



Abb. 52. Rosa Triplex. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Sie bietet ihm den Apfel mit der Hand,  
 Doch hielt ihr Herz am liebsten ihn zurück.  
 Sie denkt an all das trügerische Glück,  
 Das er im Anschau ihrer Schönheit fand.  
 Sekundenlang blickt noch ihr Auge mild, –  
 Doch reicht sie erst die schicksalsschwere Frucht,  
 Flammt es wie für den phryg'schen Knaben wild.  
 Dann klagen Vogelstimmen in der Bucht,  
 Um ihre Grotte stöhnt der Wogen Flucht,  
 Und Trojas liebgeschürte Lohe schwillt.

Ein Hoheslied Salomonis wünschte sich Rossetti in dem Ölbilde „Die Geliebte“ (Abb. 46) (1865 – 1866), das George Rae gehört, zu malen. Keines seiner Frauenbilder enthält eine solche Schönheitsauslese europäischer und orientalischer Frauentypen. Wir sehen die Braut, die soeben ihr holdes Antlitz dem Auserwählten entschleierte, im Kranze ihrer vier Dienerinnen mit deinem Negerknaben. Das Bildkolorit ist voll strahlender Leuchtkraft wie kaum ein zweites Rossettis. Er hatte seine Absicht, es wie ein funkelndes Juwel zu gestalten, erreicht. Das herrliche Grün des Brautkleides ist mit roten und goldenen Stickereien belebt. Ein perlfarbener Gaze-Kopfschal wird von einem ganz eigenartigen purpurnen Federschmuck am Scheitel befestigt. Die Gestalt der Braut

hebt sich plastisch ab, doch erscheinen die Dienerinnen im Hintergrund allzu flach behandelt, so daß dem Bilde eine Tiefwirkung abgeht. Die Wiederholung des Werkes von 1873 verbesserte es sehr. Auf ihr tragen die beiden weiblichen Flügelfiguren blühende Zweige, die die Seiten des oberen Bildteils füllen. Auch ist im Vordergrund statt des Negerknaben ein Mulattenmädchen gewählt, um die goldene Vase voll blühender Rosen zu reichen. Unsere Abbildung gibt die erste Fassung wieder. Ein Ölgemälde, das vermutlich von seinem Besitzer der Nation geschenkt werden wird, ist „Das blaue Gemach“ aus dem Jahre 1865. Es entstand aus dem Wohlgefallen an dem Modell, das Rossetti bereits für seine Lillith gesessen hatte. Hier ist eine musizierende Frau, in pelzgefüttertem, seegrünem Gewand, Türkisen im Haar, Kornblumen neben sich, vor den Hintergrund einer blauen Kachelwand gesetzt. Die Kombination grüner und blauer Töne war das Farbenproblem, das sich der Künstler gestellt hatte, und es führte ihn zu einer Bildwirkung von ganz eigentümlich mildem Reiz. Die laue Temperatur, die dieses Kolorit ausströmt, wird es nicht bedingungslos allen Beschauern genug tun lassen. Kenner haben es schon das beste Werk dieser zweiten Schaffensperiode Rossettis genannt. Dem Jahre 1865 entstammt das dritte Bild des Künstlers, das sich wie sein „Gefunden“ und „Dr. Johnson“ im Kostüm der Neuzeit nähert. Es erzählt nicht allzu deutlich in Aquarellfarben die Geschichte vom Ende einer Liebe. Dies wird dem englischen Verständnis durch den Bildnamen „Washing Hands“ klargelegt, im deutschen Sinne bedeutet es ein „Erledigt“. Wir sehen eine junge Schöne bei der weniger ästhetischen Prozedur des Händewaschens, während der aus ihrem Minneverhältnis entlassene junge Mann mit mürrischem Ausdruck den Weg zur Tür sucht. Ungemein zart im Ton und anmutvoll im Ausdruck ist das Frauenhalbbild „Bella Buona“, an dem Rossetti 1865- 1866 malte, und das er sieben Jahre später „Il Ramoscello“ umtaufte. Hier lehnt eine Schöne gegen eine Brüstung und blickt mit einem Sehnsuchtsausdruck, der nicht aus allzutiefen Seelengemächern aufsteigt, ins Weite. Das Weiß ihres schönen Halses und ihrer rundlichen Hände hebt sich fein von dem schiefergrünen Kleide. Eine gewisse bewegliche Grazie wird durch den Eichenzweig, den sie neckisch schultert, und eine Spitzengarnitur, die vom Haar zu den Schultern hinabgleitet, in das Bild hineingetragen. Es gehört zu der Sammlung Graham.

Neben allen solchen Darstellungen Rossettis, die das Weib meist wiedergeben, „nicht wie es ist, nur wie sein Traum es schaut“, gehen einige Porträts seiner Familienmitglieder. Aus dem Jahre 1866 stammt ein Bildnis der Mutter, das wie alle Wiedergaben ihrer Persönlichkeit die Liebe des Sohnes spiegelt. Auch den feingeistigen Kopf der Schwester Christina, den sie sinnend auf die Hände stützt, finden wir in einer großen Kreidezeichnung. Hier ist das „stereotype Lächeln“ oder die „legitimierte Pein“, die der Bruder etwas spitz in seinen Briefen erwähnt, nicht vergessen.

Unter die Masse von Genrebildern, auf die das bei den Engländern so beliebte Eigenschaftswort „süß“ anzuwenden ist, zählt Rossettis kleines Ölbild „Herzlieb“ (1867) (Abb. 47). Es ist die Halbfigurdarstellung eines reizenden jungen Mädchens, die der Freude über den Besitz eines Halsschmucks Ausdruck gibt. Ihre Seele offenbart sich noch nicht in den Augen, aber das Armband, der Kopfputz in der aufgelösten Haarfülle und das reiche Gewand beweisen, daß ihr der Sinn für Äußerlichkeiten nicht fehlt. In der heutigen Kunst Englands finden wir in den weiblichen Genreköpfen Rylands und Hallés verwandte Schöpfungen. Plump in der Formgebung und unerfreulich durch mißvergnügten Gesichtsausdruck wirkt das kleine Aquarell „Monna Rosa“ (1867) in Dreiviertelfigurdarstellung. Es entschädigt durch Vornehmheit der Auffassung und durch koloristische Delikatesse. In einem lichtgrünen, mit Goldfrüchten gestickten, bauschigen Gewand steht diese Schöne mit offenen rotbraunen Haaren und schneidet Rosen von einem in kostbarem Kübel üppig blühenden Bäumchen.

Ungetrübtes Wohlgefallen löst eines der glücklichsten Genrebilder des Jahres 1867 aus: „Der Liebesbecher“ (Abb. 48). Ein junges Weib ist im Begriff einen kostbaren Goldbecher, in den bedeutungsvoll Herzornamente getrieben sind, an die Lippen zu setzen. Sie steht bis zu den Knien sicht-

bar. Die Linke hat den Deckel des Gefäßes abgenommen, und sie zögert vor dem Trunk wie vor einer entscheidenden Tat. Ihr braunes Haar ist gescheitelt und rollt, nach Art quattrocentistischer Frisur, in breiter, nach innen umbiegender Welle zu dem Hinterkopf empor. Zahlreiche dünne Goldkettchen schimmern in der Haaragraffe, im Halsschmuck und den Armbändern. Ein breitgliedriger Renaissancegürtel legt sich um die Taille und hängt in langem Ende, das wahrscheinlich zur Befestigung des Fächers diente, über den Rock hinab. Die Purpurfarbe des weitärmeligen Gewandes wird durch den weißen Batist am Vorstoße des Halsausschnittes und in den Ärmelpuffen gehoben. Besonders reich ist die Wandfläche des Hintergrundes mit einem breiten Streifen köstlicher



Abb. 53. Mrs. Rossetti und Miß Christina Rossetti.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Leinwandstickerei und einer darüber gesetzten Reihe getriebener Bronzeteller dekoriert. Mehrere Aquarellwiederholungen des Künstlers bewiesen seine Freude an diesem Werk.

Rossettis „Sibylla Palmifera“, die er 1866 begann und 1870 vollendete, gestaltete sein Ideal ernster Frauenschönheit. Im Gegensatz zu dem sinnlichen Reiz der Lillith wünschte er hier die Macht des Gemüts zum Ausdruck zu bringen. Zu diesem Zweck wählte er auch die bedeutungsvolle Benennung. Auf dem Thron sitzt die Sibylle mit den klassisch lieblichen Zügen der Alexa Wilding, die dem Künstler zu einer Reihe der beliebtesten Werke ihr Antlitz lieh. Sie hebt in der Rechten die Palme empor. Ein purpurnes Gewand wallt herab, und von dem kastanienbraunen Haar fällt

ein tiefgrüner Schleier über die linke Schulter. Vor ihr brennt ein Räuchergefäß und eine Lampe, die zwei Falter umschweben. Sie sitzt in einem Tempelraum vor einer reliefgeschmückten Marmorwand, wie Mazzolini sie grell aus seinen Bilder leuchten ließ. An diesem Werk hatte der Dichter mitgeschaffen und die Züge des Modells für seine Absichten gewandelt. Auch in einem Sonett legt er den geistigen Inhalt des Bildes klar und sagt von dem Bilde der Sibylla Palmifera:



Abb. 54. Lucy Madox Rossetti.  
(Photographie von W. A. Mansell & Cie. in London.)

Sie hat das Auge, das wie ein Gebot  
Durch Meer und Himmel Sehnsuchtsqual entfacht,  
Und das zum vorbestimmten Sklaven macht,  
Wem sie im Raum des Alls die Palme bot.

