

# **New Materialism**

—

## **Die ökologische Avantgarde und die Kunst der Präraffaeliten**

Zur Erlangung des akademischen Grades einer  
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)  
von der KIT-Fakultät für Architektur  
am Institut für Kunst- und Baugeschichte  
des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)  
genehmigte Dissertation

von

Veronika Müller

Hauptreferent: Prof. Dr. Oliver Jehle

Korreferent: Apl. Prof. Dr. Martin Papenbrock

Tag der mündlichen Prüfung: 03.03.2026

Für meine Tochter Eleonore

## Danksagung

Die Auseinandersetzung mit den präraffaelitischen Gemälden begann für mich bereits während meines Bachelorstudiums im Rahmen einer Exkursion nach London. Die dort gewonnenen Eindrücke und Begegnungen mit den Werken legten den Grundstein für das wissenschaftliche Interesse, aus dem schließlich diese Dissertation hervorging. Mit ihrem Abschluss endet für mich zugleich eine lange fachliche und persönliche Reise, die von vielen Menschen begleitet und unterstützt wurde.

Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Oliver Jehle, der dieses Forschungsvorhaben von Beginn an begleitet und maßgeblich unterstützt hat. Bereits seit meinem Studium durfte ich von seiner wissenschaftlichen Betreuung, seinem Vertrauen und seinem stetigen fachlichen Austausch profitieren. Seine engagierte Begleitung bis zum Abschluss des Promotionsverfahrens war für mich von großer Bedeutung.

Ebenso danke ich meinem Zweitbetreuer Apl. Prof. Dr. Martin Papenbrock für seine wertvollen Hinweise, seine konstruktive Begleitung und seine unterstützenden Ratschläge während der Entstehung dieser Dissertation.

Für die finanzielle Förderung meiner Promotion danke ich der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg, die mir durch ein dreijähriges Stipendium die konzentrierte Arbeit an diesem Forschungsprojekt ermöglicht hat.

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, die mich während meines gesamten akademischen Werdegangs begleitet und unterstützt hat. Insbesondere meinen Eltern möchte ich meine besondere Wertschätzung aussprechen. Durch ihre Unterstützung, ihr Vertrauen in meine Fähigkeiten und ihre beständige Ermutigung haben sie mich auf meinem gesamten Weg getragen. Sie standen mir jederzeit mit Rat und Tat zur Seite und haben maßgeblich dazu beigetragen, dass ich diese Arbeit erfolgreich abschließen konnte.

Auch meinem Bruder und meiner Schwester danke ich herzlich dafür, dass sie mich auf meinem Weg begleitet und bestärkt haben.

Meinen Schwiegereltern möchte ich zudem für ihre Hilfsbereitschaft meinen Dank aussprechen.

Mein tiefster Dank gilt meinem Mann, der mich während der gesamten Promotionszeit mit unendlicher Geduld, Verständnis und liebevollem Rückhalt begleitet hat. Er hat die Höhen und Tiefen dieses Weges mit mir geteilt und war stets an meiner Seite, wenn Herausforderungen zu bewältigen waren. Sein Vertrauen in mich, seine Zuversicht und seine Fähigkeit, mir auch in schwierigen Momenten Mut zu machen, haben mir Kraft und Orientierung gegeben. Sein Rückhalt war für mich eine unverzichtbare Stütze auf diesem Weg.

Meiner Tochter danke ich auf ganz besondere Weise. Mit ihr haben sich Perspektiven verschoben und Prioritäten neu geordnet. Sie erinnert mich jeden Tag daran, dass hinter allen wissenschaftlichen Zielen immer auch das Leben selbst steht.

Die Abbildungen sind von dieser Lizenzierung ausgenommen.

The images are excluded from this licensing.

## Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	6
2. Literatur- und Forschungsstand.....	22
3. Das 19. Jahrhundert - Ein ökologisches Zeitalter .....	35
4. Das „natürliche“ Leitbild der Präraffaeliten und ihr künstlerisches Netzwerk.....	47
5. Die Wiederentdeckung der Natur durch die Präraffaelitische Bruderschaft.....	64
5.1 Die Pflanze als wissenschaftliches Präparat und botanisches Bild .....	64
5.2 Die Bewahrung der Natur und ökologische Tendenzen in den Werken der präraffaelitischen Bruderschaft .....	72
5.3 Die Frau im präraffaelitischen Naturdiskurs .....	100
6. Textil-Metapher und Medium .....	124
7. Die Verwendung von Farben-Wirkung und Naturbewusstsein .....	140
8. John Ruskin und die Naturstudien im 19. Jahrhundert.....	152
9. Ressourcen, das Kunsthandwerk und die Naturverbundenheit im 19. Jahrhundert .....	160
9.1 William Morris, seine Familie und das Kunsthandwerk.....	178
9.2 Utopie und Ökonomie.....	199
10. Schlussbetrachtung.....	211
11. Literaturverzeichnis.....	227
12. Abbildungsverzeichnis .....	247

## 1. Einleitung

„Je mehr die Menschen sich von den Kräften der Natur distanzieren, indem sie, in städtischen Agglomerationen lebend, ihren Wohlstand und ihr Überleben durch Manufaktur und Import anstatt durch Anbau und Hege sicherten, desto komplizierter wurde ihr Verhältnis zur Natur“<sup>1</sup>.

Im 19. Jahrhundert prägten die wachsende Industrie, der technische sowie der wissenschaftliche Fortschritt zunehmend das Verhältnis des Menschen zur Natur. Der Mensch glaubte, in Freiheit und Wohlstand zu leben und über die Natur frei verfügen zu können, ihre Ressourcen ausbeuten und sie nach Belieben nutzen zu können. Dabei richtete er sich nach seinen eigenen Bedürfnissen, wodurch die Natur nicht nur geschädigt, sondern auch ihrer ursprünglichen Kraft beraubt wird.<sup>2</sup> Dieses Verhalten wurde zum Gegenstand von Kritik und in den künstlerischen Strömungen jener Zeit reflektiert und neu interpretiert.

Die Promotionsarbeit setzt sich vornehmlich mit der Kunst der Präraffaeliten auseinander, einer Bruderschaft, welche sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter der Prämisse vereinigte, eine neue Malerei als Antwort auf das moderne, industrielle Zeitalter sowie auf das traditionsbewusste und, in den Augen der Künstlergeneration, festgefahrene Lehrprogramm der Royal Academy hervorzubringen. Aus der Unzufriedenheit gegenüber der damaligen Situation heraus geboren, suchten diese jungen Künstler neue Wege, um sich mit ihrer Einstellung gegenüber der Natur und Kunst durchzusetzen.<sup>3</sup> In einer Zeit des Umbruchs stellte sich die präraffaelitische Bruderschaft (PRB) als eine Formation des Widerstandes dar, in deren Kunstwerken sich die viktorianische Gesellschaft umfangreich widerspiegelt.<sup>4</sup> Nicht umsonst bezeichnet Matthew Plampin die Künstler als missverstandene Genies, deren Kunst, innerhalb eines untergehenden Establishment nicht umfangreich gewürdigt wird.<sup>5</sup> Diese Haltung führte zu einem malerischen Aufstand – einer Revolte gegen die, ihrer Meinung nach, eintönige und erstarrte Kunst der akademisch geprägten Tradition.

---

<sup>1</sup> Hitchmough, Wendy, *Arts- and Crafts-Gärten*, Stuttgart 1998, S. 8.

<sup>2</sup> Vgl. Schweda, Mark, *Entzweiung und Kompensation. Joachim Ritters philosophische Theorie der modernen Welt*, Freiburg/München 2013, S. 171.

<sup>3</sup> Vgl. Hamlyn, Robin, „Sezession und Erneuerung. Kunstakademien in London 1827-1848“, in: *Viktorianische Malerei. Von Turner bis Whistler*, hg. von Robin Hamlyn, Christoph Heilmann u.a., Ausst.-Kat. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek, München/Prestel 1993, S. 31.

<sup>4</sup> Vgl. Graham, Wendy, *Critics, coteries and Pre-Raphaelite celebrity*, New York 2017, S. 1.

<sup>5</sup> Vgl. Plampin, Matthew, „Exhibiting the avant-garde: the development of the Pre-Raphaelite ‘brand’“, in: *Writing the Pre-Raphaelites. Text, Context, Subtext*, hg. von Michaela Giebelhausen und Tim Barringer, Surrey Burlington 2009, S. 194.

Sie leiteten eine neue Ära des Kunstverständnisses ein, indem sie über die bloße Darstellung idyllischer Landschaften hinausgingen und stattdessen eine analytische Durchdringung der Natur sowie ihre möglichst exakte Wiedergabe in den Fokus rückten. Mit ihren gestalterischen Techniken machten sie nicht nur auf die Bedrohung der Natur aufmerksam, sondern betonten zugleich die Bedeutung ihrer Bewahrung und die Wertschätzung der Pflanzenwelt.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist die Problematik, dass die Kunst der Präraffaeliten häufig als rein dekorativ klassifiziert wird, wodurch ihr ästhetischer Wert zwar anerkannt, ihr interpretatorisches Potenzial jedoch oft unzureichend gewürdigt wird. Der hiermit verfolgte Forschungsansatz liegt in der Neubewertung jener Kunstwerke. Dafür werden Fragen aus verschiedenen Bereichen der Kunst, Soziologie und Ökologie an die Gemälde herangetragen, geht es doch darum, die Essenz des als eklektizistisch zu denkenden 19. Jahrhunderts herauszustellen und die Wirkmacht der Kunstwerke sichtbar zu machen. Das besondere Interesse der Präraffaeliten an der Natur zeigte sich in der künstlerischen Darstellung realer Orte und Naturphänomenen und -katastrophen, wie bspw. John Everett Millais' Werk *A Flood* (Abb. 1), welches ein Naturereignis behandelt, bei dem ein in der Wiege liegendes Kind durch die Fluten getrieben wird. Durch diese Darstellung verbindet Millais die Romantisierung der Natur mit der Realität einer Katastrophe und thematisiert die Verwundbarkeit des Menschen im Angesicht der Umwelteinflüsse. Dies ist eines von vielen Beispielen, um aufzuzeigen, dass die Präraffaeliten die Natur nicht nur als Metapher, sondern in ihrer Materialität begriffen und in der Kunst zum Ausdruck bringen. Was auf den ersten Blick als lieblich romantisertes Bild eines kleinen Babys in der Natur erscheint, ist in Wahrheit ein komplexer Kommentar auf Basis einer real existenten Überschwemmung in Sheffield. Solch ein Verständnis für Natur ist die Grundlage für einen neuen ökologischen Diskurs innerhalb der präraffaelitischen Kunst sowie der Kunstgeschichte im Allgemeinen.

