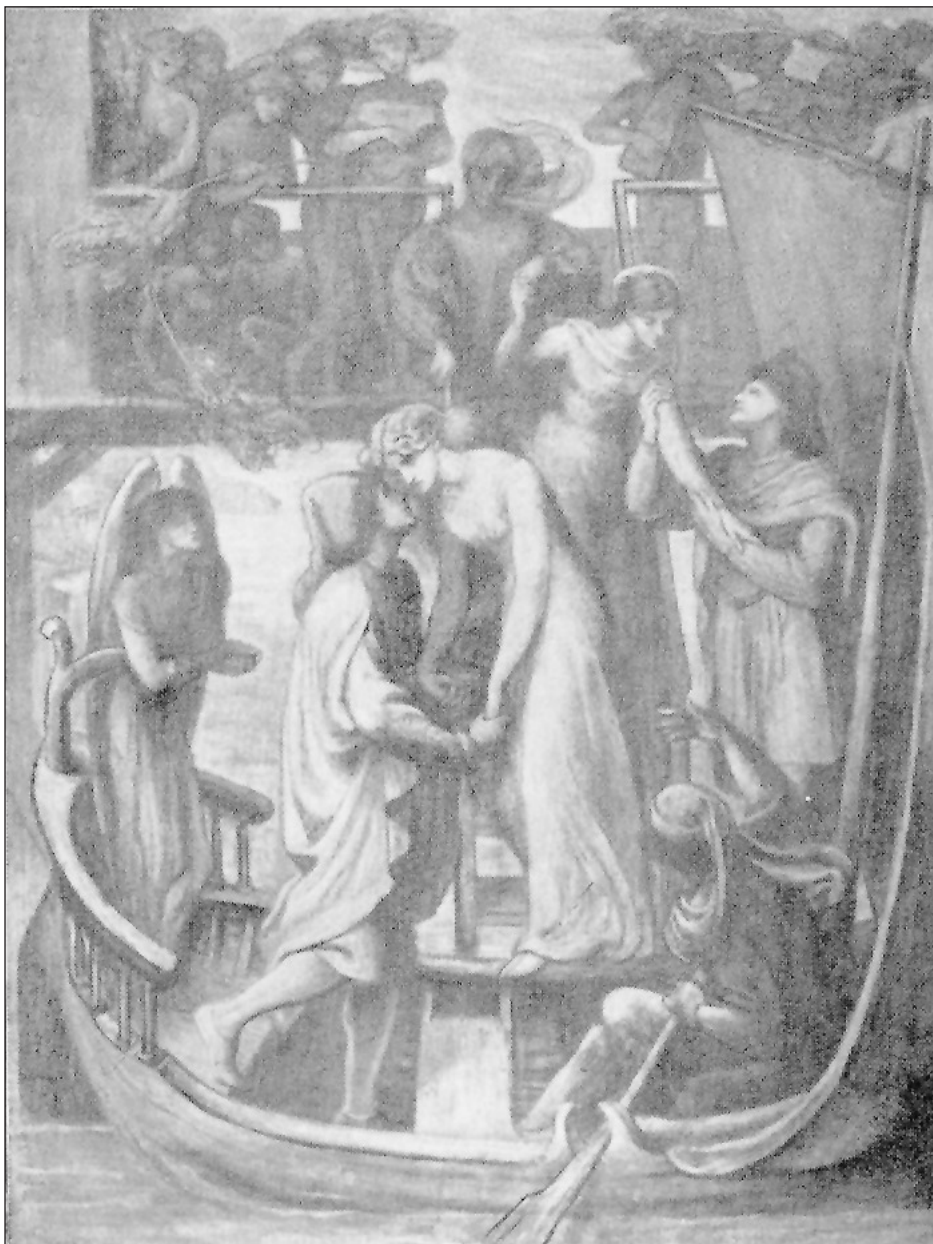


Abb. 42. Das Liebesboot. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Körpers ist ein niedriger Betrachtungsstoff im Vergleich zu dem ihm innewohnenden Gemütsleben und seiner Charakterkraft. Der Gliederglanz einer Aphrodite verblaßt neben der himmlischen Form einer griechischen Göttin mit Madonnenstirn.“ Es ist auch gar nicht zu leugnen, daß Rossettis Zurückhaltung auf das Konto einer immerhin beschränkten Begabung als Maler zu rechnen ist. Er war nicht der Meister seines Handwerks wie die klassischen Zunftgenossen. Er besaß keines-

wegs die Souveränität in der Wiedergabe des Körperlichen wie Tizian und Tintoretto. Es hieße den Großen unrecht tun, wollte man Rossetti neben sie stellen, aber seine künstlerische Wertschätzung muß aus dem Gesichtspunkt seiner Doppelbegabung als Maler und Dichter und aus seiner initiatorischen Kraft formuliert werden.