Die „Monna Vanna“ (1866) Rossettis, die er ursprünglich als „Toilettenbild“ plante, gestaltete sich unter seiner poetisierenden Denkweise zu einem weiblichen Halbporträt, das die Beschaulichkeit der venezianischen Existenzmalerei mit der ihm eigenen melancholischen Note ausstattete. In diesem Werk stand der Maler auf der Höhe seines Renaissancekünstlers. Er benutzt sein Wilding-Modell für ein pomphaft geschmücktes Frauenbild. Wiederum wurde die Halbfigurendarstel-



Abb. 55. Aurea Catena. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

lung gewählt und auf die Pracht der Kostümierung besonderer Wert gelegt. Sie trägt das wellige Blondhaar massig vom Scheitel fallend. Ein prächtiger Schneckenfiligranschmuck mit Perlenbesatz rafft es über dem rechten Ohr zusammen. Das weiße, goldbestickte Atlaskleid bauscht sich in verschwenderischer Fülle um Büste und Arme und läßt den königlichen Hals und die schlankgliedrigen Hände unbedeckt. Durch das reiche Kollier zieht sich ein dünnes Goldkettchen, an dem ein Kristallherz das zartrosa Fleisch des Frauenhalses leise hervorschimmern läßt. Die Rechte hat lässig einen schwarzgelben Fächer gefaßt. Juwelen funkeln an den Fingern, und ein Rosenstrauß entsen-



Abb. 56. Die Dame mit dem Fächer. (Mit Erlaubnis der Autotype Company in London.)

det aus einem Blumengefäß im Hintergrund rötliche Töne in das vornehme Farbenkonzert des Bildes. Auch dieses Werk, eines der allgemeinen Lieblinge des Publikums, befindet sich im Privatbesitz des Mr. Rae. Rossetti hat es später als „Belcolore“ umgetauft, ohne den ursprünglichen Namen vergessen zu machen. Es ist 1883 in der Londoner Akademie ausgestellt gewesen und hat in Kreisen der Kunstfreunde großes Aufsehen hervorgerufen. Durch Maeterlincks gleichnamiges Drama ist die große Kunst um eine zweite Monna Vanna bereichert worden, und obgleich der belgische Dichter ein besonderer Verehrer des englischen Dichtermalers ist, besteht kein Zusammenhang zwischen den beiden Kunstwerken.

Das vollendetste Porträt Rossettis, eine der Zierden der Tate Gallery, ist ohne Zweifel das der „Frau William Morris“ (1867) (Abb. 49). Wie „Die Verkündigung“ und die „Beata“ zieht es den Beschauer unter den vielen Meisterwerken des Britischen Nationalmuseums mit magnetischen Gewalten zu sich. Hier wirkt Rossetti als Zauberer durch die Kühnheit der Farben. Wir wüßten kein zweites Porträt, auf dem ein Kornblumblau von gleicher Leuchtgewalt strahlt, wie das hier in dem Frauenkleid verwendete. Es wird in seiner Wirkung durch die Reflexlichter des Faltengekräusels und durch den rot-drapierten Hintergrund gehoben. Mrs. Morris sitzt vor einem Tische, auf den sie beide Ellbogen stützt und hält die Hände übereinandergelegt. Der Hals, als kräftiges Trageglied des



Abb. 57. Der Traum Dantes. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Kopfes, ist bloß. Sie blickt in Dreiviertelansicht aus tiefen, leidbeschwerten Augen in die Weite. Wir kennen diesen hochgewölbten Mund, die Botticelli-Hände, das schwere rotbraune Haar, das hier seine üppigen Massen in tiefen Scheiteln, wie schattende Vorhänge, über die Schläfen sendet. Ein dunkel orangefarbener Schal hängt von dem Tische herab, auf dessen Platte ein aufgeschlagenes Buch liegt, und ein schimmerndes Blumenglas mit vollerblühten Teerosen steht. Eine der Blüten ist aus dem Gefäß geglitten, und eine andere fand im Gürtel der schwermütigen Träumerin Platz. Hier fehlt jeder Juwelenschmuck, nur die Farben strahlen und schillern wie in Tizians koloristischen Hochgesängen. Diese Bella Rossettis ist der Typ eines nordländischen Weibes, dem die Heimatnebel Blutimpulse mit brütender Schwermut dämpften. Mehrere Kreidestudien des Bildes existieren, deren eine unter dem Namen „Träumerei“ besonders bekannt ist. Gerade diesen Frauentyp brachte Rossetti fortan in endlosen Wiederholungen. Aus den Schätzen seines Dantewissens drängte ihn das Geschick der unglücklichen Pia de Tolomei, der Gattin des Nello della Pietra, zu dem Gemälde „La Pia“ (1881). Die ersten Kopf- und Handstudien wurden 1868 angelegt. Das Bild hat einige Male den Besitzer gewechselt und gehört jetzt Russel Rea. Es zeigt die zu sicherem Tode im Pestkreis des Maremmenschlosses verbannte jugendliche Ehebrecherin. Sie sitzt mit Gebetbuch und Rosenkranz im kastanienumlaubten Fenster, während Rabenzüge sie umkreisen. Die Sorgfalt, die hier auf alles Detail verwendet ist, und der Stimmungsreiz der Landschaft werden durch die peinlich gedrückte Kopfhaltung der Pia bedauernswert in ihrer Wirkung geschädigt.

Dem Porträt der Mrs. Morris in der Tate Gallery nahe verwandt und ursprünglich als dieses geplant, war die „Mariana“ (180) (Abb. 50). Hier findet sich auch die durch Trübsinn belastet Gemütsstimmung und ein gleiches kornblumblaues Gewand. Die verratene Mariana sitzt grüblerisch bei einer Stickarbeit. Sie läßt die Hände einen Augenblick untätig auf dem Schoße ruhen, um dem Lied des Pagen zu lauschen, der unter Lautenbegleitung von der trügerischen Liebe singt. Der Kopf des jugendlichen Dieners hat die störende Bewegung erhalten, die wie die lethargi-

sche Haltung der Schönen jede Nervenvibration des erotischen Vorwurfs in bleierne Schwere verwandelt. Die lebendige Empfindung des Shakespeareschen Motivs aus „Maß für Maß“ ist völlig verloren gegangen. Das Werk gehörte ursprünglich Mr. Graham, dessen Sohn als Page Modell gestanden hatte. Es ist dann in den Besitz eines Mr. Buxton übergegangen.

Ein Aquarell von so schimmerndem Glanz der Reflexlichter, daß man es als Ölbild beschrieben hat, war die Illustration zur dritten Elegie des Tibull „Die Rückkehr des Tibull“ (1868) (Abb. 51), dessen Eigentümer C. S. Goldmann ist. In das Schlafgemach der Liebsten tritt rechts vom Beschauer der unerwartet schnell von einer Reise heimgekehrte Dichter. Er findet seine Delia im Nachtgewand mit bloßen Füßen auf der gegenüberliegenden Ruhestatt sitzend entschlummert, wie sein Poeten- Traum es ersehnte. Die Spindel am Bettende harret ihrer Tätigkeit. Zu ihren Füßen singt eine lautenschlagende Alte ein Schlummerlied. Die Komposition ist klar disponiert, doch die Gestalten des behutsam eintretenden Dichters und die der im Mittelgrunde sitzenden Alten sind glücklicher konzipiert als die der reizlosen Liebsten. Ihr Antlitz weist ebensowenig einen fesselnden Zug auf, wie die langweiligen Stoffmassen ihres Negligés. Eine Anzahl Skizzen für diese Gestalt hatte Rossetti schon vor Jahren nach Elizabeth Siddal angefertigt.

In „La Bionda del Balcone“ (1868) erkennen wir die reizende Bocca bacciata in vergrößertem Maßstabe wieder. Die „Rosa Triplex“ (1869) (Abb. 52) hatte Rossetti in Kreide und Aquarell geschaffen. Wir können die feine Kreidezeichnung heute in der Tate Gallery studieren, das Aquarell ist im Besitz Graham Robertsons. Als Rosa Triplex gibt der Künstler ein sehr jugendliches Modell in drei verschiedenen Ansichten. Sie trägt in jeder Aufnahme das gleiche, weitärmelige Gewand, das nur den Hals und die Hände freigibt, einen anderen Halsschmuck und in der Hand eine vollerblühte Rose. Heckenrosengesträuch bildet den Hintergrund. Die Brüstung, aus welcher diese Dreieinheit in schwesterlicher Umarmung herausblickt, trägt auf einem aufgerollten Spruchband die Namensaufschrift des Bildes. Wir können auch hier die zeichnerische Feinheit der bis in jeden Knöchel charakteristisch behandelten Hände und Rossettis Kunst in der Wiedergabe des Frauenhaares und der Blumen bewundern; aber diese verdreifachte Melancholie so früher Jugend hat nichts Erquickliches.