Schon im 19. Jahrhundert treten Ansätze einer differenzierten Naturwahrnehmung hervor, die sich retrospektiv mithilfe des Neuen Materialismus als Ausdruck eines zunehmenden Naturbewusstseins interpretieren lassen, ohne dass daraus bereits substanzielle politische Transformationen resultierten.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl. Mensching, Günther, „Philosophie zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Der Materialismus im 19. Jahrhundert und seine Geschichte“, in: *Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert. Band 1: Der Materialismus-Streit*, hg. von Kurt Bayertz, Myriam Gerhard u.a., Hamburg 2007, S. 31.

Dabei liegt es nicht allein in der Verantwortung von Politik und Gesellschaft, sondern auch in der Kunst, die bedrohte Natur wieder ins Bewusstsein der Menschen zu rücken und ihren Schutz zu ermöglichen. Sie wird dabei zunehmend zur transparenten Schnittstelle zwischen Gesellschaft und Umwelt, wobei sie nicht nur einen idealisierten, romantisierten Blick auf die Natur wirft, sondern auch ihre Zerstörung und die dunklen Seiten der Industrialisierung thematisiert. Die Künstler stellten sich der Aufgabe, eine ökologische Perspektive einzunehmen und diese dann schließlich in den verschiedenen künstlerischen Medien zum Ausdruck zu bringen.<sup>7</sup>

Der methodische Ansatz des *New Materialism* analysiert die Wechselwirkung des Menschen mit der Natur und Materie und setzt sich zugleich für einen respektvollen Umgang mit ihr ein.<sup>8</sup> Er ist ein interdisziplinäres Forschungsparadigma, das in den letzten Jahrzehnten erhebliche Aufmerksamkeit erlangt hat. Diese Denkrichtung, die sich an den Schnittstellen von Philosophie, Sozialwissenschaften, Kulturwissenschaften und Naturwissenschaften bewegt, betont die Bedeutung von Materie und Materialität. Im Gegensatz zu traditionellen dualistischen Ansätzen, die Geist und Materie, Subjekt und Objekt oder Kultur und Natur trennen, plädiert der *New Materialism* für ein integratives Verständnis, bei dem materielle und diskursive Praktiken untrennbar miteinander verwoben sind.

Unter dem Begriff *New Materialism* versammelt sich ein Konstrukt verschiedener Theorien, die sich für die Aufwertung und Wertschätzung der Materie sowie der lebendigen Natur aussprechen.<sup>9</sup> Dies ist ein Phänomen, welches jedoch nicht nur aktuell verhandelt wird, sondern bereits in vergangenen Jahrhunderten diskutiert wurde. Die Übertragung des Grundgedankens einer lebendigen, eigenmächtigen Natur zurück in das 19. Jahrhundert ermöglicht, eben jenes Jahrhundert neu zu denken und zu verhandeln. Der moderne Blick auf das Zeitalter des 19. Jahrhunderts ist eine fruchtbare Methode, um das Verständnis für die Natur und ihren Schutz transparent aufzubereiten.

---

<sup>7</sup> Vgl. Kufeld, Klaus, *Rückkehr zur Utopie. Philosophische Szenarien*, Freiburg/München 2021, S. 145.

<sup>8</sup> Vgl. Hoppe, Katharina, „Eine neue Ontologie des Materiellen? Probleme und Perspektiven neomaterialistischer Feminismen“, in: *Material turn. Feministische Perspektive auf Materialität und Materialismus*, hg. von Christine Löw, Katharina Volk u.a., Opladen/Berlin/Toronto 2017, S. 41.

<sup>9</sup> Vgl. Goll, Tobias, Keil, Daniel, Telios, Thomas, „Einleitung“, in: *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, hg. von Tobias Goll, Daniel Keil, Thomas Telios, Münster 2013, S. 7f.

Der *New Materialism* darf als Theoriensammlung angesehen werden, welche neue Betrachtungsansätze der Kunst des 19. Jahrhunderts aufzuzeigen vermag und sogleich die erforderliche Brücke zwischen der aktuellen Naturwahrnehmung und jenem historischen Phänomen schlägt, die die Kunst der Präraffaeliten darstellt.

Es gilt als verbleibende Antwort, in die Vergangenheit zu reisen, um Inspiration zu finden.<sup>10</sup> Dieser Vorgang funktioniert im doppelten Sinne. Einerseits suchten die Präraffaeliten sowie ihre Ausläufer Inspiration in der Vergangenheit, andererseits versucht der hier verfolgte Forschungsansatz mithilfe des *New Materialism* einen Rückgriff auf das 19. Jahrhundert vorzunehmen, um dieses auf seine Aktualität hin zu prüfen.

Zu den zentralen Ideen des *New Materialism* gehört dabei die Anerkennung, dass Materie nicht passiv ist, sondern eine aktive Rolle bei der Gestaltung von sozialen, kulturellen und politischen Prozessen spielt. In dieser Perspektive werden die Wechselwirkungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren untersucht und die Kontinuität und Verflechtung von Mensch und Umwelt betont. Anstatt Materie als statische und isolierte Einheit zu betrachten, wird sie als ein sich ständig veränderndes und miteinander verwobenes Netzwerk von Beziehungen und Kräften betrachtet.

Insgesamt stellt der *New Materialism* eine neue Herangehensweise an die Erforschung von Materie, Menschlichkeit und Umwelt dar, die die Grenzen zwischen Mensch und Natur, Subjekt und Objekt sowie zwischen sozialen und nicht-menschlichen Akteuren herausfordert. Dem Verständnis des Neuen Materialismus nach, ist Materie nicht als „passiv, inaktiv und einheitlich, sondern als aktiv, wirkmächtig und plural zu begreifen“<sup>11</sup>. Infolgedessen handelt es sich um eine Vielzahl von Materien, die in Wechselwirkung gleichberechtigt miteinander agieren und aus der Natur hervorgehen. Diese Materien sind sichtbar, sei es durch Farben, Beschaffenheit oder ihren strukturellen Aufbau. Ebenso ist Materie Natur und Natur ist Materie, die beide eine bestimmte Aufgabe bzw. Mission in sich tragen.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Vgl. Owens, Susan, *Imagining England's Past. Inspiration, Enchantment, Obsession*, London 2023, S. 167.

<sup>11</sup> Hoppe, Katharina, Lemke, Thomas, *Die Macht der Materie: Grundlagen und Grenzen des agentuellen Realismus von Karen Barad*, Soziale Welt, 66. Jahrg., Heft 3, 2015, S. 262.

<sup>12</sup> Vgl. Focillon, Henri, *Das Leben der Formen*, Göttingen 1933, üb. Aufl. 2019, S. 51.

Die Gleichstellung bzw. Eindeutigkeit von Natur und Materie ist entscheidend, wenn es um die Wechselwirkung des *New Materialism* und der Ökologiebewegung im 19. Jahrhundert geht.<sup>13</sup> Aufgrund der Neubewertung von Materie, indem sie den Status eines inaktiven und verfügbaren Objekts verliert, verfügt diese über eine selbstbestimmte Kraft und Handlungsfähigkeit, welche auf andere Lebewesen zurückwirkt.<sup>14</sup> Hierbei erhält Materie den Status einer aktiven, belebten und selbstständigen Macht, wodurch die Definition von Natur automatisch erneuert wird. Beide Begriffe werden in ihrer Bedeutung und in ihrer Wirksamkeit neu durchdacht und in Beziehung zueinander gesetzt.<sup>15</sup>

Ebenso gilt dies für den *Ecocriticism*, der ähnlich wie der *New Materialism* agiert. Der Mensch als Teil der naturgegebenen Materie verweigert seine niedere Position und erhebt sich im Zeitalter des Anthropozäns zum Machthaber der ihm umgebenden Natur.<sup>16</sup>

„*Ecocriticism* und der *Anthropozän-Diskurs* sind Ausdruck der Selbstalarmierung moderner westlicher Gesellschaften“<sup>17</sup>. In einem unendlichen Ausmaß greift der Mensch in die Natur ein, verändert oder zerstört sie. Es folgen Probleme wie

„der globale Klimawandel, versauernde Meere, Veränderungen in den Kohlenstoff- und Stickstoff- sowie anderen Kreisläufen, die Zerstörung von Wäldern und anderen natürlichen Habitaten zugunsten von Farmen und Städten, eine weitverbreitete Luftverschmutzung, radioaktiver Fallout, die Ansammlung von Plastik, veränderte Flussläufe, ein massives Artensterben, der Transport und die Einführung von Arten in fremde Länder“<sup>18</sup>,

wodurch ein Ungleichgewicht von Mensch und Natur entsteht. In beiden Ansätzen gilt der Mensch nicht mehr als von der Natur trennbar oder dieser erhaben, sondern ist ein wirkender Teil des Erdsystems und daher auch abhängig vom materiellen Gefüge.