Zur Darstellung des Weibes bedurfte Rossetti meist eines pomphaft aufhöhenden Dekors durch Kostüm und Milieuausstattung, der dem der Luxusporträts venezianischer Hochkunst nicht nachstand. Daher bewunderte er in seinen Briefen Burckhardt besonders wegen seines „dekorativen Überflusses“. Ein Magazin prächtiger Stoffe und Schleier, erlesener Kleinodien, aparter Musikinstrumente und Kleinkunstgeräte läßt sich aus dem Beiwerk seiner weiblichen Bildnisse herstellen. Das gleiche ästhetische Raffinement, das in den Räumen seines Malerheims waltete, kennzeichnet sich auf seinen Frauenbildnissen. Ein Federfächer, ein schneckenförmiger Filigranschmuck mit Perlenbesatz, allerlei Halsketten und Kolliers und ein herzförmiges Kristallmedaillon wiederholen sich als Ziermotive. Die Ärmel fallen in mächtigen Bauschen, zuweilen zeigt der Gewandstoff die schmalen Faltenrücken und breiten Faltentäler Veroneses zuweilen das nervöse Gekräusel ferraresischer Meister. Immer wählte Rossetti Halbfigurenbilder. Er schloß dadurch das Handelnde aus und bevorzugte Zuständliches. Wie bei den florentinischen Quattrocentisten wurde naturalistischer Schmuck verwendet. Verschwenderisch schaltete er mit Blumen, denn weibliche Wesen und Blüten gehörten ihm zusammen. Er konnte sich mit Heliogabalus' Verschwendung gärtnerische Sendungen für ein Bild bestellen und empfing für seine „Venus Verticordia“ von drei Freunden Zusendungen von Körben voll blühenden Geißblatts. Für Rossettis Frauen ist auch meist ein leichtes Neigen des Kopfes charakteristisch, wie es Lotto für seine melancholischen Menschenbildnisse liebte. Diese Neigung steigert er, wie es Botticelli zuweilen tat, hin und wieder bis zu einem unliebsamen Zusammengedrücktsein des Oberkörpers. Die Köpfe erscheinen unerträglich belastet. Es wird, wie bei der „Römischen Witwe“, der „Mariana“, der „Pia“, dem „Meereszauber“ eine Geknicktheit und Unfreiheit in die Formgebung gebracht, die den deutschen Geschmack abstoßen. Das häufige Auftreten gerade dieses Zuges in der neueren englischen Malerei beweist, daß solche Pose jenseits des Ärmelkanals natürlicher erscheint. Seit dem Wirken der Präraphaeliten ist dem Volk, dem einst Hogarths Rokokograzie und Reynolds reife Linienschönheit genug taten, eine neue Ästhetik anerzogen worden, die das Unzulängliche zum Ereignis macht. Wer allerdings gewisse Möbelformen des englischen Home in Betracht zieht und das dadurch bedingte Anlehnen und Kauern schlankgliedriger Körper wird solche Anglicismen verständlicher finden. In Rossettis Kunst beeinträchtigen sie sein Hochrenaissanceempfinden. In dem kleinen Paneelgemälde „Regina Cordium“ (1861) erkennen wir Elizabeth Siddal wieder. Er malte sie hier in Halbfigurdarstellung über eine Brüstung blickend. Sie hat die eine Hand aufgelegt und hält ein purpurnes Stiefmütterchen. Ein paar Korallenschnüre schmücken den Hals, und an einem feinen Goldkettchen hängt ein Herz, das den Bildnamen wie ein Echo widerklingt. Zu dem Konzert des braunroten Haares und der roten Korallen ist ein Goldhintergrund gewählt, und in der Detailsorgfalt erscheint Van Eyck vorbildlich. Zu voller Geltung kommt hier die eigenartige Traumschwere des Gesichtstyps von Rossettis Herzenskönigin. Solches Bild ruft Ruskins Wort in Erinnerung, der in seiner Hochzeitsgratulation an Rossetti geschrieben hatte: „Ida (der Name der Heldin in Tennysons Dichtung „Die Prinzessin“, den sich Ruskin zum Kosenamen für Elizabeth Siddal gewählt hatte) sollte sehr glücklich sein, wenn sie sieht, wieviel schöner, vollkommener und zarter Sie sie zeichnen als irgendeine andere. Sie heilt Ihre schlimmsten Fehler, wenn Sie sie nur anschauen.“ Das Bildchen, das jetzt Arthur Severn gehört, war vorerst in Ruskins Besitz gegangen. Er verlor jedoch bald den Geschmack an der Zusammenstellung „mahagonifarbenen“ Haares mit Korallenperlen. Noch zwei andere Frauenbildnisse finden sich unter der Bezeichnung Regina Cordium in Rossettis Werk. Das eine stellt die Frau des Freundes Heaton dar, und das zweite eines seiner wichtigsten späteren Modelle, die schöne Alexa