Während dieser Jahre reichen Schaffens, großer Erfolge und innerer Leiden findet sich auch eine Anzahl zeichnerischer Entwürfe in Rossettis Werk, die ihm als Porträtist, Illustrator und Phantasiemaler Ehre machen. Er schuf 1866 ein lebensgroßes, blaugrundiertes Kreidebild „Christina“. Die Schwester sitzt, den Kopf auf beide Hände gestützt, nachdenklich, trübselig, mit dem intensiven Ausdruck religiöser Schwärmerei, die der Bruder wiederholt in ihren Darstellungen festhielt. Aus der holden Madonna seiner früheren Arbeiten ist die christerfüllte Dichterin geworden, mit dem Leidausdruck, den eine wachsende Krankheit verstärkte. Im Besitz des Bruders William Michael Rossetti befindet sich auch eine spätere Zeichnung aus dem Jahre 1877, ein Büstenbildnis in Dreiviertel-Profilansicht und zwei schwarze Kreideköpfe mit farbiger Aufhöhung. Das Doppelporträt „Christina und Mutter“ (1877) (Abb. 53), ein besonders feines und charakteristisches Kreidebild, ist dem Besitzstand der National Portrait Gallery einverleibt worden. Es ist ein Büstenbild, das die zügische Verwandtschaft der beiden edlen Frauen zum Ausdruck bringt. Die liebenswürdige Matrone im Häubchen, mit den Wangengrübchen, und die herblickende, ältliche Tochter wenden dem Beschauer die rechte Profilseite zu. Sie lassen beide die schwere Schulung des Leides erkennen, die ihnen das Leben auferlegte. Auch den Freund „Madox Brown“ zeichnete Rossetti 1867 noch einmal in einer sorgfältigen Dreiviertelansicht des kräftigen Kopfes. Das Pastellporträt seiner Schwägerin „Lucy Madox Rossetti“ (1874) (Abb. 54) ist ein Meisterstück realistische Wiedergabe und macht die Persönlichkeit der jungen Frau besonders durch den feinen Hauch ihrer Innerlichkeit sympathisch. Die Höhe, die Rossetti in der Verwendung des Kreidematerials erreichte, bewies auch sein prächtiges Bild „Aurea Catena“ (1866) (Abb. 55). Es stellt die schöne

Mrs. Morris dar, die träumerisch vor einer Brüstung sitzt und die Glieder einer goldenen medaillon-behangenen Kette durch die Finger der rechten Hand gleiten läßt. Großblättriges Baumland drängt sich über und neben ihr in das Bild hinein, und der Efeu klettert zur Brüstung hinauf. Ein sanft gewellter Landschaftsprospekt des Hintergrundes stimmt zu ihren fernschweifenden Gedanken. Das Bild ist im Besitze des Lord Battersea. Mehrere in der Komposition originelle Entwürfe fertigte Rossetti für die Bildidee einer „Aspecta Medusa“. Er behandelte den Stoff jedoch am glücklichsten in dem Gedicht:

Andromeda, die Perseus sich gewonnen,  
Wollt' der Gorgone Haupt tagtäglich schauen,  
Drum hielt er's einmal über einen Bronnen,  
Und sie erkennt im Spiegelbild mit Grauen  
Den Tod in ihrer Näh'  
Laß deine Augen sich bescheiden,  
Den Anblick des Verbotnen immer meiden,  
Gleichviel ob dir der Tod Erlösung bringe  
Du hast genug am Schattenbild der Dinge.

Während Rossetti 1869 den vielversprechenden Entwurf „Orpheus und Eurydice“ anlegte, begann ihn die mythologische Gestalt der „Pandora“ zu beschäftigen. Die majestätisch geheimnisvolle Schönheit der damals so häufig von ihm geschilderten Mrs. Morris brachte ihm das Götterbild in die Erinnerung. Er schuf vorerst eine Kreidestudie, die sich heute im Besitze des Mr. Charles Buttler befindet. In gleicher Hand verblieb das 1871 entstandene farbenglühende Ölgemälde. Die Pandora ist stehend dargestellt. Sie trägt ein purpurrotes Gewand mit lang hängenden Ärmeln. Die Linke hält das verhängnisvolle Gefäß, aus dem rötlicher Qualm aufsteigt und sie mit wunderlichen Dunstgebilden umwallt. Die Rechte faßt den Griff des Kastens. Die Bewegungsmotive der Hände sind in der gezierten Art Crivellis empfunden. Mit brütendem Ausdruck blicken die dunklen Augen aus dem durch den Überreichtum der Haarmassen schmal erscheinenden Gesicht. Als Rossetti 1879 die Pandora in einer Kreidezeichnung, die Watts-Dunstan besitzt, wiederholte, hatte sich der Typ in die kolossalische Formensprache seiner letzten Schaffensperiode gesteigert. Die Züge des Kopfes und der Körper sind massiver konstruiert. Die Gebärdensprache schlichter, ruhevoller; Hals und Arme sind unter einem Peplon sichtbar. Es war dem Romantiker Rossetti nicht gegeben, eine Pandora zu konzipieren, wie sie sich dem Klassiker Goethe offenbarte. Wir ahnen in dem mystischen Frauentyp des Engländers die Spenderin einer unheilbringenden Gabe, die Pandora Goethes wird zur Heilsbotin, denn sie bringt der Menschheit das Göttergeschenk der Kunst und Wissenschaft.



Abb. 58. Kreidestudie für eine Dante-Gestalt.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9  
Pembroke Square.)

Das Ölgemälde „Mariana“ aus 1870, jetzt im Besitz von E. W. Buxton, ist nicht mit dem früheren gleichbenannten Arbeiten zu verwechseln. Es stand dem Porträt der Mrs. Morris in der Tate Gallery durch die prächtige Malerei eines blauen Frauenkleides nahe und zeigte eine melancholische Frau



Abb. 59. Veronica Veronese.

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

bei ihrer Stickarbeit. Ebenfalls aus 1870 stammt das reizvolle Kreideporträt „Die Dame mit dem Fächer“ (Abb. 56), das jetzt Fairfax Murray gehört. Es unterbrach die Variationen des Mrs. Morris-Typs mit dem mehr irdisch blickenden Gesicht der Mrs. Schott, die dem Künstler einst seine Lillith

eingab. Sie sitzt auf einem hochlehnigen Stuhl, den Oberkörper leicht nach vorn übergeneigt. Der linke Arm, den ein lockerer, am Gelenk eingekrauster Puffärmel umbauscht, hält nachlässig einen gestielten Federfächer gegen den rechten gelehnt, dessen ringgeschmückte Hand die Lehne faßt. Die zeichnerische Behandlung ist von höchster Feinheit, und das Spiel des Lichtes auf dem hellen Stoff, dem Fächer und dem über die Lehne hängenden Schal geistreich gegeben.

Während dieser Arbeitsperiode, deren pekuniäre Erfolge William Michael Rossetti auf ein durchschnittliches Jahreseinkommen von 70 – 75 000 Mark einschätzt, litt Rossetti stark unter der Doppelseitigkeit seiner künstlerischen Neigungen. Der Ruhm des Malers mahnte, daß der Dichter grausam abgetötet wurde. Dazu kam, daß eine unregelmäßige Lebensweise sich zu rächen begann. Schlaflosigkeit setzt ein, und der Mäßigkeitsfreund nahm Zuflucht zu schlafbringenden Getränken. Besonders ängstigte ihn eine Abnahme der Sehkraft, die das Schreckgespenst der väterlichen Erblindung heraufbeschwor. Als ihm der Arzt eine längere Arbeitspause anbefahl, begab er sich auf Reisen. Er weilte an der Geburtsstätte Shakespeares und in den prächtigen altenglischen Schlössern Marwick und Kenilworth, Stätten, die ihn mit dem Zauber der Vergangenheit umfingen. Ein Aufenthalt auf dem Herrensitz der befreundeten Miß Boyd in Schottland wurde zur Wiedergeburt seiner Dichterkraft. Sehnsucht nach Elizabeth, lodernde Sinnenglut, Naturstimmungen und Reminiszenzen an alte Sagenstoffe begannen sich hier zu balladesken Poesien zu verdichten, die in dem drängenden Pulsschlag ihrer Rhythmik und den stimmungshöhenden Refrainworten für Rossettis nervös muskulöse Dichtersprache besonders charakteristisch sind. Scott und Coleridge klangen an, und seine italienische Blutabstammung erhöhte die Temperatur. Die Helena seiner Malerei erscheint ein keusches Mägdlein neben der leidenschaftlichen Griechin der Dichtung. Die Inspiration, die einst die Beata in Farben wachrief, regt sich in der Nänie „Des Stroms Geheimnis“. Lady Lillith überzeugt als Dämon der Verführung weit stärker in der Ballade „Der Garten Eden“ als in der Toilettenaufnahme des Ölgemäldes. Rossetti ergriff den Vorsatz, aufs neue Dichter zu sein, mit solcher Energie, daß er sich am 10. Oktober 1869 entschloß, die im Sarge der Gattin mitbegrabenen Poesien exhumieren zu lassen. Durch diesen schauerlichen Vorgang, der in der Künstlergeschichte ohnegleichen ist, bereitete er seinem ohnedies überreizten Nervensystem eine gefährliche Erschütterung. Die Gedichtsammlung „Frühitalienische Dichter“ (1861) hatte ihn bereits als klassischen Übersetzer



Abb. 60. Proserpina.

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

erwiesen, jetzt offenbarte er sich als der Dichter von Gottes Gnaden. Im Jahre 1870 ließ er den ersten Band eigener „Gedichte“ in Ellis Verlag erscheinen. Welches Interesse sein Künstlername beim Publikum hervorrief, bewies die Tatsache, daß die erste Ausgabe innerhalb weniger Tage vergriffen war, und daß 1873 eine Tauchnitz-Ausgabe folgen mußte. Die südländische Unverhülltheit und besonders starke Empfänglichkeit des Malers für sinnliche Eindrücke, hatten einen pseudonymen Angriff in der vornehmen Contemporary Review zur Folge. Der Verfasser, Robert Buchanan, verdammt unter der Bezeichnung „Die fleischliche Dichterschule“ die Poesien des Malerpoeten als sittenlos. „Nichts ist männlich, nichts zart, nichts vollkommen gesund darin,“ hieß es. Eine Anzahl Liebessonette aus dem Zyklus „Das Haus des Lebens“, wahre Hochgesänge der Liebe, wurden als „eine verschwenderische Ausschüttung des Animalismus“ bezeichnet. Rossetti, der, wie so viele echte Künstlernaturen, beständig zwischen Selbstüberschätzung und Selbstverkleinerung schwankte, hatte damit eine unheilbare Wunde empfangen. Als sich Buchanan 1882 berufen fühlte, eine geänderte Sinnesweise kund zu tun, war Rossetti nicht mehr unter den Lebenden. In der Zeitschrift Academy widerrief Buchanan mit den Worten: „Ich gebe jetzt freimütig zu, daß Rossetti absolut niemals ein fleischlicher Dichter war.“ Er schrieb an Hall Caine: „Ich war ungerecht, höchst ungerecht, als ich die Reinheit anfocht und Leidenschaft aus allzu eiliger Lektüre mißverstand. Ich gebe Rossettis Ansprüche auf die reinste Art literarischen Ruhmes völlig zu, und hätte ich seine Gedichte jetzt zu kritisieren, würde ich sehr verschieden schreiben.“