Auch hier muss die umfassende Kraft von nichtmenschlichen und menschlichen Wesen, auch *Agency* genannt, herausgestellt werden. Hieraus ergibt sich die unumstößliche

<sup>13</sup> Vgl. Bayertz, Kurt, „Was ist moderner Materialismus?“, in: *Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert. Band 1: Der Materialismus-Streit*, hg. von Kurt Bayertz, Myriam Gerhard u.a., Hamburg 2007, S. 52f.

<sup>14</sup> Vgl. Hoppe, Lemke 2015, S. 262 (wie Anm. 11).

<sup>15</sup> Vgl. Löw, Christine, Volk, Katharina, „Materialität, Materialismus, Feminismus. Konturen für eine gesellschaftskritische globale Perspektive“, in: *Material turn. Feministische Perspektive auf Materialität und Materialismus*, hg. von Christine Löw, Katharina Volk u.a., Opladen/Berlin/Toronto 2017, S. 72.

<sup>16</sup> Vgl. Ellis, Erle C., *Anthropozän. Das Zeitalter des Menschen – eine Einführung*, München 2020, S. 12.

<sup>17</sup> Büttner, Urs, „Naturbewältigung, ‚Natural Imaginaries‘ und die Möglichkeiten der Kunst. Ein theoretischer Versuch zur Ökologie des Wissens“, in: *Wind und Wetter. Kultur, Wissen, Ästhetik*, hg. von Urs Büttner, Georg Braungart, Paderborn 2018, S. 28.

<sup>18</sup> Ellis, Erle C. 2020, S. 11 (wie Anm. 16).

Verbindung von Natur und Mensch, welche sich gegenseitig beeinflussen.<sup>19</sup> Die Natur als eigenständige Macht zeigt sich dabei in vielen Bereichen, unter anderem in der Kunst, welche zunehmend eine Sensibilität für die Ökologie entwickeln muss.<sup>20</sup> Dieser Appell wurde von Andrew Patrizio formuliert und dient als Grundlage der Forschungsarbeit. Generell sind die Begriffe der Natur und Ökologie sehr wandelbar und vielfältig und variieren in ihrer Definition. In dem Lexikon für Ästhetische Begriffe schreibt Hartmut Böhme über die Definition des Ausdrucks Natur wie folgt:

„Natur kann aus systematischen Gründen nicht begrifflich definiert werden. Stattdessen wird historisch entfaltet, als was Natur in unterschiedlichen Epochen begegnete, welche Konzepte, Deutungen, Symbolisierungen, Wahrnehmungsformen und Ästhetiken dabei entwickelt und wie diese von den jeweiligen historischen Praktiken und Techniken beeinflusst wurden, die Menschen in Auseinandersetzung mit der Natur entwickelten“<sup>21</sup>.

Wie aus dem Zitat hervorgeht, soll kein einheitlicher, universaler Begriff von Natur herausgefiltert werden, vielmehr darf von einer Begriffspolarität gesprochen werden, da Natur alles umfassen kann und darf. Gleichmaßen gilt dies auch für die Definition des Ökologiebegriffs. Vom griechischen Wort *oikos* abgeleitet, bedeutet Ökologie so viel wie das Haushalten der Natur, das heißt die Konnexion zwischen der Umwelt und den Organismen.<sup>22</sup> Folglich setzt sich die Ökologie aus verschiedenen Wissensbereichen, wie die der Biologie, Physiologie und Naturgeschichte, zusammen und stellt somit ein interdisziplinäres Feld dar.<sup>23</sup> Es öffnen sich viele Diskurse, sei es das Handeln bzw. Haushalten mit der Natur oder aber auch das Schonen natürlicher Ressourcen. Alles ist in diesem Begriff inkludiert.<sup>24</sup>

Weiterhin muss erwähnt werden, dass der maßgebliche Wandel des Naturbegriffs ein wesentliches Kennzeichen für die Neuzeit darstellt und ebenso wichtig für das Naturverständnis im 19. Jahrhundert in England ist.<sup>25</sup> Charles Tate Regan, britischer Ichthyologe und Direktor des Natural History Museum in London im frühen 20. Jahrhundert, nutzte den Begriff der Naturgeschichte um die Vielseitigkeit der Natur sichtbar zu machen.

<sup>19</sup> Vgl. Sullivan, Heather I., „New Materialism“, in: *Ecocriticism. Eine Einführung*, hg. Gabriele Dürbeck und Urte Stobbe, Wien 2015, S. 59f. und 64.

<sup>20</sup> Vgl. Patrizio, Andrew, *The ecological eye. Assembling an ecocritical art history*, Manchester 2019, S. 49.

<sup>21</sup> Böhme, Hartmut, „Natürlich/Natur“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck u.a., Stuttgart 2010, S. 432f.

<sup>22</sup> Vgl. Ellis 2020, S. 148 (wie Anm. 16).

<sup>23</sup> Vgl. Bühler, Benjamin, *Ecocriticism. Eine Einführung*, Stuttgart 2016, S. 10.

<sup>24</sup> Vgl. Büttner 2018, S. 24 (wie Anm. 17).

<sup>25</sup> Vgl. Evers, Dirk, „Natur als Schöpfung“, in: *Naturphilosophie. Ein Lehr- und Studienbuch*, hg. von Thomas Kirchhoff, Nicole C. Karafyllis u.a., Tübingen 2020, S. 28.

Für ihn war Naturgeschichte die Geschichte der gesamten Natur, d.h. der tierischen, pflanzlichen und auch mineralischen Natur, wobei diese nicht nur die Erde sowie ihre Bewohner im aktuellen Stadium, sondern auch in der Vergangenheit umfasst.<sup>26</sup>

Auch in dieser Forschung soll der Begriff der Natur und Ökologie nicht im engsten Sinne durchdekliniert, sondern vielmehr offen und vielfältig begriffen werden.

Es ist bereits Bruno Latour, der sich für eine Versammlung von menschlichen und nichtmenschlichen Wesen aussprach und die Dichotomie zwischen Gesellschaft und Natur abschaffen möchte.<sup>27</sup> Vielmehr versteht sich die Natur als gleichberechtigte Akteurin zur Ökologie, wobei die wissenschaftlichen, moralischen, rechtlichen sowie politischen Faktoren nicht außer Acht gelassen werden dürfen und dadurch in einem engen Verhältnis zueinanderstehen. Das Verständnis von Pflege und Bewahrung der Natur setzt Latour mit der Grundforderung an die Politik gleich. Diese müsse nicht nur nachhaltig und bedacht sein, sondern auch das gesellschaftliche Leben so verändern, dass die Natur einen rechtmäßigen Platz erhält und gleichzeitig vor menschlicher Zerstörung bewahrt wird.<sup>28</sup>

Grundsätzlich sind die Grundanforderungen des *New Materialism* von politischem Kalkül geprägt, da der Zusammenschluss von Technik- und Sozialwissenschaften mit den Natur- und Kulturwissenschaften sonst nicht seine Wirkmächte entfalten könnte. Es erfordert deshalb eine inter- und transdisziplinäre Vorgehensweise, um weitreichende Veränderungen im Hinblick auf Natur- und Klimaschutz zu erzielen, und dem Zeitalter des Anthropozäns den Kampf anzusagen.<sup>29</sup> Auch die Sprachwissenschaften werden ein Teil des globalen Konzepts des *New Materialism*, geht es doch auch darum, die Macht der Sprache in diesem *Material Turn* hervorzuheben. So entsteht eine Verschmelzung zwischen Kultur und Natur, wobei die Forschenden sowohl in semantischer als auch strukturalistischer Hinsicht neue wissenschaftliche Horizonte aufbereiten. Während die Kultur und die Natur nicht nur semantisch, sondern auch in ihrer Bedeutung getrennt waren, man denke an die weibliche Konnotation von Natur und die männlich geprägte

---

<sup>26</sup> Vgl. Regan, Charles, Tate, *Natural History*, London/ Melbourne 1937, S. 13.

<sup>27</sup> Vgl. Maeder, Marcus, „Kunst, Wissenschaft und Natur. Zur Ästhetik und Epistemologie der künstlerisch-wissenschaftlichen Naturbeobachtung“, in: *Kunst, Wissenschaft, Natur. Zur Ästhetik und Epistemologie der künstlerisch-wissenschaftlichen Naturbeobachtung*, hg. von Marcus Maeder, Bielefeld 2017, S. 16.

<sup>28</sup> Vgl. Latour, Bruno, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a.M. 2001, S. 9f. und S. 302.

<sup>29</sup> Vgl. Kersten, Jens, *Das Anthropozän-Konzept. Kontakt, Komposition, Konflikt*, Baden-Baden 2014, S. 11.

Kultur, werden nun Verbindungen geschaffen, Barrieren überbrückt und neue Verbindungen eingegangen.<sup>30</sup>

Nach Timothy Morton ist die Erde nicht nur ein unbeschriebenes Blatt für die Projektion der menschlichen Begierden und Bedürfnisse, vielmehr basiert die Begehrensschleife auf zahlreichen Entitäten, die auch in Schleifenform zueinander und zu den Menschen bestehen.