Wildung. Auch das reizende Modell des „Bocca bacciata“-Bildes wurde in ganz ähnlicher Fassung als „Schön Rosamund“ (1861) (Abb. 39) gemalt. Hier ist der Oberkörper ein Stück höher über die Brüstung hinausgerückt, so daß mehr von der prachtvollen Büste sichtbar wird. Auch sind beide Hände sichtbar, und das wellige Haar, ist am rechten Ohr durch eine Flechte gerafft und mit einer Blume geschmückt. Ihre Finger halten einen Rosenzweig, und eine volle Blüte ist mitten auf der



Abb. 43. Lady Lillith. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Balustrade befestigt. Schön Rosamund scheint mehr als Kind der Welt erfaßt, denn sie ist reicher mit Schmuck geziert. Sie hat sich außer zwei Korallenschnüren ein breites Filigranhalsband umgetan, und die Brüstung ist kunstvoll mit einer Flächenornamentik von gekrönten Herzen und Rosen dekoriert. Im Gegensatz zur Regina Cordium wendet sie sich nach links hinausblickend aus dem

Bilde. Der Ausdruck hat auch hier den leichten Anflug des Träumerischen, Wehmutsvollen; aber es ist mehr die vorübergehenden Stimmung eines im Kern heiteren Gemüts, während die Regina Cordium von Jenseitsahnungen erfüllt erscheint.

Im Jahre 1862 entstand das Halbbild der „Jungfrau von Orleans“ (Abb. 40). Es stellt sie in dem Moment dar, als sie zu Füßen des Heilandsbildes das Schwert küßt. Sie weiht sich durch diese Mission als Vaterlandsretterin. Die streng klassischen Züge des ernstesten Jungfrauengesichts sind von inbrünstigem Wollen erfüllt, das seinen Ausdruck bis in die beiden Hände überträgt, die den Schwertgriff im Gelöbniß betuernd umschließen. Das innere Leben dieses Bildes spricht eine beredte Sprache. Es büßt nichts ein durch die Sorgfalt der Detailbehandlung. Mit dem horror vacui einer archaisierenden Kunst ist jedes Teilchen der Bildfläche ausgefüllt. Die Freude am Dekorativen hat das schlichte Hirtenmädchen zu der Pomphaftigkeit einer Fürstentochter erhöht, der selbst, trotz ihrer Kriegeraufgabe, ein reicher Halsschmuck mitgegeben wurde. Die männliche Schönheit



Abb. 44. Tristan und Isolde trinken den Liebestrank.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 45. Venus Verticordia.

(Copyright - J. Caswell Smith Gainsborough Studio - 305 Oxford St. London W.)

eines deutschen Modells, einer Frau Beier, gab dem Künstler die Idee seines Bildvorwurfs. Er wiederholte das Werk mehrere Male, auch einmal als Aquarell und schätzte es selbst sehr hoch ein.