---

#### IV.

Von 1870 ab setzt die dritte und letzte Schaffensperiode Rossettis ein. Sie ist groß im Schwung poetischer Eingebungen und formalen Wollens, der Künstler beginnt jedoch verfallende Körperkräfte kundzutun. In den Gemälden und Zeichnungen arbeitet romantisches Empfinden weiter; aber schwermütige Stimmungen breiten ihre verdüsternden Fittiche über das Kolorit. Rossetti erscheint jetzt als der Sklave seiner Schönheitsideale; denn er läßt sich von ihnen zu unerträglichen Übertreibungen fortreißen. Die Formen einzelner Frauen werden bis ins Kolossalische gesteigert, ihre Hälfte unnatürlich verlängert, ihre Lippen voller geschwellt, ihre Gelenkfunktionen gänzlich lethargisiert. Das Fleisch bekommt etwas Schlappes, einen kränklichen Zug in den Schatten. Es ist, als ob dem Maler die eigene Unzulänglichkeit drückend bewußt wird, denn er korrigiert unaufhörlich, teilt manchen Arbeiten dadurch etwas Gequältes mit und macht andere gänzlich ungenießbar. Die statuarische „Penelope“, „Proserpina“, „Venus Astarte“ und „Mnemosyne“ sind typische Ausdrucksformen dieser Periode. Die dunkelfarbige Kreidezeichnung der „Penelope“ (1869) im Besitz des Herrn Leathart ist ein Beispiel für den eigentümliche Spätstil. Sie stellt die Fürstin als harrende Frau dar, die, das Haupt auf die rechte Hand gestützt, vor ihre Stickerei sitzt und aus großen Augen in die Weite späht. Hals und Arme sind nackt, Gliedmaßen majestätischen Weibtums, denen jede bewegliche Grazie versagt scheint. Der Kopf ist der einzige im Werk Rossettis, für den ein Lieblingsmodell Burne Jones' benutzt wurde. Verwandte Formgebung trat in den Bleistiftstudien für ein Ölgemälde „Der Tod der Lady Macbeth“, wahrscheinlich aus 1870 auf, die sich in Händen C. F. Murrays und William Michael Rossettis befinden. Der Entwurf selbst zeigt eine siebenfigurige Komposition ohne jede Vertiefung des Raumes, voller Unruhe und Zerfahrenheit. Der Körper der Lady Macbeth ist von unmöglichem Liniengefüge. Besonders reiche Gewandstudien mit flach-faltigem, parallelem Linienfluß sind für dieses Bild gemacht worden. Trotz einzelner Schönheiten hätte es den deutschen Geschmack niemals befriedigt, weil es, wie

das Magdalena- und Kassandrabild Rossettis, ein Übermaß von Unlustgefühlen zum Ausdruck bringt. Wir können uns bei derartigen Schöpfungen der neueren englischen Kunst, die in zahlreicher Gefolgschaft seit den Tagen des Präraphaelismus auftreten, eines Gefühls der Seekrankheit nicht erwehren. Eine der schönsten Kreidezeichnungen Rossettis, „Schweigen“, im Besitz von Charles Rowleys, entstand ebenfalls 1870. Hier sitzt die jugendliche Mrs. Morris feierlich angerichtet, mit fern weilendem Blick, als Personifikation der Hüterin des Gedankens. Die Linke ruht auf dem Schoß und trägt einen Orangenast, die Rechte hebt einen Vorhang. Die ganze Gestalt erscheint licht,



Abb. 61. La Ghirlandata.

From a carbon print by the Autotype Co. - 74 New-Oxford St. London W. C.)

nur der Kopf, besonders die Haarmassen, sind durch dunkle Zeichnung akzentuiert, und diese ungleiche Verteilung von Schwarz und Weiß verleiht dem Bilde seine Eigenart. Die Absicht, den Vorwurf als Ölgemälde auszuführen, hat Rossetti nicht verwirklicht. Weniger glücklich war die dunkeltonige Kreidezeichnung „La Donna della Fiamma“ (1870), die C. F. Fry besitzt. Hier erscheint die Haltung der Jungfrau, aus deren Rechten die lodernde Flamme aufzüngelt, gekünstelt, der Oberkörper und die Arme verzeichnet und das Haar zu massig.

Das Jahr 1871 fand den Künstler an der Vollendung seines dem Umfang nach größtem Ölgemälde,

dem „Traum Dantes“ (1871- 1881) (Abb. 57), tätig. Eine Schöpfung entstand, die ihn in den Bewegungsrhythmen mehr auf den Spuren der Florentiner Quattrocentisten zeigte. Seit er sein schlichtes gemühtiefes Erstlingswerk geschaffen hatte, war das Motiv nicht von ihm gewichen. Es hatte sich zu bewegterem Linienfluß und pomphaft erhöhter Auffassung in seiner Künstlervision umgestaltet. Das Format von 6 zu 3 ½ Fuß, das einer seiner besten Kunden, Mr. Graham, bestellte, genügte Rossettis Absichten nicht. Er nahm eine Leinwand von 10 zu 7 Fuß, um ein mächtiges Hauptlebenswerk zu schaffen. Statt der schlicht gescheitelten Mrs. Hannay wurde jetzt die üppige, von reicher Lockenflut umwallte Schönheit Alexa Wilding das Modell seiner Beatrice. Auch die Jungfrauengestalten, die am Kopf- und Fußende des Sarges das blumenbestreute Leichentuch über die Abgeschiedene breiten, waren durchaus die vornehmen Edelfräulein des Florenz, wie es Ghirlandajo schilderte, nicht mehr die zaghaften Mägdlein sienesischen Stils aus der Frühzeit des Künstlers. Beatrice wurde sitzend aufgebahrt mit über der Brust verschränkten Händen, so daß sie wie eine Lebende erscheint. Die schwunghafte Bewegung, mit der hier Cupido den Mund der Toten küßt, und das feierliche Pathos der hinter ihm schreitenden Dantegestalt, die wir aus der weit verbreiteten Zeichnung Rossettis kennen (Abb. 58), bereichern den Organismus der Komposition um ein paar edle Bewegungsmotive. Die links und rechts wie zwei holde Karyatiden aufrecht stehenden Bahrtuchträgerinnen gehen mit den senkrechten Linien der Architektur, der Treppenpfeiler und der Dantegestalt zu feierlicher Wirkung zusammen. Sie erhalten durch die Horizontalen des Quergebälks und des Bahrtuchs besondere Betonung. Ein Durchblick auf die florentinische Hügelstraße gibt dem Bildraum auf der rechten Seite perspektivische Tiefe. Im Kolorit wirken einige starke Akzente. Aus der düsteren Steinfarbe des Grabgewölbes leuchtet das weiße Totengewand Beatricens und ihr lichtblondes Haar. In flammendem Rot strahlt Kupidos Kleid. Dantes schwarzer Mantel läßt die stumpfe Purpurfarbe seiner Ärmel unverhüllt, und die beiden Jungfrauen tragen grüne Gewänder. Ein Moment vibrierenden Lebens ist durch das Haargeriesel der Toten und das Faltengekräusel ihres Gewandes in das Bild getragen. Die begleitende Stelle aus der Vita Nuova, die Rossetti illustrieren wollte, lautet:

Dann sprach Cupido: Alles wird nun klar,  
 Komm und erkenne Deine tote Braut,  
 Die Du in müß'ger Phantasie geschaut.  
 Drauf führt er mich zu ihrem Totenbette,  
 Wo Jungfrau schleierlegend von ihr schieden,  
 Und solche Demut strömt von dieser Stätte,  
 Daß sie zu sagen schien: Ich hab' den Frieden.

In diesem Format erwies sich der Traum Dantes als zu umfangreich für Privatbesitz, und dem Künstler schwand eine große Sorge, als ihn die Walker Art Gallery in Liverpool 1881 für einen hohen Kaufpreis erwarb.

Voller Liebreiz ist das Ölbildchen, das Rossetti 1871 während seines Aufenthaltes bei den Freunden Morris in deren schönem Haus an der Themse malte. Der Name „Wasserweide“ besagt, daß es hier dem Künstler darauf ankam, ein Genrebild zu schaffen, obgleich Mrs. Morris dargestellt wurde. Ihr Büstenbild ist gegen die reizende Themselandschaft gesetzt, aus der das schloßartige Kelmscott House aufragt. Sie blickt mit kindhaftem Ausdruck aus tiefgescheiteltem Antlitz auf den Beschauer und trägt in den Händen Weidenzweige. Das Original ist im Besitz des Herrn Bancroft in Amerika und eine farbige Kreidestudie bei C. F. Murray.

Das Rundbild eines tanzenden Mädchens, das Rossetti „Die Tochter der Herodias“ (1872) benannte, ist von so gleitendem Linienfluß, so temperamentvoll im Ausdruck eines lachenden eng-

lischen Kopftyps und so delikat im Ton, daß wir die Grazie Gainsboroughs anklingen spüren. Als Beispiel einer gewissen bacchantischen Lustigkeit verdient es im Werk Rossettis einen besonderen Platz.