Dies hat zur Folge, dass jedes Element nicht nur sich selbst, sondern auch andere Elemente kontinuierlich beeinflusst und seinerseits beeinflusst wird, wie bspw. Menschen in einem Ökosystem oder die Gedanken im menschlichen Gehirn.<sup>31</sup> Die Menschen, Dinge, Werte und Diskurse sind miteinander verknüpfte Elemente, die nicht isoliert voneinander analysiert werden können.<sup>32</sup>

Die kontroverse Auseinandersetzung mit und über den *New Materialism* berührt nunmehr verschiedene Bereiche, einschließlich jene der Naturwissenschaften und der Geisteswissenschaften. In diesen Sektoren setzen sich die Forschenden mit den akuten Bedrohungen, wie Klimawandel und dessen Folgen für die Natur, auseinander und bemühen sich darum, die Politik, die Wirtschaft und die Veränderungen der Technologie und Gesellschaft nicht aus den Augen zu verlieren.<sup>33</sup> So schließt sich der Kreis aus Forderungen und Maßnahmen nicht nur bei Latour, sondern auch bei anderen Vertreterinnen und Vertreter wie Deborah Haynes und Timothy Morton.

Der Ansatz des *New Materialism* dient nunmehr als Denkanstoß, die Materie und die Natur neu zu denken, die Ermächtigung ihrerseits zu vermindern und das Anthropozän in geregelte Bahnen zu lenken. So entsteht eine Schnittstelle zwischen dem zeitgenössischen Theorienkonzept, die Rettung der Umwelt voranzutreiben und dem Naturinteresse des 19. Jahrhunderts, unter besonderer Berücksichtigung Großbritanniens. So gesehen ist die stetige Einflussnahme der Umwelt und des technischen Fortschritts auf den Menschen ein Phänomen, welches bereits im 19. Jahrhundert kontrovers diskutiert wird und sich bis in das 21. Jahrhundert hinein dramatisch weiterentwickelt.

---

<sup>30</sup> Vgl. Schadler, Cornelia, „Widerständige Apparate: Was ein anti-dualistischer und anti-dialektischer Materialismus zur Analyse von Differenz und Ungleichheiten beitragen kann“, in: *Material turn. Feministische Perspektive auf Materialität und Materialismus*, hg. von Christine Löw, Katharina Volk u.a., Opladen/Berlin/Toronto 2017, S. 174.

<sup>31</sup> Vgl. Morton, Timothy, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016, S. 59 und 65.

<sup>32</sup> Vgl. Schadler 2017, S. 180 (wie Anm. 30).

<sup>33</sup> Vgl. Haynes, Deborah J., „New Materialism? Or, The Uses of Theory“, in: *The Art of the Real. Visual Studies and New Materialisms*, hg. von Roger Rothman und Ian Verstegen, Newcastle upon Tyne 2015, S. 10.

Einhergehen mit diesen modernen Betrachtungsansätzen muss das Verständnis, dass der *New Materialism* nicht einfach eine Neuerscheinung ist, und der Umgang mit Natur und Ökologie eben nicht erst in den vergangenen Jahrzehnten in den Fokus gerückt wird:

„Vielmehr werden unter Rückgriff auf „alte“ philosophische Theorien und neue Zweige der Naturwissenschaften eine Reihe partieller Verschiebungen und theoretischer Neubeschreibungen vorgenommen, die zusammengenommen durchaus „neu“ sind - nicht im Sinne eines Bruchs mit dem Alten, sondern im Sinne einer Neuversammlung“<sup>34</sup>.

Was im 21. Jahrhundert unter den Perspektiven des *New Materialism* und der *Ecocriticism* neu verhandelt wird, ist ein Umweltdenken, das sich nicht erst gegenwärtig herausbildet, sondern sich rückblickend bereits im 19. Jahrhundert in Ansätzen erkennen lässt. Aus heutiger Sicht bieten diese theoretischen Zugänge die Möglichkeit, historische Konstellationen neu zu befragen und darin Formen eines frühen Umweltbewusstseins sichtbar zu machen, in denen Umweltprobleme wahrgenommen, reflektiert und künstlerisch verarbeitet werden. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verbinden die Natur mit den materialistischen Theorien und den Naturwissenschaften. Das Phänomen Natur ist nicht mehr rein ideologisch, sondern vielmehr praktisch zu denken. Der Schutz und die Bewahrung der Natur sowie die Wertschätzung der Materie zugunsten eines ausgeglichenen Systems, steht im Zentrum jenes Materialismus.<sup>35</sup>

Insbesondere ist es das 19. Jahrhundert, welches in der Kunstgeschichtsschreibung seither eines der kontroversesten Zeitalter ist, da dieses sich nicht nur durch die verschiedenen philosophischen, naturwissenschaftlichen und geschichtlichen Strömungen auszeichnet, sondern auch das Potenzial zu einem ökologischen Jahrhundert hat. Hierbei soll die Natur nicht mehr als verklärtes, verbrauchtes Objekt verstanden werden, sondern vielmehr als „belebtes Gegenüber“<sup>36</sup>, in welches der von Egoismus behaftete Mensch nicht mehr negativ eingreifen kann und zerstört, sondern für dessen Schutz und Wertschätzung kämpft. Dabei steht auch der Nachhaltigkeitsgedanke im Gespräch des 19. Jahrhunderts und dient als ethischer Leitfaden für die Verantwortung gegenüber der Natur.<sup>37</sup>

Die Naturforscherinnen und Naturforscher, Botanikerinnen und Botaniker, Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Medizinerinnen und Mediziner sowie

---

<sup>34</sup> Folkers, Andreas, „Was ist neu am neuen Materialismus? - Von der Praxis zum Ereignis“, in: *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, hg. von Tobias Goll, Daniel Keil, Thomas Telios, Münster 2013, S. 18.

<sup>35</sup> Vgl. Bayertz 2007, S. 55f. (wie Anm. 13).

<sup>36</sup> Kufeld 2021, S. 145 (wie Anm. 7).

<sup>37</sup> Vgl. ebd. S. 148, 151 und 154 (wie Anm. 7).

Künstlerinnen und Künstler jener Zeit setzten sich ebenfalls intensiv mit dem Phänomen der Natur auseinander und bemühten sich auf vielfältige Weise um deren Erhalt und Anerkennung. Obwohl ihre Disziplinen unterschiedlich und separat betrachtet werden können, verbindet sie ein gemeinsames Ziel: das tiefergehende Verständnis der Natur. Während die Philosophie die theoretischen Grundlagen für dieses Wissen schafft, konzentrieren sich die Naturwissenschaften darauf, die Natur in ihrer Gesamtheit zu analysieren. Gemeinsam streben sie nach einer Gleichstellung von menschlichen und nichtmenschlichen Lebensformen sowie der unbelebten Materie.<sup>38</sup>

Dabei soll die Kunst als Medium der Vermittlung dienen und das Naturverständnis des 19. Jahrhunderts in England sichtbar machen:

„Malerei, als freie Kunst, suchte nach einer wissenschaftlichen Basis und fand diese in den damals aufkommenden Disziplinen, wie Kunstgeschichte, Physik, Sinnesphysiologie und Chemie. Die aus diesen Quellen gewonnenen Erkenntnisse führten nicht nur zu einer veränderten und verfeinerten Beobachtung von Natur und Kunst, sondern auch zu dem Wunsch, die visuelle Darstellung von Natur sowie von künstlerischen Ideen anders als traditionell zu realisieren. Insofern kann man von einer „Experimentalisierung der Malerei um 1800 sprechen“<sup>39</sup>.

Verschiedene Disziplinen machen es sich zur Aufgabe, die Natur einzubeziehen und ihren Stellenwert in der Kunst sichtbar zu machen. Unter anderem ist es eben jene präraffaelitische Bruderschaft, die eine *Experimentalisierung der Malerei*<sup>40</sup> vornimmt und sich in den besagten Diskurs des *New Materialism* einordnet. Den Ansatz, das 19. Jahrhundert neu zu analysieren, formuliert Marcia Werner besonders treffend, indem sie wie folgt schreibt:

„Although we can never entirely retrieve the thoughts and nuances of that era, bound as we are by our own perspectives and prejudices, we can achieve significantly greater understanding of their intentions than has yet been realized“<sup>41</sup>.

Hieraus ergeben sich die zentralen Thesen und Ansätze, welche im Folgenden nun genauer untersucht werden sollen. Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die These, dass die präraffaelitische Bruderschaft in ihrem ästhetischen Handeln einen Ausdruck ökologischen Engagements darstellt und zum Vorreiter eines neuen Naturbewusstseins des 19. Jahrhunderts wird. In diesem Zusammenhang ist der Frage nachzugehen, inwiefern die Kunst der Präraffaeliten eine geistige Wertschätzung der Natur, die als

<sup>38</sup> Vgl. Bayertz, Kurt 2007, S. 55f. (wie Anm. 13).

<sup>39</sup> Pietsch, Annik, „Farbentheorie und Malpraxis um 1800. Die handwerkliche Produktion des künstlerischen Kolorits nach den ‚Gesetzen der Ästhetik und Physik‘“, in: *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Werner Busch und Elisabeth Müller-Luckne München 2008, S. 17.

<sup>40</sup> Pietsch 2008, S. 17 (wie Anm. 39).

<sup>41</sup> Werner, Marcia, *Pre-Raphaelite painting and nineteenth-century realism*, Cambridge 2005, S. 1.

gefährdet wahrgenommen wurde, darstellt. Hierbei ist ebenfalls zu hinterfragen, ob der detaillierten Naturbeobachtung und partiellen Wiedergabe, wie sie die Kunst der Präraffaeliten zeigt, das Paradigma eines naturwissenschaftlichen Forschergeistes entspricht und sich dabei das Gewand mythologischer und historischer Narrative überstreift, um überhaupt rezipiert zu werden. Jenes Prinzip verwendeten die Künstler, um ihre modernen Überzeugungen qua bekannter Themen zu übermitteln. Ihre Werke überzeugen entsprechend ihrer ikonografischen Ernsthaftigkeit, als auch der starken Emotionalität ihrer Figuren, unterstützt durch die malerische Akzentuierung der landschaftlichen Situierung sowie der Kleidung.<sup>42</sup> Dies führt wiederum zu der Ansicht, dass die Illustration von Textil und Material als Metapher eingesetzt wird, um jene sozialen, politischen, historischen und sogar ökologischen Inhalte zu übermitteln sowie den Nachhaltigkeitsgedanken zu stärken und über Ressourcen zu reflektieren.