Ein kleines Ölbild von besonderer Feinheit der Frauenschönheit und der Tonstimmung ist die „Helena von Troja“ (1863). Sie wirkt nicht wie die Heldenverführerin, deren Unwiderstehlichkeit

den Völkerring entfachte. Vielmehr erscheint sie von naiver Kindlichkeit mit ihren hellen Augen und blonden Lockenmassen. Ein lockeres Hausgewand hüllt ihre mädchenhaften Formen ein und gibt nur den Hals und ein Handgelenk frei. Mit zwei spitzfingerigen Händchen, die für Rossettis Frauen von besonderer Kleinheit sind, wie ihre Lippen ausnahmsweise schmal, hat sie ein Kristallmedaillon gefaßt. Im Ornament einer Fackel und der Andeutung von Flammen weist dieses

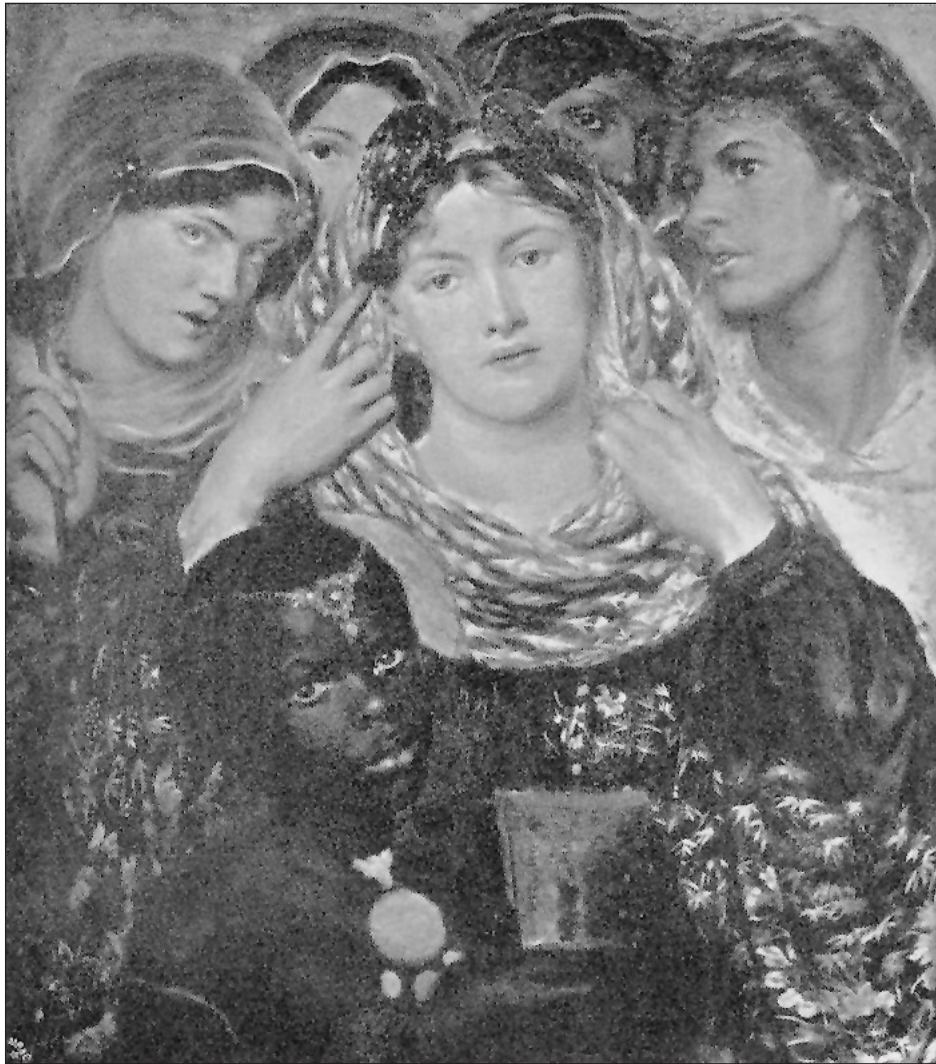


Abb. 46. Die Geliebte.

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

Zierstück auf die Tragödie, deren Ursache Helena wurde. Der jetzige Aufenthaltsort dieses Bildes ist nicht festgestellt. Rossetti kam 1860 in seiner Balladendichtung „Troja“ auf den gleichen Vorwurf zurück.