Einen großen Triumph feierte er mit seiner „Veronika Veronese“ (Abb. 59), die 1872 vollendet wurde. Hier stand er auf der Höhe seines malerischen und formalen Ausdrucksvermögens. Er lieferte den Beweis, zu welcher Bildharmonie englisches und venezianisches Empfinden zusammenwirken können. In dem Wunsch, eine symbolische Darstellung der Musik zu malen, zeigte sich die Poetenseele des Künstlers. Nach einer Rahmenaufschrift wollte er „die Vermählung der Naturstimmen mit der Seele, – den Morgendämmer einer mystischen Schöpfung“ schildern. Wiederum war



Abb. 62. Die römische Witwe.

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

Miß Wilding das Modell. Sie sitzt in Kniestückaufnahme mit beiden Armen auf einen Tisch gestützt. Der Oberkörper ist leicht nach vorn geneigt, das Haupt in Dreiviertelansicht dem Beschauer zugewendet. Vor ihr hängt eine Violine, über deren Saiten die Finger der Linken streifen, während die Rechte den Bogen vor dem Strich hebt. An der drapierten Wand hinter der Sinnenden hängt ein Vogelbauer, dessen Türchen offen steht. Frisches Grün ist in verschwenderischer Masse zwischen die Käfigstäbe gesteckt, hat den gefiederten Sänger herausgelockt und läßt ihn seine schluchzenden Triller schmettern. Die Veronika hat bereits in einigen Noten seine Melodien auf dem Heft vor sich niedergeschrieben. Aber sie lauscht dem Gesange weiter, um ihn auf der Violine wieder erklingen zu lassen. Einem Blumenglas voller Märzbecher hat sie zwei solcher Frühlingsblumen entnommen



Abb. 63. Kopfstudie für die „Verklärte Jungfrau.“  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

und vor sich auf den Tisch gelegt. Ihr kostbare, warmgrünes Samtgewand ist mit einer Gürtelschnur um die Taille zusammengehalten. Die Ärmel fallen in reichem Bausch um den Oberarm und sind um das Handgelenk eingekraust. Der kräftige Hals ist frei und eine Gliederkette hängt tief herab. Um den Ausschnitt legt sich ein heller, luftiger Schal und läßt seine Enden am Rücken emporflattern. Diese Bildschöpfung ist in jedem Detail mit ästhetischem Raffinement ausgestattet. Nur den Ausdruck des Lauschens vermissen wir ein wenig in der schönen Träumerin. Ihre liderschweren Augen scheinen mehr in die Ferne zu schweifen, als intensiv mit dem gefiederten Lehrmeister beschäftigt. Trotz dieses Mangels strömt etwas unaussprechlich Besänftigendes, Wohllautendes aus dem Bilde, ein Seelenfluidum, wie es nur Giorgione mitzuteilen mochte. Die Farbenstimmung ist, trotz des Zusammenklings kühler Töne in dem Grün des Frauenkleides, dem Gelb der Blumen und dem Blau der Mädchenaugen, von besonderer Magie. Die Oberstimme ist dem Grün übertragen, und es kommt uns hierbei ein interessanter Ausspruch Rossettis über die Stufenleiter



Abb. 64. The Blessed Damozel. Studie. 1875.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

seiner Lieblingsfarben in die Erinnerung. „Als ich nachdachte,“ sagte er, „in welcher Reihenfolge ich die Farben liebe, fand ich folgendes: 1) reines, helles, warmes Grün, 2) tiefe Goldfarbe, 3) gewisse graue Valeurs, 4) schattiges oder Stahlblau, 5) Braun mit purpurnen Lichtern, 6) Scharlach. Andere Farben sind nur liebenswert je nach den Beziehungen, in die sie gebracht werden.“ Dieses koloristische Bekenntnis erscheint ein psychologisches Dokument von höchstem Interesse. Jedes großen Malers Tonskala läßt mit zwingender Logik ebenso individuelle als nationale Rückschlüsse zu, und

Rossettis Kolorit zeigt berechtigt für sein philosophisch erotisches Naturell und seine angloitalienische Blutmischung. Die Veronika gehörte ursprünglich in die vornehme Leyland-Kollektion, für die sie für 16 000 Mark erworben wurde. Sie ist dann in den Besitz des Mr. Vaile übergegangen.

„Die Waldwiese“, die gegen Ende des Jahres 1872 vollendet wurde, zählt zu den wenigen mehrfigurigen Darstellungen der letzten Schaffensjahre. Wie ein Vollakkord klingen hier noch einmal Motive verschiedener Schöpfungen zusammen. Wir finden vorerst den Landschaftshintergrund aus 1850, der in der Zusammenarbeit mit Holman Hunt auf dem Lande entstanden war. Wir begegnen auch den musizierenden und tanzenden Jungfrauen manches vorhergegangenen Bildes. Der Prospekt ist als terrassenartig aufsteigende Parkwiese gedacht. Hecken und eine Arkade schließen nach oben zu den Übergang in eine Waldkrönung ab, und ein Taubenhaus mit schwirrenden Bewohnern kennzeichnet den Gutsbesitz. In diesem reizenden Naturbilde halten sich einige vornehme Frauen auf. Im Vordergrund musizieren eine Gitarrenspielerin und eine Lautenschlägerin, die als Halbfiguren in den Bildrahmen ragen. Wir erkennen in der Linken eine elegisch fühlende Jungfrau mit dem Gesichtstyp der Veronika. Die Lyraspielerin auf der rechten Seite ist innerlich bewegt. Fein spiegelt sich die Wesensart beider in dem Leben ihrer schlanken Finger, und die lichten Halbtöne ihrer malerischen Gewänder stehen zart gegen das satte Grün des Landschaftsrahmens. Zu ihrer Weise dreht sich auf dem höher liegenden Rasenplan in liebevoller Bewegung ein barfüßiges Tänzerinnenpaar, und es ist sehr bedauerlich, daß die Arme der einen durch Verzeichnung stören. Das Werk wurde von William Dunlop erworben. Die vorhandenen Draperie- und Bewegungsstudien für die Mädchen zeigen, welchen Fleiß der Künstler auf sein Werk verwendete.

Von besonderen Qualen erzählt die Entstehungsgeschichte eines der populärsten Bilder des Meisters, der „Proserpina“. Sie beschäftigte ihn seit ihrem Keimstadium in den fünfziger Jahren und dem Kreideentwurf aus 1871 bis zu den letzten Lebenstagen. In einem Brief an Madox Brown berichtete Rossetti: „Ich begann die Proserpina, ungerechnet aller Zeichnungen, auf sieben verschiedenen Leinwandgründen. Drei verwarf ich, nachdem ich sie schon weit gefördert hatte, die vierte ist jetzt bei Parsons und wird mir bald zurückgeschickt werden. Der fünften ist das Glas zweimal zerbrochen und erneuert worden, der sechsten wurde der Rahmen zweimal und das Glas einmal zertrümmert. Beim neuen Aufziehen ist sie fast verdorben und jetzt arg beschädigt in Liverpool eingetroffen.“ Einige der Versionen des Gemäldes wurden zerschnitten und nur in einzelnen Teilen wieder benutzt. Aus diesen Resten stammt ein Kopf mit Blumenschmuck, der sich unter dem Namen „Blanziflore oder Schneeglöckchen“ im Privatbesitz des Mr. Goldmann befindet. Von den beiden Versionen der Proserpina, die als Ölgemälde bekannt wurden, und 1874 und 1877 datiert sind, gilt die letztere als die großartigste, als diejenige, die den tragischen Vollakzent mitbekam. Sie war ursprünglich früher entstanden, und Rossetti benutzte den Kopf und die Hände der ersten Fassung für die Umarbeitung. Nur Draperie und Hintergrund wurden neu geschaffen. Diese letztere Arbeit, die wir im Bilde zeigen (Abb. 60), ging vorerst in den Bestand der Leyland-Kollektion über und ist jetzt das Eigentum Graham Robertsons. Die Arbeit aus 1874 ist im Besitz von Charles Buttler. Ein Aquarell aus 1880 befindet sich bei Mr. Hutton, und eine kleine Wiederholung in Öl, die Rossetti kurz vor seinem Tode anfertigte, in Händen des Mr. Valpy.

Die Proserpina gehörte wie die Mnemosyne, die Pandora und die Astarte Syriaca in die Reihe mythischer Frauengestalten, die die umdüsterte Künstlerphantasie in den letzten Schaffensjahren besonders anlockten. Über ihnen allen schwebt der Geist des Mysteriums. Sie spiegeln das Verhängnis, das über Rossetti hereinbrach, das ihn wie eine Anzahl verwandter Künstlernaturen erreichen mußte, weil der Kontakt mit der Gegenwart verloren war. Die Proserpina verrät nichts von der stückhaften Art ihrer Entstehung. Der schwunghaft Linienzug, der durch die Profilansicht dieser mädchenhaften Halbfigur, wie durch das gleitende Gefältel ihrer Gewandung geht, scheint wie aus einem Guß hervorgegangen. Es tritt hier die federnde Serpentinlinie der Formgebung auf,

als deren Apostel Hogarth einst verlacht wurde. Sie wirkt bei Rossetti mehr durch ein feminines Medium empfunden, nicht mit der dramatischen Lebendigkeit des naturalistischen Altmeisters. Er stellt die südländische Königstochter in dem Moment ihres Eintritts in den Hades dar. Sie hält den Granatapfel in der Hand und hat von ihm den schicksalsbesiegelnden Bissen genossen, der sie an das Reich der Schatten bindet. Der Schimmer des scheidenden Mondes erhellt hinter ihr noch



Abb. 65. Die Frage. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

einmal die Erde. Mit der Sehnsucht nach sizilianischem Sonnenzauber in den dunklen Augen tritt sie zögernd in die neue Welt, deren umdünsterte Dünste ihr, mit dem Rauch einer Opferlampe gemischt entgegenwallen. Es ist eine der poesievollsten Kompositionen, für die Rossetti Mrs. Morris verwendete, und das gleichnamige Sonett erscheint ein würdiger Kommentar.