Des Weiteren soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit die Lebensführung und die ethische Ausrichtung der Präraffaeliten als Voraussetzung für eine gelingende Kunstproduktion fungiert und sich hieraus eine eigene ‚Identität‘ bzw. ein spezifischer Verhaltenskodex innerhalb des Freundschaftsbundes etabliert. Dadurch erscheinen die Präraffaeliten in ihren Ansichten und Ansätzen hochgradig modern und fortschrittlich, obwohl sie Rückgriffe auf bereits Bestehendes bzw. auf die Natur nahmen, um ihrer Position als ökologische Avantgarde gerecht zu werden.<sup>43</sup> Abschließend steht noch die Forschungsfrage im Raum, inwiefern William Morris ebenfalls ökologische Tendenzen in seinem Schaffen und Denken aufweist und in welchem Ausmaß seine ökotopische Ideologie über den eigentlichen Roman *News from Nowhere* hinauswächst.

Um die Forschungsansätze und Thesen näher zu beleuchten, liegt der Fokus zunächst auf der umfangreichen Darstellung des 19. Jahrhunderts in Hinblick auf Ökologie, Natur und Umweltschutz. Es gilt aufzuzeigen, inwiefern das Zeitalter bereits ein Interesse an diesen Themen hatte und wie diese in Kunst und Kultur Einzug fanden.

Einen weiteren Schwerpunkt stellt die Pflanze als Präparat und botanisches Bild dar. In dem entsprechenden Kapitel wird skizzenhaft die Botanik des englischen 19. Jahrhunderts beschrieben und deren inhaltliche Situierung aufgezeigt.

---

<sup>42</sup> Vgl. Treuherz, Julian, „Vielfalt der Kunst zwischen Romantik und Impressionismus“, in: *Viktorianische Malerei. Von Turner bis Whistler*, hg. von Robin Hamlyn, Christoph Heilmann u.a., Ausst.-Kat. Bayrische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek, München/Prestel 1993, S. 12.

<sup>43</sup> Vgl. Dresler, Nastasja S., *Das Menschenbild in der Kunst des Symbolismus*, Würzburg 2017, S. 138f.

Hierbei ist zu analysieren, inwieweit die Botanik einen Einfluss auf die Kunst der Präraffaeliten nimmt und in welchem Ausmaß die botanischen Gärten als pädagogische Orte gelten. Das Studieren der Natur in angelegten Parks und Gärten ist in dieser Zeit weit verbreitet, sodass sich vermehrt Künstlerinnen und Künstler, aber auch andere Forschende dort hinbegeben. Das Zusammenspiel von Botanik und Kunst gilt es näher zu untersuchen.

Anschließend werden die Kernansätze und Ziele der Präraffaeliten sowie die Verbindung der Natur zu ihrer Kunst herausgearbeitet. Anhand ausgewählter Bildbeispiele möchte diese Forschungsarbeit einen Beitrag zum ökologischen Verständnis in der Kunst beitragen und die Präraffaeliten als wegweisendes Vorbild für kommende Künstlergenerationen hervorheben. In dieser Arbeit werden wegweisende Gemälde neu interpretiert und im Kontext innovativer Denkansätze analysiert.

Neben John Everett Millais' berühmter *Ophelia* (Abb. 2) werden auch weniger bekannte Werke, wie *A Flood* (Abb. 1), einer eingehenden Betrachtung unterzogen, um die ökologische Perspektive innerhalb der präraffaelitischen Kunst herauszuarbeiten. Eine bildwissenschaftliche Analyse ist dabei zentral, um die enge Naturverbundenheit der Präraffaeliten zu untermauern und deren Interesse am Malen realer Ereignisse als wichtigen Bestandteil ihrer Ideologie aufzuzeigen. Die Kombination von bekannten und weniger bekannten Werken bildet somit einen wesentlichen Bestandteil dieses Forschungsansatzes. Zusätzlich zeigen mythologische Werke wie *A Hamadryad* (Abb. 3) oder aber auch das symbolische Gemälde *The Blind Girl* (Abb. 4) ebenfalls ökologische Tendenzen auf, die dem Betrachter nähergebracht werden sollen. Im nächsten Schritt werden Kunstwerke analysiert, die das Thema *Die Frau im präraffaelitischen Naturdiskurs* aufgreifen. Vor dem Hintergrund aktueller Debatten zu Sexismus und Feminismus werden insbesondere die Werke von John William Waterhouse, wie *Hylas and the Nymphs* (Abb. 5) sowie *A Mermaid* (Abb. 6) eingehend untersucht. Auch das Textil als Metapher und Medium findet dabei Beachtung, ebenso wie die Farbgestaltung, die das Naturbewusstsein der Präraffaeliten reflektiert. In diesem Kontext werden *The Lady of Shalott* (Abb. 7) und *Mariana* (Abb. 8) besonders detailliert und vielschichtig beleuchtet.

Hinzu sollen die Exkurse zu John Ruskin und dem Hogarth Club als Erweiterung dienen, um den großen und sehr einflussreichen Radius der Präraffaeliten zu demonstrieren.

Die gegenseitige Kenntnisnahme zwischen Ruskin, den Künstlern des Hogarth Clubs und den Präraffaeliten zeigt, wie wichtig ein übergeordneter Austausch war und dass die Begegnung auf Respekt und Interesse basierte. Die so gezogene Linie führt direkt zu William Morris und dem Kunsthandwerk. Dieser Forschungsbereich der Arbeit dient als ein Bindeglied zwischen dem naturverbundenen Ansatz der Bruderschaft und dem umfangreichen Repertoire eines William Morris und der Arts- und Crafts-Bewegung. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass William Morris neben seiner Tätigkeit als Kunsthandwerker auch politisch aktiv war und seine sozialistischen Einstellungen schriftlich und künstlerisch mitteilte. Er wollte sich dafür einsetzen, dass die Menschen selbst entscheiden dürfen, wie sie das Leben und Arbeiten sowie den Umgang mit Maschinen gestalten wollen.

Morris wird zu jener Mittlerfigur zwischen Kunst und Politik und damit wegweisend für zukünftige Generationen.<sup>44</sup> Ebenso gilt in Hinblick auf Naturschutz und nachhaltiges Wirtschaften Morris als wegweisende Figur und nimmt den Grundansatz Latours im 21. Jahrhundert in gewisser Weise vorweg.

Diese Schnittstelle wird zum Anlass genommen, um über Nachhaltigkeit, Ressourcen und Materialien wie bspw. Farben, Textil u. ä. nachzudenken und den Stellenwert für das 19. Jahrhundert herauszuarbeiten. Es sind insbesondere die Präraffaeliten, die sich für leuchtende Kolorationen, Wohnaccessoires und reichlich verziertes Mobiliar interessieren und in ihr Kunstschaffen integrieren.<sup>45</sup>

Im Gegensatz zur bisherigen Forschung versucht die vorliegende Arbeit, die Präraffaeliten in einen ökokritischen Kontext einzubetten. Die Kunstwerke der avantgardistischen Bewegung des 19. Jahrhunderts sind für die heutigen Betrachterinnen und Betrachter ein Medium der Vermittlung. Durch sie werden nicht nur die sozialen und ökologischen Verhältnisse der damaligen Zeit künstlerisch dargeboten, sondern dienen auch als ökokritischer Hinweis für die Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Nicht mehr die romantisierte Naturverklärung steht im Vordergrund der Bildbetrachtung, vielmehr ist es die Wertschätzung und Bewahrung der Natur, welche als neue Lesart der präraffaelitischen Bildwelt gilt.

---

<sup>44</sup> Vgl. Naslas, Michael, "Medievalism in Morris's Aesthetic Theory", in: *William Morris and John Ruskin. A New Road on which the world should travel*, hg. von John Blewitt / The William Morris Society, Exeter 2019, S. 109.

<sup>45</sup> Vgl. Barrington, Michael, „The Arts and Crafts Movement“, in: *The Intelligent Layman's Book of British Furniture 1600-2000*, hg. von Dr. Clive Edwards, London 2005, S. 190.

Die Eigenleistung zur Erarbeitung dieses vielschichtigen Themas besteht vornehmlich in der Auswertung zahlreicher Primär- und Sekundärquellen sowie dem Briefwechsel einzelner Künstlerinnen und Künstler sowie der Einsicht in das originale Regelwerk des Hogarth Clubs. Als essenzieller Bestandteil zum Verständnis der Naturwahrnehmung im 19. Jahrhundert in Verbindung mit dem *New Materialism* sind die Schnittstellen herauszuarbeiten.

Persönlichkeiten wie John Ruskin und John Stuart Mill, Künstlergruppen wie die Präraffaeliten sowie Kunsthandwerker und Ästhetiker wie William Morris verkörpern eine öko-avantgardistische Haltung und künstlerische Neuorientierung. Sie dienen als Leitfiguren und Inspiration für nachfolgende Generationen von Künstlerinnen und Künstlern, Kunsthandwerkerinnen und Kunsthandwerkern, Kritikerinnen und Kritikern sowie Ästhetikerinnen und Ästhetiker.