Abb. 47. Herzlieb. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Wenn wir heute die neue Britische Nationalgalerie, das Tate Museum, durchwandern, werden wir nur angesichts der Schöpfungen Watts' und Rossettis von elementaren Gefühlsmächten überwältigt. Die symbolischen Monumentalkompositionen des englischen Altmeisters und Rossettis Farbmysterium „Beata Beatrix“ (1863) (Abb. 41) üben diesen Zauber. Inmitten all der formvornehmen Alltagsberichterstattung der englischen Kunst wirkt aus diesen Rahmen die Persönlichkeit. Sie dokumentiert sich bei Watts als die gedankenzwingende, bei Rossetti als die gemütsbewegende. Wie bildhauerische Statuen ragen die überlebensgroßen Gestalten Watts', eine fliehende Vision

erscheint die Beata Beatrix. Sie hält uns um so intensiver, je mehr wir sie als transitorisch empfinden. Hier wurde eine mystische Potenz in Farben mitgeteilt, die ohnegleichen in der Kunstgeschichte ist. Nicht auf die Größe des Figürlichen, nicht auf die Mathematik der Komposition, nicht auf Zeichnung, Luft- und Lichtstudium ist hier die Wirkung gestellt. Wir befinden uns vor einem ganz schlichten Werk, das allein durch die psychische Macht des Zügischen und Koloristischen zu seiner Bedeutung emporwächst. Es ist das Halbfigurbild einer sitzenden jungen Frau im Hausgewand. Sie hat den Kopf vorgeneigt, die Lider geschlossen, die Lippen geöffnet. Das rotbraune Haar rollt in voller Woge den Rücken hinab. Die Hände sind auf ihrem Schoß leicht ineinandergelegt. Auf der Brüstung des Balkons vor ihr ruht eine Sonnenuhr. Eine Taube mit lichtem Glorienkreise ist von außen hereingeschwebt und trägt ihr eine Mohnblüte zu. Im Hintergrund schimmert ein Stadtbild, das in der Mitte auseinanderweicht, so daß das hereinflutenden Morgenlicht eine natürliche Aureole um das Haupt des Weibes flicht. An der Straßenmauer links entweicht die Gestalt eines Genius, der dem auf der gegenüberliegenden Seite scheu weilenden Dante ein flammendes Herz in seiner Rechten zeigt. In den Zügen dieser Beata Beatrix erkennen wir Elizabeth Siddal. Die überirdische Atmosphäre des Bildes verrät, daß der Maler sie als dem Reich der Lebendigen schon entrückt empfand. Noch steht sie im Zauber all ihrer Persönlichkeit vor seinen Sinnen; aber der Ruf aus dem Jenseits ist zu ihr gedrungen. Durch die geschlossenen Lider hindurch erschaut sie bereits die Vision eines neuen Lebens, in das sie durch die Todespforte eingehen wird. Dieses Bild, das der Künstler zwei Jahre nach dem Hinscheiden schuf, summiert noch einmal all die Kraft seiner Leidenschaft für sie. Er bereicherte dieses Gefühl zugleich um die Schmerzensfülle, die ihm ihr frühes Ende bereitete. Eine Szene der Vita Nuova hatte ihn bereits 1856 zu der Darstellung angeregt. Mehrere Skizzen waren damals entstanden, deren eine eine hochbusig geschnürte Frau bereits in völlig gleicher Haltung wie die spätere Beata zeigte. Als Rossetti 1863 auf dieses Thema zurückgriff, gehorchte er der Macht schmerzlicher Erinnerungen. Sein totes Weib lebte weiter mit ihm, und ihm widmete er dieses Farbenmemento. So ist seine Beata Beatrix das große Liebesmysterium geworden, dessen metaphysisches Farbenleben uns gewaltig ergreift. Irdische und himmlische Liebe haben diese Inspiration eingegeben, und weil der Dichter und der Maler gleichzeitig schufen, bringen ekstatisch erregende Schauer auf uns ein. Rossetti versetzt uns in den Zustand eines Trances. „Vor der Beata Beatrix und den gesegneten Initialen G. D. R.“ sagt Gabriel Mourey, „habe ich mich durch das Gefühl unabwendbarer Ohnmacht bedrückt gefühlt, denn ich konnte in Worten die Wirnis der Sensation nicht wiedergeben.“ Ein gutes Teil dieser Wirkung ist vor allem dem Kolorit zuzuschreiben. Wir fühlen ein symphonisches Crescendo grünlicher, rötlicher und goldiger Töne auf uns eindringen. Keine Lokalfarbe klingt laut hervor, alles ist gedämpft und ineinander gewoben, das Grün des Kleides, der Purpur der Ärmel, das Rotbraun der Haare, die weißliche Mohnblume, die rötliche Taube und die rötliche Gestalt des Genius der Liebe. Gelbliche Lichtreflexe dringen von oben aus dem Hintergrund hervor und gleiten über die Scheibe der Sonnenuhr, die Taube, die symbolische Blume und die Hände der Beata. Dieses Werk war so ganz eine intime Beichte, daß sich Rossetti jahrelang, seiner sonstigen Gewohnheit zuwider, zu keinerlei Wiederholungen entschließen konnte. Einer seiner Hauptkäufer, Mr. Graham, vermochte ich 1869 zu einer Kreidezeichnung und erst 1872 zu einem Ölbild zu bestimmen. Diesem fügte Rossetti zur Unterscheidung eine Predella mit einer Begegnungsszene des Dante und der Beatrix im Paradiese bei. Dieses Original befindet sich jetzt in Chicago. Der Künstler fertigte, da der Bann einmal gebrochen war, noch eine Reihe von Beata-Wiederholungen, ohne jemals die Höhe des Originals zu erreichen. Das Kunstmuseum in Birmingham hat die Vision angekauft, deren Hintergrund Madox Brown vervollständigt hatte.