Weit fort das Licht, das kalte Grüße sendet,  
 Nur eines Atemzuges schwaches Hoffen  
 Steht noch mein fernes Schloß der Herrin offen.  
 Weit fort der Düfte Schwall, den Enna spendet.



Abb. 66. Meereszauber.

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

Nur einmal kostet' ich den schlimmen Bissen,  
 Nun dräut der Bann des finstren Tartarus,  
 Mich fröstelt, weil ich jetzt verharren muß,  
 Wo ewige Nacht die Sonne mir entrissen.  
 Weit fort ist schon das eigne Selbst entschwunden,  
 Mein Denken fass' ich nicht, harr' auf ein Zeichen,  
 Ein Unnennbares will nicht von mir weichen,  
 Ich sehne mich, es sucht mich alle Stunden.  
 Und murmelnd, stammelnd ist der Ruf mir nah:  
 Weh' Dir, unselige Proserpina.

In Kelmscott saß Miß Wilding für das ganz statuarisch gedachte Ölbild der „Ghirlandata“ (Abb.



Abb. 67. Mnemosyne.

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

61). Es zeigt sie in Kniestückaufnahme, mit dem rechten Arm eine rosengeschmückte Harfe haltend, in deren Saiten sie mit beiden Händen greift. Das Gesicht ist dem Beschauer voll zugewendet. Die offenen Haare, die ausnahmsweise glatt gegeben sind, liegen tief gescheitelt und fallen in leichter Rolle zusammengedreht über die rechte Schulter. Um den allzu stämmigen Hals schlingt sich ein flatterndes Busentuch. Der Prospekt öffnet sich auf eine Waldlichtung und dicht über die Harfenistin neigen sich von oben zwei andächtig lauschende Engelsköpfe, die der Bildkomposition die Luft rauben. Im Kolorit stimmen blaue und grüne Töne neben dem Goldglanz der Harfe und dem Rot der Rosen eine milde Musik an. Trotz der poesiereichen Konzeption erscheint die Ghirlandata leer im Ausdruck und allzu schwer in der Formgebung. Das Werk ist aus der Grahamsammlung an Mr. Roß nach Montreal verkauft worden. Unsere Illustration ist nach der im Besitz des Hauses Agnew befindlichen schönen Kreidezeichnung hergestellt.

Bereits im Jahre 1872 hatte William Michael Rossetti erkannt, daß der übermäßige Chloralgenuß bedenklichen Verfolgungswahn bei dem Bruder hervorrief. Er verheimlichte den Seinen einen Selbstmordversuch, den Dante Gabriel durch das Austrinken einer Flasche Laudanum gemacht hatte. Ein lebensgefährlicher Schlaganfall war die Folge und nur die kräftige Natur des Künstlers und fürsorgliche Pflege konnten alles überwinden. Gewisse Monomanieen, wie eine Scheu vor Spaziergängen am Tage, bewiesen jedoch, daß keine völlige Genesung eingetreten war. Trotzdem arbeitete Rossetti weiter. Er schuf damals die ausgezeichneten Porträtzeichnungen seines Arztes Dr. Hake und des Rechtsanwalts Theodore Watts. Der Gedanke des Todes klingt wie eine pathetische Note durch das Gemälde „Die römische Witwe“ oder „Dis Manibus“ (1874) (Abb. 62). Wir sehen eine lichthaarige Frau in lockerer Schalgewandung am rosenumkränzten Grabe ihres Toten. Trotz der beiden Lyren, denen sie Klagetöne entlockt, der antiken Marmorskulpturen und der ewigen Lampe erscheint sie uns mehr eine Tochter des englischen Nebelklimas als eine Südländerin. Ihr Gesicht zeigt ein Gemisch der lieblichen Zügen Mrs. Stillmans, die mehrfach in Rossettis Kunst auftritt, und der mehr königlichen der Alexa Wilding. Obgleich der Ausdruck des Mundes, wie die Haltung des Kopfes und die Lage der Lyra in den Draperien des rechten Armes etwas gezwungen erscheint, ist die Gesamtwirkung des Bildes sympathisch und vornehm. Die grünliche Tonstimmung des Marmors singt eine elegische Begleitung zu dem sanften Grau des Witwenkleides, dem Weiß des Schleiers und des Reliefs und der Schildpattfassung der Instrumente. Rossetti selbst pries das Kolorit als besonders duftig. Er sagte: „Die Farbe leuchtet schön und scheint mit dem Gold des Rahmens in eins zu verschmelzen.“ Aus der Sammlung Leyland ist das Bild in den Besitz von F. Brocklebank in Chester übergegangen.

Auch auf das Thema „Die verklärte Jungfrau“ kam Rossetti in diesen späten Schaffensjahren zurück. Er hatte den Vorwurf seit 1873 in verschiedenen Fassungen dargestellt. Wir begegnen ihm vorerst als Kreidestudie, dann als Ölstudie bei einer Brustbildfigur auf Goldgrund unter der Bezeichnung „Sancta Liliis“. Hier trägt die Jungfrau Sterne im Haar und einen Lilienstengel im Arm (Abb. 63). Auf einer besonders feinen roten Kreidezeichnung (1875) erscheint die holdseligste Mrs. Stillman als Verklärte (Abb. 64). In demselben Jahr begann der Künstler Gruppen von Liebespaaren für eine erweiterte Bildfassung zu entwerfen und führte diese im Auftrag eines seiner Hauptkäufer, des Mr. Graham aus. Diese Fassung gilt auch heute als die gelungenste. Sie wurde in den Jahren 1876 – 1877 geschaffen und befindet sich jetzt in Händen der Nachlaßordner des verstorbenen Dyson Perrins. Das Gemälde ist als ein Triptychon komponiert, das aus drei übereinander gebauten Teilen besteht. Im oberen Bildteil schaut die Verklärte, in deren Blondhaar Sterne glänzen, aus dem Himmelstor herab. Sie ist in das Reich der Seligkeit eingegangen, aber noch spiegelt ihr Antlitz wehmütiges Erinnern. Der Mittelteil, die Übergangszone nach der Erdenwelt, zeigt ein paar knabenhafte, palmentragenden Engel. Auf der Predella erscheint die Gestalt des mönchartigen, irdischen Geliebten, der, unter breitzügigen Bäumen liegend, sehnsuchtsvoll zum Firmament schaut, wo er

die Entrissene ahnt. Dieser Teil wurde dem Werk erst 1877 hinzugefügt. Ein magisch verhüllendes Licht ist über die gesamte Schöpfung ausgegossen, so daß das Visionäre der Stimmung unverkennbar anklingt. Nach dieser Fassung malte der Künstler 1879 eine letzte Wiederholung für Mrs.



Abb. 68. Studienkopf der Mnemosyne.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

O'Brien, auf welcher die den Hintergrund des Oberteils ausfüllenden Gruppen wiedervereinter Liebespaare fortgelassen sind. Sehr populär ist eine Kreidestudie geworden, die ebenfalls als „Sancta Liliis“ bezeichnet wird. Man findet sie auch als Vorstudie einer Verkündigung angegeben. Die Zartheit in der Behandlung des Kreidematerials fällt an ihr auf, und in der Art der Betonung des Kopfes



Abb. 69. La Donna della Finestra.

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

durch dunklere Konturen und Schattengebung erinnert sie an die Zeichnung „Das Schweigen“.

Mehr und mehr begann die freischöpferische Tätigkeit der Phantasie in den letzten Lebensjahren zu versagen. Nur in vereinzelt Fällen glückten noch Bildgedanken. Das Jahr 1875 sah besonders schöne Studien für einen von Mr. Imrie in Liverpool neu bestellten „Traum Dantes“ entstehen. Unter anderen einen Kopf der Beatrice, ihre Gestalt in unbekleideter Form und in verschiedenen Gewandaufnahmen, Einzelfiguren und Gruppenskizzen. 1880 malte Rossetti das Wiederholungsbild, dem er zwei Predellen hinzufügte. Auf ihnen stellte er eine Vision Dantes dar, und das Gespräch mehrerer Florentinerinnen über diese Erscheinung des Dichters. Manche anmutigen



Abb. 70. Studie zu La Donna della Finestra.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Einzelzüge finden sich noch in diesen Bildchen, und auch eine Dantefigur, die sehr an den irdischen Liebsten der „Verklärten Jungfrau“ erinnert.

Arm an Erfindung, abstoßend in der Prosa des Bildvorwurfs und zugleich aufs neue eine der Proben Rossettischer Luxuskunst ist das Ölgemälde „La bella Mano“ aus 1875. Der Dichter der Schönheitsträume und der psychischen Mysterien wählte einen Stoff, der dem Gaumen eines niederländischen Realisten besonders mundgerecht gewesen wäre; aber er verstand ihn mit venezianischer Noblesse aufzutischen. Wir sehen eine hochelegante junge Frau in ihrem Boudoir. Sie steht schlank aufgerichtet in tief ausgeschnittenem, mauvefarbenem Gewand, dessen lang herabhängende Ärmel an den Schultern breit umgeschlagen und rosa abgefüttert sind. Zwei bot-

ticellihafte Engelknaben bedienen sie. Der eine reicht ein Tablett mit Juwelen, der andere das Handtuch, das von einer Rolle herabgeleitet wird. Sie wäscht mit dem Ausdruck sentimentalens die schönen Finger über einem kunstvollen Messinggefäß, und um sie her schimmert und funkelt eine Kleinwelt kostbaren Zimmerdekors. Aus grünem Kübel wächst ein Zitronenbäumchen, Winden nicken aus einer Vase, Malachit und Bronze prunken an Ziergefäßen, und ein runder Wandspiegel wirft die Formen seltener Möbel zurück. Diese Schöne wäre der Gemächer der Gonzage und Este würdig gewesen. Sie ist eine Konzeption, die die italienische Abstammung Rossettis betont. Aus den Händen des Verlegers Ellis ist das Werk in den Besitz Cuthbert Quilters übergegangen und eine schöne Kreidestudie dazu gehört Mr. Turner.