Neben diesen bekannten Namen sind es vor allem die Forscherinnen und Forscher der Zeit, die sich für den Naturschutz einsetzten, sich mit der Botanik befassten oder als Theoretiker für soziale Verbesserungen engagierten. Das 19. Jahrhundert in England erweist sich dadurch als eine Epoche der Naturbeobachtung und -bewahrung, die in dieser Hinsicht neue kunsthistorische Forschungsansätze eröffnet.

Eine Brücke kann beispielsweise zur Botanik geschlagen werden. Während die Botanikerinnen und Botaniker im 19. Jahrhundert zur Allgemeinbildung und pflanzlichen Schulung der Jugend beitragen wollten, sind es ebenso die Jugendlichen heute, die sich für den Naturschutz einsetzen möchten. Die Aufklärung über den Aufbau, die Verbreitung und Verwendung einer Pflanze, ihre physische Konservierung und archivarische Bewahrung sind wichtige Bestandteile für den richtigen Umgang mit der Umwelt. Ebenso zeigen sich anhand verschiedener zeitgenössischer Quellen, wie sich ein System von Naturschutzorganisationen herausgebildet hat, das nicht nur Flora, sondern auch Fauna schützen wollte. Auch heute sind es ähnliche Organisationen, die sich um das Wohl von Tier- und Pflanzenwelt kümmern. Die Natur erhielt eine Stimme in der Wissenschaft, in der Botanik und umso wichtiger, in der Kunst. Und so, wie heute die Kunst zur ökologischen Aufklärung beiträgt, soll diese Arbeit aus der Sicht des 19. Jahrhunderts eine Antwort auf das 21. Jahrhundert finden. Der Mensch, welcher sich über die Natur erhebt, soll wieder eingefangen werden, um ihr zugleich eine neue Stimme zu verleihen. Diese Wechselwirkung ist essenzieller Bestandteil dieser Forschung.

Das Ziel dieser Arbeit ist es, die präraffaelitische Bruderschaft in einen neuen Kontext einzubetten, indem die ineinandergreifenden Faktoren unter dem Statement des *New Materialism* erforscht werden. Hierbei treten die einzelnen Disziplinen in einen Dialog miteinander, sodass die Naturwissenschaft mit der Ästhetik eine Verbindung eingeht, indem neueste wissenschaftliche Erkenntnisse die naturphilosophischen und wissenschaftlichen Ansätze und Theorien des 19. Jahrhunderts erweitern, um welche sich die präraffaelitische Bruderschaft in ihren avantgardistischen Bildfindungen bereits bemüht hat. Die Wissenskulturen verschmelzen miteinander, um ein neues Kunst- und Naturbewusstsein zu fördern, innerhalb dessen schließlich auch Fragen der Ökologie mit jenen der voranschreitenden Technisierung zusammengeführt werden.

Die Basis dieser Arbeit liegt folglich in der Sichtbarmachung eines intellektuellen und ideengeschichtlichen Netzwerkes, in welchem die Einflüsse, Weltanschauungen, sozialen Verbindungen sowie ästhetischen Grundsätze der jeweiligen Künstler analysiert und miteinander verwoben werden.<sup>46</sup> Die Integration angrenzender Wissensfelder, wie die der Geisteswissenschaft, Philosophie und der Naturwissenschaft, ermöglichen zugleich eine breitgefächerte Forschungsgrundlage sowie die Ausdehnung jenes künstlerischen Netzwerkgedankens innerhalb der präraffaelitischen Gemeinschaft. Insofern gestaltet sich der Ansatz dieser Dissertationsschrift aus der Verarbeitung zeitgenössischer Quellen des 19. Jahrhunderts und dem Gebrauch von Literatur, in welcher aktuelle Problemstellungen und Forschungsmeinungen sowohl in den kunsthistorischen als auch den soziologischen und wissenschaftlichen Bereichen zur Diskussion stehen. Ebenso wird eine bildwissenschaftliche Analyse durchgeführt, um die eingangs genannten Thesen kunsthistorisch zu untermauern.

Der methodische Ansatz dieser Arbeit besteht darin, die Kunst der Präraffaeliten aus der Perspektive des *New Materialism* zu betrachten, um aufzuzeigen, dass ihre Werke selbst eine Form von Agency entfalten und Bedeutungen aktiv vermitteln. Auf diese Weise wird deutlich, dass die Gemälde nicht nur Natur darstellen, sondern zur Ausbildung eines spezifischen Naturverständnisses beitragen. Der methodische Zugriff ermöglicht es somit, eine erhöhte Sensibilität für das 19. Jahrhundert zu entwickeln und darin erste Tendenzen eines ausgeprägten Naturinteresses sichtbar zu machen.

---

<sup>46</sup> Vgl. Schulz-Schaeffer, Ingo, „Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik“, in: *Soziale Netzwerke. Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung*, hg. von Johannes Weyer, Oldenbourg, München 2000, S. 187.

Diese Arbeit zielt darüber hinaus darauf ab, eine bestehende Forschungslücke innerhalb der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem präraffaelitischen Kreis zu adressieren, indem sie dessen Werke unter umweltbezogenen Fragestellungen neu interpretiert.

## 2. Literatur- und Forschungsstand

Die Zusammenführung des *New Materialism* und die Kunst der Präraffaeliten ist bisher nicht vorgenommen worden, sodass der zu verfolgende Forschungsansatz nur mithilfe diverser Quellen unterschiedlicher Themengebiete möglich ist. Ausgehend von der prominenten Forschungssituation des *New Materialism* dürfen zunächst die wichtigsten Autorinnen und Autoren genannt werden.

Timothy Morton ist ein einflussreicher Philosoph und Literaturwissenschaftler, der vor allem für seine Arbeiten im Bereich des Umweltdenkens und des *Neuen Materialismus* bekannt ist. In dem Werk *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics* argumentiert Morton, dass die traditionelle Vorstellung von Natur, in sich getrennt und idealisiert, die Umweltbewegung behindert. Er plädiert dafür, die Trennung von Mensch und Natur aufzugeben und eine neue ästhetische und theoretische Herangehensweise zu entwickeln. Ebenso findet Morton immer wieder eine Verbindung zur Kunst und Literatur, die auch in die ökologischen Vorstellungen einfließen.

In *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* untersucht Morton die entscheidenden Verbindungen zwischen Mensch und Natur und fordert eine neue ökologische Ethik. Auch hier verbindet er philosophische Reflexionen mit literarischen und künstlerischen Beispielen. Ebenso entscheidend ist sein Werk *Being Ecological*, in dem er eine Einführung in seine ökologischen Theorien gibt. Er argumentiert, dass die Menschen bereits alle ökologisch sind, da sie als Teil des ökologischen Netzwerks fungieren. Hinzu kommt sein aufklärerischer Gedanke, indem er seine ökologischen Theorien einem breiten Publikum zugänglich machen möchte und aufzeigt, wie ökologisches Denken das tägliche Leben und die Wahrnehmung prägt.

Ein weiteres zentrales Werk ist *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* von Jane Bennett. Sie fordert dazu auf, die Lebendigkeit der Materie anzuerkennen und zu verstehen, wie nicht-menschliche Akteure und Objekte eine aktive Rolle in politischen und sozialen Prozessen spielen. Ihr Konzept legt nahe, dass Objekte und Materie über eine eigene Form von Vitalität und Agentialität verfügen, die die menschliche Erfahrung und Interaktion tiefgreifend beeinflusst.

Gabriele Dürbecks Sammelband zur Einführung in das komplexe Thema *Ecocriticism* ist eine wichtige Grundlage zum Verständnis einer ökokritischen Haltung. Ergänzend gilt Sybille Heidenreichs Schrift *Das ökologische Auge. Landschaftsmalerei im Spiegel nachhaltiger Entwicklung* als wichtige Quelle zum ökologischen Diskurs.

Hinzu darf noch die Herausgabe *Die Macht der Materie: Grundlagen und Grenzen des agentiiellen Realismus von Karen Barad* von Thomas Lemke und Katharina Hoppe gezählt werden, welche den *Neuen Materialismus* und den agentiiellen Realismus von Karen Barad präzise zusammenfassen. Diese und viele weitere Werke, die sich im anhängenden Literaturverzeichnis befinden, bilden die Grundlage für den hier verfolgten methodischen Ansatz.

Die Literaturvielfalt dieser Dissertationsschrift erwächst aus den diversen Berufsbildern der Autorinnen und Autoren. Neben Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern, Historikerinnen und Historiker sowie Kunstkritikerinnen und Kunstkritiker, ergeben sich einige Quellen auch aus den Gedanken sowohl von Ärztinnen und Ärzten, Naturwissenschaftlerinnen und Naturwissenschaftler als auch Botanikerinnen und Botaniker. Des Weiteren versucht diese Arbeit sowohl einen Einblick in die verschiedenen naturverbundenen, als auch nachhaltigen Ansätze des Kunsthandwerkers William Morris zu geben sowie eine Auseinandersetzung mit Materialien und Farben in Bezug auf Ressourcenverschwendung aufzuzeigen. Es werden Quellen hinzugezogen, die sich mit Textilien, Stickereien und Färbeverfahren auseinandersetzen und von dem Hauptthema der Präraffaelitischen Bruderschaft abweichen. Dennoch ist es gerade jene Bandbreite an Literatur, die diese Forschungsarbeit so relevant macht. Die Emulsion verschiedener Theorien und Interpretationen führt zu einem neuen und aktuellen Ansatz des *New Materialism*.

Um noch einen Blick auf die Literatur der darauf aufbauenden Kapitel zu werfen, soll auch auf vereinzelte Publikationen und deren Schwerpunkte eingegangen werden. Ebenso dient die Literaturbesprechung dazu, einen Überblick über das bisher Erforschte aufzubereiten und in den Kontext dieser Arbeit zu setzen.