Die rein sinnliche Schönheit des Weibes reizte den Künstler 1863 zur Vollendung eines kleinen, besonders fein durchgeführten Ölbildes, das jetzt George Rae besitzt. Er wählte vorerst den

Namen „Fazios Geliebte“ und taufte das Werk ein Jahrzehnt später als „Aurelia“ um. Eine Schöne in Halbfigur, die sich vor einem geschnitzten Elfenbeinspiegel auf prächtigem Samtsessel, die üppigen Haarmassen ordnet, ist der Vorwurf. Es galt hier dem Maler als höchste Aufgabe, die Lippen, die Haare und das Fleisch im Antlitz eines schönen Modells in höchster Naturwahrheit wiederzugeben. Er ließ das seelische Moment gänzlich unbeachtet.

Das große Grisaillefarbenbild „Das Liebesboot“, das Rossetti Anfang der 60er Jahre (Abb. 42) und noch in späterer Zeit beschäftigte, war als Aquarell bereits ungefähr 1855 zur Zeit der Danteverzauberung entstanden. Es ist als Komposition so anmutig angelegt, daß sich verschiedene Besteller bis zu des Künstlers Tode um den Besitz dieser Schöpfung bewarben. Das reizende Sonett aus der Vita Nuova wird hier illustriert, in dem Dante für sich und zwei seiner Jugendfreunde, in Gesellschaft ihrer drei Auserwählten, ein arkadisches Glück im Liebesboot erträumt. Es ist der Moment der Abfahrt gedacht. Zu dem jugendlichen Dante, dessen Formgebung durch das hochgestellte rechte Bein und die Gewandung besonders gefällig anmutet, steigt Beatrix in die Barke. Guide Cavalcanti geleitet seine Primavera die Stufen hinunter, und aus dem Boot begrüßt Lapo die Geliebte seines Herzens mit Willkommenswinken. Jugendliche Begleiter auf der Landungsbrücke



Abb. 48. Der Liebesbecher.

(Copyright - J. Caswell Smith Gainsborough Studio - 305 Oxford St. London W.)

nehmen mit Musik und Tücherwehen Abschied von den Scheidenden. Trotz des Liebesmotivs erfüllte Rossetti seine Bildgestalten mit so melancholischer Schwere, daß sie den Nachen des Charon statt eines florentinischen Liebesbootes zu besteigen scheinen.