Der frühe Tod des hochbegabten jungen Oliver Madox Brown inspirierte Rossetti 1875 zu der symbolischen Bleistiftzeichnung „Die Frage“ (Abb. 65), in welcher die grausame Todesbestimmung des Menschen der Bildgedanke war. Wir sehen die Sphinx in einsamer, tropischer Felsbucht weitab von der Nähe der Lebendigen thronen. Ein Knabe, ein Mann und ein Greis haben den Weg zu ihr gefunden. Einer nach dem anderen begehrt aus ihren unergründlichen Augen die große Rätselfrage des Daseins gelöst zu erhalten. Dem Knaben ist als Erstem die Erkenntnis geworden, und sie hat ihn zusammenbrechend in die Knie gezwungen. Entschlossen stellt soeben der Mann seine Frage, und hinter ihm erklimmt der Greis das Felsgestade, um die Stufenfolge der Lebensalter abzuschließen. Die interessante Zeichnung ist im Besitz Fairfax Murrays. Eine schwarze Kreidezeichnung, „Der Geist des Regenbogens“, entstammt dem Jahre 1876. Rossetti wünscht durch sie ein Sonett Watts Dunstons zu illustrieren und überließ das Blatt dem Dichter. Es ist als einzige Darstellung eines völlig unbedeckten Frauenkörpers im Werk Rossettis von hervorragendem Interesse. Das weibliche Modell, dessen er sich hier bediente, steht in voller Faceansicht des Körpers mit emporgehobenen Armen in einem Schleierkreise. Sie neigt den Kopf leicht nach links, und ihr aufgelöstes Haar flattert langfallend herab. Die breiten Hüften und groben Beinformen stimmen nicht recht zu dem ätherischen Wesen eines Regenbogengeistes; aber die Zeichnung ist als eine Leistung eindringlichen Naturstudiums bemerkenswert.

Das Ölgemälde „Meereszauber“ (1877) (Abb. 66) wurde erst zwei Jahre nach der Konzeption zu Ende geführt. Es sollte das verführerische Wesen des Wassers in einer Nymphe zum Ausdruck bringen. Sie sitzt in flatternden Florgewanden und stimmt auf blumengeschmückter Harfe im Gebüsch des Strandes ihre lockenden Weisen an. Auf ihren lichten Scheiteln schimmert ein voller Rosenkranz, und über ihr zieht ein Albatros, wie auf den Schaukelwogen ihres Sanges in die Wasserferne hinaus. In dem begleitenden Sonett deutet Rossetti auf den verfemten Schiffer, den die Sirene bald sterbend zu ihren Füßen erblicken wird. Trotz des reizvollen Linienflusses der lockeren Schleiergewande wird diese Komposition durch den allzu stark niedergebeugten Hals der Sirene entstellt. Auch fehlt dem oberen Bildstreifen genügende Raumtiefe, so daß der Meervogel auf dem Haupt der Harfnerin zu lasten scheint. Der elegische Ausdruck der Sirene hätte einem mehr begehrliehen weichen müssen. Er gibt dem Bilde etwas Laues, Fades. Neben der dionysischen Kraft der harfenden Meerfrau Böcklins ist Rossetti nur ein puppenhaftes Genrebild gelungen. Die nackte Gestalt der „Ligeia Siren“, die er 1873 entwarf, gilt als Vorstudie dieses Werkes. Eine in ihrem genrehaften Charakter verwandte Schöpfung ist „Die Vision der Fiammetta“ (1878). Aus dem schönen Sonett, mit dem der Dichtermaler dieses Werk kommentierte, klingt die Todesidee als düsterer Grundton. Er nennt die Gestalt Boccaccios

Ein Verhängnis, ein Versprechen, gleichwie  
Vorm düstren Sturm des Todes der Seele Regenbogen.

Wir sehen eine stattliche, lebensgroße Jungfrau mit rotbraunem Haar in tiefrotem Gewand in Kniestückaufnahme. Sie steht inmitten des blühenden Gezweiges eines Apfelbaumes und beugt es mit beiden Händen auseinander. Die Bewegungen der langen Finger sind gekünstelt, und ein spitzer Ellbogen des rechten Armes sticht unliebsam hervor. Auch fällt das Gewand, besonders von dem hochgehobenen Arm, allzu massig herab. Die zahllosen Reproduktionen dieses Bildes in England beweisen, daß es dem dortigen Geschmack entsprechen muß. Das Original ist im Besitz des Mr. Charles Buttler.

Der kolossalische Frauentyp der letzten Entwicklungsstufe Rossettis tritt wiederum in der Einzelfigur der „Mnemosyne“ auf (1876) (Abb. 67, 68). Streng beherrscht hier die Vertikale das Kompositionsgefüge. Sie wird in der majestätischen Knieansicht der aufrecht stehenden Göttin des Gedächtnisses, in der herabsteigenden breiten Linie ihres linken Armes, in dem rechts neben ihr aufstrebenden Baumstamm, in der Lampe, die sie mit der Linken hebt, wie in den parallelen Faltenstreifen des Chitons betont. Im Hintergrunde schneidet die Horizontallinie des Meeres ihren Nacken. Die Züge dieses Antlitzes haben etwas Starres, Machtvolles, wie die der Juno Ludovisi. Mit weit geöffneten grauen Augen schaut sie geradeaus in die Leere. Die nackten Arme und der Hals verraten auch nicht die leiseste Vibration des Frauenfleisches, sie ruhen in lastenden Massen. Die Lippen sind übertrieben geschwellt, sie haben die gleiche Steigerung erfahren wie der gesamte Gliederbau. Die rechte Hand hält wie mechanisch ein mit blattartigem Kranz eingefasstes Metallgefäß. Aus ihm, wie aus der Phiole, die die Linke hebt, wallt leichter Dampf auf. Der Chiton ist tiefes Meergrün, ein gelbes Stiefmütterchen liegt auf der Brüstung vor der Göttin und im Hintergrund malt ein Sonnenuntergang seine rötlichen Tinten. Die Geschlossenheit der Komposition macht diese Mnemosyne besonders eindrucksvoll. Sie ragt aus dem Schlußschaffen Rossettis als Verkörperung verschwiegener Schmerzen.

Gleich grandios und wuchtig erscheint die „Astarte Syriaca“, die 1877 geschaffen wurde. Sie ist der Gipfelpunkt der durch den pathologischen Seelenzustand Rossettis erzeugten Perversität des Gefühllebens. Nicht nach Cypern, dem lichtumflossenen Eiland der griechischen Schönheitsgöttin, wenden sich seine Gedanken. Sie brüten im Dunkel autochthoner Tage über der Urmutter Aphrodites, der geheimnisvollen Venus Astarte. Als Potenz aller Zeugungskräfte erblickt sie seine Vision monumental zwischen Himmel und Meer aufgerichtet, von den Lichtthronen der Sonne und des Mondes gleichmäßig bestrahlt. Zwei fackeltragende Engelgestalten leuchten in Verzückung dem Triumphschauspiel ihrer Erscheinung. Die üppigen Körperformen der Göttin sind teils unverhüllt, teils schimmern sie durch ihr meergrünes Gewand, das ein doppelter Silbergürtel unter der Büste und dem Leib zusammenfaßt. Die Erscheinung der Mrs. Morris ist hier bis zum höchsten Pathos ihrer düsteren Schönheit gesteigert. Die sonderbar geschraubte Pose der Engel und die zierlich greifenden Finger der großen Hände der Astarte verleihen dem Bilde eine archaisierende Zutat. Das Mysterium der zeugenden Urkraft ist im Kolorit packend durch die lichten Farbenmassen der Astartegestalt charakterisiert, die sich aus dem Sonnen- und Mondzwielicht siegreich hervorringen. In dem prachtvollen Sonett „Venus Syriaca“ nennt der Künstler das Antlitz seiner Astarte „einen alles durchdringenden Zauber, ein Amulett, einen Talisman und ein Orakel“. Er spricht von ihren liebebefruchteten Lippen und der absoluten Gewalt ihrer Augen, „die den Puls der Herzen zu der Sphären Dominante stimmen“. 1875 schuf Rossetti eine Federzeichnung der Astarte, deren Original Mrs. Fry besitzt. Das Ölgemälde befindet sich in der Corporation Art Gallery in Manchester.

Bis in Rossettis letzte Pinseläußerungen empfinden wir die Liebe zu dem Dantestoff. Er konzipierte 1870 in einigen sehr fein angelegten Kreidezeichnungen das Bildnis „La Donna della Finestra“, das er auch „Die mitleidige Dame“ (Abb. 69) nannte. Wiederum war Mrs. Morris das Modell für eine Schöpfung von hohem Reiz jungfräulicher Durchseeltheit. Hier erscheint sie als Gemma Donati, die, wie die Vita Nuova sagt, nach dem Tode der Freundin Beatrice voll innigen Mitleids

aus ihrem Hause auf den schmerzübermannen Dante hinabblickt. Sie lehnt, die schlanken Hände übereinandergelegt, in lichtem, stoffreichem Gewand aus dem Fenster. Blühende Rosen nicken ihr über die vollen Schultern, und bis an sie heran klettert großblättriges Feigenlaub. Die üppigen Haarmassen sind im Florentiner Rundbausch aufgerollt und an dem einen Ohr zusammengefaßt. Besonders schön wirkt hier der offene, rührende Blick der graublauen Augen, während die Rossetti-Manier der allzu hoch gewölbten Lippen wiederum gewahrt blieb. Ein unvollendet gelassenes Ölgemälde nach dieser Zeichnung aus 1881, das ohne jede weitere Zutat nur den Kopf und die Hände in subtilster Durchbildung anlegte, und dessen Reproduktion wir zeigen (Abb. 70), befindet sich in der Corporation Art Gallery in Birmingham. Das durchgeführte Ölbild entstand 1879 und gehört W. R. Moß in Bolton.