Um die Thematik der Ökologie im 19. Jahrhundert besser greifen zu können, wird Forschungsliteratur, wie bspw. Gottfried Zirnstein's *Ökologie und Umwelt in der Geschichte*, aber auch Joachim Radkau's *Natur und Macht. Eine Weltgeschichte der Umwelt*, hinzugezogen. Um jedoch aus der Zeit selbst heraus argumentieren zu können, sind einige Primärquellen zu benennen, welche die ökologische Perspektive des 19. Jahrhunderts aufzeigen. Neben George Simonds Boulger's Werken *Elementary Geology*, *Botany*, *The Uses of plants* und *Plant geography* bieten auch die beiden im Jahr 1834 veröffentlichten Bände *Animal and vegetable physiology considered with reference to natural theology* von Peter Mark Roget einen wichtigen Einblick in die Botanik, das

Tierreich und die Geographie jener Zeit. Neben den bereits erwähnten Quellen darf auch die Forschung zum Naturschutz in Form des *Nature Conservancy Council* in Großbritannien seine Erwähnung finden.

Die Forschungslage zu präraffaelitischen Themen ist durchaus gut erschlossen, da die Bruderschaft einen großen Einfluss auf die Kunst des 19. Jahrhunderts und weit darüber hinaus hat. Es gibt zahlreiche Publikationen, welche diverse Aspekte ihrer Kunst, ihrer Ideologie sowie ihre Einflussnahme untersuchen. Neben kunsthistorischen Studien stehen auch literaturwissenschaftliche Analysen und Genderstudien im engeren Forschungskreis, sodass eine Vielzahl interdisziplinärer Studien vorliegen, die verschiedene Facetten der Präraffaeliten beleuchten. Insbesondere im frühen 20. Jahrhundert wurden vermehrt Publikationen in England veröffentlicht, die als wichtige Grundlagen für die aktuelle Forschungsarbeit dienen. Die Literatur ist in Hinblick auf die Bildanalyse der präraffaelitischen Gemälde sehr vielseitig und dient als Interpretationshilfe für die Umdeutung ausgewählter Werke.

Besonders hervorzuheben sind die Monografien, Ausstellungskataloge und Beiträge der Kunsthistorikerin Elizabeth Prettejohn. Sie analysiert sowohl die künstlerischen Ziele als auch Errungenschaften der Bewegung und bietet eine tiefgehende Betrachtung der wichtigsten Werke und Künstler. Ebenso bieten die von ihr geschriebenen oder herausgegebenen Werke eine detaillierte Untersuchung der präraffaelitischen Kunstwerke, die unter anderem im Victoria and Albert Museum in London ausgestellt wurden und werden. Ihr Buch beleuchtet die Sammlungsgeschichte und die kuratorischen Entscheidungen, die zur Präsentation dieser Werke geführt haben.

Des Weiteren sind die Schriften von Jan Marsh wichtige Basisquellen, um einen Einblick in die Welt der Präraffaeliten zu erhalten. Unter anderem liegt sein Schwerpunkt auf der Darstellung von Frauen in der präraffaelitischen Kunst, die er auch in seinem Werk *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art* im Rahmen von Biografien der Modelle und ihre Rolle innerhalb der Künstlervereinigung der präraffaelitischen Bruderschaft thematisiert. Eine andere Richtung schlägt John Holmes mit seinen Verbindungen zwischen den Präraffaeliten und der zeitgenössischen Wissenschaft ein. Holmes zeigt, wie wissenschaftliche Entdeckungen und Theorien die Kunst der Präraffaeliten beeinflussten und wie diese Künstler wiederum zur Popularisierung wissenschaftlicher Eingebungen beitrugen.

Ebenfalls wurde auch die Forschung von J. B Bullen berücksichtigt, in dessen Buch *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry, and Criticism* die Darstellungen des Körpers in der präraffaelitischen Kunst und Literatur untersucht sowie die Ausdrucksformen von Angst und Begehren analysiert werden.

Ein weiterer wichtiger Kunsthistoriker, der zur präraffaelitischen Forschung beigetragen hat, ist Tim Barringer, unter anderem mit seinem Werk *Reading the Pre-Raphaelite*. Er bietet eine umfassende Analyse präraffaelitischer Gemälde und ihrer literarischen Bezüge.

Die hier beschriebenen Werke bieten einen tiefgehenden und vielfältigen Einblick in die verschiedenen Aspekte der präraffaelitischen Bewegung und sind essenziell für ein umfassendes Verständnis dieser einflussreichen Künstlergruppe. Dennoch stellen sie nur einen Bruchteil der hier verwendeten Literatur rund um die präraffaelitische Bewegung dar. Um jedoch die Wertschätzung gegenüber diesen Grundlagen- und Vertiefungswerken hervorzuheben, sollen noch zwei weitere Beispiele aufgeführt werden. So darf auch die zusammenführende Schrift *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption* von Gisela Hönnighausen erwähnt werden, in der eine Sammlung verschiedener Texte, Kritiken etc. rund um die Präraffaelitische Bruderschaft enthalten ist. Und schließlich noch Wolfgang Lottes *Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*, dessen Titel bereits den Bezug zum Mittelalter unterstreicht.

Besondere Aufmerksamkeit bekommen auch die präraffaelitische Zeitschrift *The Germ*, die beiden Autobiografien von William Holman Hunt *Pre-Raphaelitism and the pre-Raphaelite brotherhood. Volume I and II* sowie das kleine Mitgliedsbuch des Hogarth Clubs. Insbesondere unterstreicht Laura Marcus die Wichtigkeit dieser Memoiren, da sie einen Einblick in das Historische, das Künstlerische und das Individuelle als Konzepte bieten und auch für spätere Forschungen durchaus relevant sind.<sup>47</sup>

Ein weiteres großes Thema ist die Botanik und ihre Bedeutung für die Kunst und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, welches im Kapitel „Die Pflanze als Präparat und botanisches Bild“ behandelt wird.

---

<sup>47</sup> Vgl. Marcus, Laura, „Brothers in their anecdote. Holman Hunt’s Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood”, in: *Pre-Raphaelites re-viewed*, hg. von Marcia Pointon, Manchester 1989, S. 21.

Im Besonderen ist es Jane Loudon, die in verschiedenen Schriften, wie bspw. *Botany for Ladies*, *The Ladies Companion to the Flower Garden* oder auch *Facts from the world of nature, animate and inanimate*, den Stellenwert der Pflanzenkunde in Verbindung mit der Jugenderziehung herausstellt. Eine weitere Primärliteratur ist zudem Anne Pratt's *The flowering plants, grasses, sedges, & ferns of Great Britain*. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass es zuweilen Botanikerinnen bzw. Pflanzenillustratorinnen sind, die sich im 19. Jahrhundert etablieren.

Anne Pratts Buch *The Field, the Garden, and the Woodland; Or, Interesting Facts Respecting flowers and plants in general* ist ein Werk, das detaillierte Informationen über verschiedene Blumen und Pflanzen bietet. Geschrieben im 19. Jahrhundert, stellt es eine Mischung aus botanischem Wissen und Naturgeschichte dar, mit dem Ziel, das Studium von Pflanzen für ein allgemeines Publikum zugänglich und interessant zu machen. Das Buch ist bekannt für seine detaillierten und genauen botanischen Illustrationen, die in der Zeit vor der Fotografie ein wesentliches Bildungswerkzeug waren. Ihre Arbeit leistete einen bedeutenden Beitrag zur Popularisierung der Botanik und Naturwissenschaft.

*A Vision of Eden: The Life and Work of Marianne North* wurde von J.P.M. Brenan herausgegeben und befasst sich mit dem Leben und Werk der bemerkenswerten Künstlerin und Botanikerin Marianne North, die für ihre detaillierten und lebendigen Pflanzenillustrationen bekannt ist. Marianne North reiste im 19. Jahrhundert um die Welt, um Pflanzen in ihren natürlichen Lebensräumen zu malen und dokumentierte eine Vielzahl von Arten, die damals oft unbekannt waren oder wenig beachtet wurden.

Auch die Pflanzenbücher von Charles Abbot sind wichtige Quellen des 19. Jahrhunderts in England. In dieser Zeit sind auch die Royal Botanic Gardens von Kew für das botanische Wissen relevant, da diese ein Zentrum für botanische Forschung und Naturschutz darstellten und ihr kulturelles Erbe bis heute von großer Bedeutung ist. Ronald Kings *Royal Kew* dokumentiert diese Bedeutung auf umfassende Weise und bietet sowohl Botanikern als auch interessierten Laien einen tiefen Einblick in die Welt dieser außergewöhnlichen Gärten. Überleitend hierzu sind die Publikationen in Zusammenhang mit dem Kapitel 5.2 „Die Bewahrung der Natur und ökologische Tendenzen in den Werken der präraffaelitischen Bruderschaft“ zu benennen.

Wichtig zu erwähnen ist Günter Metkens Werk *Die Präraffaeliten. Ethischer Realismus und Elfenbeinturm im 19. Jahrhundert*.

Dieses Buch untersucht die Mitglieder der Bruderschaft nicht nur im Allgemeinen, sondern speziell auch deren künstlerische Vorgehensweise oder Eigenheiten, wie ihre Flucht in eine idealisierte, märchenhafte Welt, um sich von dem industriellen Zeitgeist zu entziehen.

In dem hier verwendeten Kontext dient es als Basis, um ein Verständnis für das Naturinteresse der PRB zu entwickeln. Ein weiteres einführendes Buch, um das gesellschaftliche Interesse an der Natur zu untersuchen, ist die *Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts* von Anton Grabner-Haider und Klaus S. Davidowicz. Dieses Sammelwerk bietet einen umfassenden Überblick über die Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, einschließlich der sozialen, politischen und künstlerischen Entwicklungen, die diese Zeit geprägt haben.