Die „Lady Lillith“ (1864) (Abb. 43) zählt zu den weniger glücklichen Frauenbildnissen. Hier bedient sich Rossetti des gleichen Modells wie für die Aurelia. Er setzte die üppige Frau in einem lichten Kleid, das die Büste tief freigibt, in ein mit Rosen erfülltes Boudoir, in dem allerlei kostbare Geräte schimmern. Sie widmet sich an dem Toilettentisch vor dem Handspiegel der Betrachtung ihrer Haarmassen. Rossetti hatte eine Lorelei malen wollen von der animalischen Pracht eines Palmatypes, doch seine männerumgarnende Lillith ist allzu schwerblütig geraten. Die Formgebung wirkt massig, und ihre großen Hände fassen automatenhaft. Er machte auch das Orchester seiner

Farben durch flackernde Einzelmotive ruhelos. Nach dreijähriger Bearbeitung verkaufte er das Werk an Leyland, der es ihm später, zum Zweck einer Abänderung zurücklieh. Wie andere Bilder verlor auch die Lillith durch eine ungünstige Umarbeitung und ist später nach Whimington in Delaware



Abb. 49. Frau William Morris. (Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.)

(Amerika) verkauft worden. Mehrere Aquarelle und Kreidezeichnungen des Bildes sind noch in England vorhanden. Ungetrübteren Genuß als das Ölgemälde, gewährt das dem gleichen Vorwurf gewidmete Sonett „Körperschönheit“.

Aus 1867 stammt auch das Aquarell „Tristan und Isolde trinken den Liebestrank“ (Abb. 44) mit



dem mystischen Schimmer seiner leuchtenden Farben, die den fatalistischen Stoff so charakteristisch schildern. Es war in seinem ersten Entwurf als Sepia-Karton für ein Glasfenster, das die Morris-Firma lieferte, ausgearbeitet.



Abb. 50. Mariana.

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

Auf der Höhe eines venezianischen Hochrenaissancebildes steht die „Venus Verticordia“ (1864 – 1868). Sie entstand als Ölbild in größerem Format, als Kreidezeichnung und als kleineres Aquarell (Abb. 45), dessen Reproduktion wir zeigen. Auch hier wollte der Künstler das Verführerische des rein Weibschönen darstellen. In dem Ölbilde zeigte er die Venus in einer Fülle blühender Blumen,



Abb. 51. Die Rückkehr des Tibul.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

wie Botticelli seine Madonnen umgab, ehe der weltlufttötende Geist Savonarolas über ihn kam. Er hebt eine herrliche, völlig unbekleidete Büste durch einen Rahmen von Geißblatt und Rosen. Auf dem Aquarell sind die Blumen bis auf geringe Überreste fortgelassen, Venus allein tritt in die Erscheinung. In beiden Fassungen trägt sie den Apfel in der Hand, das Symbol der Genüsse, die sie zu bieten vermag, und hält einen Pfeil in der Rechten, als Zeichen ihrer gefährlichen Macht. Auf dem Ölbild hat sich ein schwefelfarbener Falter auf dem Pfeil niedergelassen, und eine Anzahl Insekten flattert in die gefährliche Nähe der Schönen. Die Venus Verticordia Rossettis siegt mit anderen Waffen als sein einstiges Ideal, seine Cor Cordium. Dennoch rinnt auch ihr kein Blutstropfen der lockenden Grazien Bouchers oder Lancrets in den Adern. Sie bleibt in ihrer Wesensart eine englische Schönheitsgöttin, die in der Formgebung mehr mit den robusteren Schwestern des Rubens und Veronese verwandt ist. Nichts wäre Rossetti peinlicher gewesen als ein Vergleich des Bildes mit der die Sinne umbuhelnden Kunst seines Vorgängers, des Mythologien malenden Engländers William Etty. „Ich glaube wirklich nicht, daß man das große Gemälde irgendeiner Ähnlichkeit mit dem Ettyismus, den ich verabscheue, beschuldigen könnte,“ sagte er. „Das Kleine hat sicherlich keinen Schatten davon. Ich hätte Verhüllungen irgendwelcher Art nicht anbringen können, ohne meine eigene Idee gänzlich tot zu schlagen.“ In dem Sonett an dieses Gemälde schildert Rossetti das Wesen seiner Venus Verticordia als doppelseitig.