Die feine Aquarellstudie eines Frauenkopfes, die Rossetti 1878 ausführte, benannte er „Brunna Brunelleschi“. Der Vorwurf zu dem Genrebild „Der Tagestraum“ war allzu poetisch, als daß Rossetti die bereits 1872 begonnene Arbeit unvollendet lassen konnte. Nach Anfertigung einer Anzahl von Studienblättern ging er zwischen 1880 – 1881 an die Ausführung des Werkes. Es stellt ein liebliches, junges Weib dar, das in dem dichten Gezweig eines Sykomorenbaumes sitzend weilt. Sie läßt die Füße herabhängen, hat die Knie etwas hochgezogen und greift mit der Rechten in das Geäst über sich. Ein lockeres, gänzlich schmuckloses Gewand gibt den Hals frei, kräuselt sich in leichtem Faltengeriesel in der blusigen Taille und umspannt glatt den Unterkörper. Sie trägt Sandalen an den Füßen, ein Buch liegt auf ihrem Schoß, und sie blickt träumerisch in die Frühlingsnatur hinaus. Die Bildidee war Rossetti einst in Kelmscott durch den Anblick der jugendlichen Mrs. Morris gekommen. Eine besonders schöne Kreidestudie für das Werk, das Rossetti ursprünglich „Monna Primavera“ getauft hatte, befindet sich im Besitz der Mrs. Morris. In der Ausarbeitung des Vorwurfs konnte sich Rossetti nur schwer genug tun. Nachdem er an dem fertigen Bilde die unteren Gliedmaßen noch einmal gänzlich neu gemalt hatte, ging es in den Besitz des Herrn Constantine Jonides über. Die Kreidzeichnungen für ein Bild „Desdemona“ (1881) lassen es nicht bedauern, daß die Ausführung des Ölgemäldes unterblieb. Die unelegant langen Arme, die zusammengebogene Gestalt und die nackten Füße der Jungfrau, die ihr ahnungschweres Lied sing, während Emilia ihr das Haar kämmt, wirken wenig erfreulich.

Was die schwere Krankheit der letzten Lebenszeit dem Künstler noch an Gestaltungskraft ließ, brach sich in der Form poetischen Schaffens Bahn. „Sonette bedeuten Schlaflosigkeit,“ klagte er in einem Brief an Christina, und dennoch konnte er dem süßen Gift nicht widerstehen. Die episch-baladeske Dichtung „Des Königs Tragödie“ brauchte den Rest seiner Kräfte auf. Mit der ihm eigenen Leidenschaftlichkeit dichtete er in diesem Schwanenlied den Tod des schottischen Poetenkönigs James I. und sang damit eine Klage über das Los des Schönen auf Erden. Sein Pinsel gestaltete nur noch längst vertraute Stoffe. Von 1880 – 1881 suchte er eine Neufassung der „Begrüßung Beatrices“ zu malen. Kopfstudien für das Ölgemälde wurden nach Mrs. Morris und Mrs. Stillman gemacht; aber er konnte in Farbe und Formgebung die Schöpferkraft vergangener Jahre nicht mehr erreichen. Diese letzte Beatrice ragt statuarisch aus dem Florentiner Straßensbild. Sie wandelt mit dem Gebetbuch in der Rechten und sieht nicht, daß Dante, den die Purpurschwingen des Liebesgottes beschatten, sie von der höher liegenden Terrasse erblickt. Jungfräuliche Anmut ist auch ihr noch gegeben. Die ernsten Augen blicken tief, das Haar rieselt in welligem Fluß über die Schultern; aber der ätherische Duft, der einst um Rossettis Jugendwerk, wie um Fra Angelicos Schaffen schwebte, ist entschwunden. Von besonderer Feinheit ist der architektonische Hintergrund des Bildes, für den der Künstler ernste Studien nach Aufnahme altitalienischer Straßensbilder machte. Ein Freund Rossettis mußte das Ölgemälde fertig stellen. Es ging nach dem Verkauf der Leyland-Sammlung in die Hände J. C. Holdes über. Auf Bitten seines Käufers Valpy wiederholte Rossetti 1882 noch einmal die „Proserpina“ als kleineres Ölgemälde. Er entschloß sich auch für den gleichen Auftraggeber zu einer

Wiederholung der „Joan of Arc“. Noch wenige Tage vor seinem Tode war er an dieser letzten Arbeit tätig, die jetzt der Firma Agnew gehört.

Rossettis körperlicher Verfall ging indessen mit Riesenschritten vorwärts. Immer mehr wurde der Schlaf zum Gnadengeschenk, immer schwerer umlagerte Verdüsterung sein Gemüt. Nach der Paralyse einer Körperhälfte hoffte man ihn durch einen Aufenthalt in Birchington-on-Sea zu kräftigen, den der Freund, der Dichter Hall Caine, mit ihm teilte. Dort kam sein Zwillingengenius mit Skizzen vom Kopfe des Vaters und mit einigen Sonetten von ihm Abschied nehmen. Ein Nierenleiden und eintretende Blutvergiftung verschlimmerten den Zustand so bedrohlich, daß die alte Mutter mit den Geschwistern zu ihm eilte. In der Nacht des 4. April 1882 willfahrte man dem dringenden Wunsche des Sterbenden mit der Herbeischaffung eines Priesters, der Absolution erteilte. Am Abend des 9. April 1882 schloß Dante Gabriel Rossetti die Augen für immer. Er liegt in der Kirche zu Birchington bestattet und auf seinem irdischen Grabkreuz sind in drei Reliefs die dominierenden Tendenzen seines Kunstschaffens, das Religiöse, das Erotische und das Mystische zusammengefaßt. Die Aufschrift lautet: „Hier schläft Gabriel Dante Charles Rossetti, unter dem Namen Dante Gabriel Rossetti als Maler unter Malern, als Dichter unter Dichtern geehrt. Geboren in London von überwiegend italienischer Abstammung am 12. Mai 1828. Gestorben in Birchington am 9. April 1882. Dieses kreuzförmige Grabdenkmal Dante Rossettis wurde von seiner Mutter bestellt, von seinem lebenslänglichen Freund Ford Madox Brown entworfen, von J. und H. Pattison ausgeführt und von seinem Bruder William und der Schwester Christina errichtet.“ Ein Gedenkfenster in der Kirche ist außerdem von Rossettis Mutter gestiftet worden. Es enthält zwei Bildkompositionen des Malers Shield, der für die eine Rossettis „Passahfest“ benutzte und „Christus den Blinden aus Bethsaida führend“ als eigenes Motiv gestaltete. Am Cheyne Road in London, vor dem bronzenen Rossetti-Brunnen nach Ford Madox Browns Skizze, werden wir an Carlyles Zensurenurteil über die Häßlichkeit englischer Monumente erinnert.

Wir haben keine Gelegenheit, irgend ein Originalwerk Rossettis auf deutschem Boden zu studieren. Wir müssen die Fahrt über den Ärmelkanal antreten, um seine sanfte und mächtige Gewalt als Maler auf uns wirken zu lassen. Gleichviel mit welchen Einschränkungen wir sein Werk anerkennen, es erfüllt uns mit ungeteilter Bewunderung im Gesamtbild der Kunstentwicklung des neunzehnten Jahrhunderts. Der große Reformator scheint uns schwankend im Impuls, wenn er als Gotiker und als Renaissancemensch auftritt, die Marienjungfrau und die syrische Astarte malt, wenn er als Rationalist handelt und als Mystiker fühlt, als Freigeist lebt und des Priesters in der Todesstunde bedarf. Aber sein Künstlercharakter beweist Prinzipienfestigkeit, wenn uns aus all seinen Rittern und Mönchen und Frauenaugen der gleiche Blick voll unendlicher Sehnsucht trifft. Diese Einheitlichkeit des Wesens ließ ihn sein eigener Lehrmeister und das Haupt einer einflußreichen Schule werden. Sie ließ ihn einen Augenblick ethischer und ästhetischer Werte vollbringen. Wenn die Bedeutung einer künstlerischen Persönlichkeit auch nach ihrem Willen eingeschätzt werden muß, wächst der Ruhm des Dichtermalers, denn all seine Frömmigkeit, all seine Mystik und all sein Realismus gipfelten in dem Trachten nach der Höherentwicklung der Menschheit.

---

## **Inhaltsübersicht.**

---

I. Jugendeinflüsse. Gründung der präraphaelitischen Bruderschaft	Seite 3
II. Gotische Periode. Stoffe aus dem Dante- und König Arthur-Kreis. Gründung der Zeitschrift „The Ger“. Elizabeth Siddal. Ruskin. Oxford. Gründung der Morris-Firma.	14
III. Renaissance- Periode. Malerei schöner Frauen.	52
IV. Periode der Malerei übertriebener Frauengestalten. Das Ende.	80

## **Literatur.**

---

**D. G. Rossetti**, His family letters with memoir by William Michael Rossetti.

**D. G. Rossetti**, Letters to William Allingham.

**D. G. Rossetti**, „Ballads and Sonnets“.

„**The Germ**“ edited by W. M. Rossetti.

**H. C. Marillier**, D. G. Rossetti. An illustrated memorial of his art and life.

**Percy H. Bate**, The English preraphaelite Painters, their associates and successors.

**Ester Wood**, Dante Rossetti and the Preraphaelite movement.

**Helen Madox Rossetti**, D. G. Rossetti.

**Joseph Knight**, The Life of D. G. Rossetti.

**Cornelius Gurlitt**, „Die Präraphaeliten“ aus Westermanns Monatsheften.

**Richard Muther**, Geschichte der englischen Malerei.

---