Weitere erwähnenswerte Literatur ist zudem *Victorian Painting* von Lionel Lambourne sowie *The Pre-Raphaelites. Romance and Realism* von Laurence Des Cars. Ersterer bietet eine umfassende Studie der viktorianischen Malerei und beleuchtet die wichtigsten Künstlerinnen und Künstler sowie Stilrichtungen dieser Epoche. Das Buch zeigt, wie die Kunst dieser Zeit die viktorianische Gesellschaft widerspiegelt und beeinflusst hat. Des Cars untersucht indessen die Präraffaeliten und betont die Mischung aus romantischen Idealen und realistischen Darstellungen in ihren Werken. Das Buch beleuchtet zudem die historische Bedeutung und den Einfluss dieser Kunstbewegung.

Neben Werken rund um die Kultur, Kunst und die Künstlergruppierung selbst wurde auch Literatur zum Verhältnis von Mensch und Natur hinzugezogen, bspw. *Die Erde, der Mensch und das Soziale. Zur Transformation gesellschaftlicher Naturverhältnisse im Anthropozän* von Henning Laux und Anna Henkel. Die Autoren setzen sich mit der Beziehung zwischen Mensch und Natur im Anthropozän sowie dem aktuellen geologischen Zeitalter, in dem menschliche Aktivitäten die Erde maßgeblich beeinflussen, auseinander. Ebenso beleuchten sie die sozialen und ökologischen Transformationen unserer Zeit.

Martin Wiener analysiert in dem Buch *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit. 1850-1980* den Wandel der englischen Kultur und die Abnahme des industriellen Geistes von 1850 bis 1980. Er untersucht, wie kulturelle Veränderungen wirtschaftliche und industrielle Entwicklungen beeinflusst haben. Hingegen analysiert Nastasja Dresler in *Das Menschenbild in der Kunst des Symbolismus* wie Künstlerinnen und Künstler des Symbolismus den menschlichen Körper und die menschliche Existenz darstellten.

Das anschließende Kapitel 5.3 „Die Frau im präraffaelitischen Naturdiskurs“ enthält ebenfalls erwähnenswerte Literatur, die zur Erforschung dieser Thematik beigetragen haben. So untersucht bspw. Jessica Feldman in ihrem Werk *Victorian Modernism. Pragmatism and the Varieties of Aesthetic Experience* den Übergang von der viktorianischen Ära zur Moderne und erörtert die Frage, inwiefern sich pragmatische Philosophien auf die ästhetischen Erfahrungen dieser Zeit auswirkten. Das Buch beleuchtet die Vielfalt der künstlerischen Ausdrucksformen und deren Bedeutung im Kontext der kulturellen und sozialen Veränderungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Da in diesem Kapitel der Fokus auf Gemälden von John William Waterhouse liegt, sollen sowohl Elizabeth Prettejohn's *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite* als auch Kilian Kohn's Dissertation *J. W. Waterhouse (1849-1917): Studien zur zeitgenössischen und aktuellen Rezeption* erwähnt werden. Der Ausstellungskatalog von Prettejohn widmet sich dem Werk von John William Waterhouse und bietet eine umfassende Analyse seiner Kunstwerke. Des Weiteren beleuchtet der Katalog seine künstlerische Entwicklung und stellt seine bedeutendsten Werke vor, die in verschiedenen Ausstellungen gezeigt wurden. Im Gegensatz dazu steht Kohns Dissertation, in der er die Rezeption des Werks von John William Waterhouse sowohl zu seiner Zeit als auch in der aktuellen Kunstwelt untersucht. Das Buch zeigt auf, wie Waterhouse' Arbeiten von Zeitgenossen aufgenommen wurden und welche Bedeutung sie in der heutigen Kunstszene haben. Um die Thematik der Wasserfrauen etc. aufzubereiten, darf an dieser Stelle noch auf Anna Maria Stuby's Werk *Liebe, Tod und Wasserfrau* eingegangen werden. Stuby erforscht das Motiv der Wasserfrau in der Kunst und Literatur und dessen Verbindung zu den Themen Liebe und Tod. Das Buch untersucht, wie diese mythologische Figur in verschiedenen kulturellen Kontexten interpretiert und dargestellt wurde.

Die darauffolgenden zwei Kapitel „Textil-Metapher und Medium“ sowie „Die Verwendung von Farben-Wirkung und Naturbewusstsein“ sollen zusammenfassend besprochen werden.

Der Aufsatz „Inszenierung neuer Lebenswelten: Künstlerkleider, Posen und Vermittlungsstrategien“ von Burcu Dogramaci, in *Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft*, herausgegeben von Ina Ewers-Schultz und Magdalena Holzhey untersucht die Rolle von Künstlerkleidern um 1900 und wie sie zur Inszenierung neuer Lebenswelten beitrugen.

Der Fokus liegt auf der Art und Weise, wie Künstlerinnen und Künstler ihre Kleidung, Posen und Strategien der Vermittlung einsetzten, um ihre künstlerische Identität und soziale Position zu betonen. Der Text analysiert die symbolische Bedeutung dieser Kleidungsstücke und deren Einfluss auf Mode, Kunst und Gesellschaft in dieser Zeit.

Hier ist auch die Schnittstelle zu den Reformkleidern der Präraffaeliten zu finden. In diesem Zusammenhang ist der Beitrag "Ruskin's Theory of the Ideal Dress and Textile Analogy in Medieval Architecture" von Chatterjee, Anuradha, in *Persistent Ruskin, Studies in Influence, Assimilation and Effect*, herausgegeben von Keith Hanley und Brian Maidment, hervorzuheben. Chatterjee analysiert John Ruskins Theorie des idealen Kleides und dessen Analogie zu mittelalterlicher Architektur. Der Aufsatz beleuchtet, wie Ruskins ästhetische und moralische Prinzipien sowohl in der Gestaltung von Kleidern als auch in der Architektur zum Ausdruck kommen, und zeigt die Verbindungen zwischen diesen beiden Bereichen in Ruskins Werk auf.

Daniel Rocks Buch *Textile Fabrics* bietet eine detaillierte Untersuchung der verschiedenen Textilarten und ihrer Herstellungstechniken. Es behandelt die historische Entwicklung von Textilien und deren kulturelle Bedeutung, sowie die ästhetischen und funktionalen Aspekte der Stoffe, die in unterschiedlichen Epochen und Kulturen verwendet wurden.

Ein weiteres wichtiges Werk ist der Ausstellungskatalog des Victoria and Albert Museums *Four Hundred Years of Fashion*, herausgegeben von Natalie Rothstein, welcher 400 Jahre Modegeschichte dokumentiert. Das Buch bietet reich bebilderte Essays, die die Entwicklung der Mode vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart nachzeichnen und stellt bedeutende Kleidungsstücke und Accessoires aus der Sammlung des Museums vor. Hier finden sich ebenfalls Hinweise auf die Verwendung von Textilien bei den Präraffaeliten und William Morris.

Besonders herauszuheben ist die Dissertation mit dem Titel *Das Rätsel der Verstrickten. Die Illustrationen der Präraffaeliten zu Alfred Tennysons 'The Lady of Shalott'* von Annabel Zettel. Sie untersucht die Illustrationen der Präraffaeliten zu Alfred Tennysons Gedicht „The Lady of Shalott“. Dabei liegt der Schwerpunkt auf den Künstlern, welche die Themen des Gedichts visuell interpretierten und den symbolischen und ästhetischen Elementen, die sie dabei verwendeten.

Ingrid Riedel untersucht in *Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie* die Bedeutung von Farben in verschiedenen Bereichen des Lebens.

Das Buch beleuchtet die symbolische und praktische Rolle von Farben in Religion, Gesellschaft und Kunst sowie deren therapeutische Anwendung in der Psychotherapie. Es wird erklärt, wie Farben Emotionen und Wahrnehmungen beeinflussen und welche kulturellen und historischen Kontexte ihre Bedeutungen formen. Dies soll in der Forschung auf die Malerei der Präraffaeliten überführt werden.

Gleichwertig ist auch das Werk *Farbstoffe aus der Natur. Geschichte und Wiederentdeckung* von Ute Meyer. Dieses beinhaltet die traditionellen Methoden der Gewinnung und Verwendung natürlicher Farbstoffe und zeigt, wie diese Techniken heute wieder aufgenommen und angewendet werden. Das Werk bietet sowohl historische Einblicke, als auch praktische Anleitungen zur Nutzung natürlicher Farben. Dies wiederum lässt die Brücke zu den präraffaelitischen Farben, als auch zu William Morris Naturfärbeverfahren schlagen.

Gleichwohl geht Lucinda Hawksley *Gefährlich schön. Giftige Tapeten im 19. Jahrhundert* auf die Verwendung von giftigen Materialien in der Tapetenherstellung des 19. Jahrhunderts ein. Zusätzlich beleuchtet das Buch die gesundheitlichen Gefahren, die von diesen dekorativen, aber toxischen Tapeten ausgingen. Auch die Präraffaeliten sind diesen vorgefundenen Gegebenheiten teilweise unterworfen.

Um die Arbeit mit dem kurzen Exkurs über „John Ruskin und die Naturstudien im 19. Jahrhundert“ zu vervollständigen, soll Literatur von Wolfgang Kemp und Gill Chitty einbezogen werden. Dabei dient Wolfgang Kemps Arbeit als Basiswerk in der Ruskin-Forschung und das Werk von Chitty als Quelle des 21. Jahrhunderts.

Wolfgang Kempf bietet in *John Ruskin. 1819-1900: Leben und Werk* eine umfassende Biographie von John Ruskin, die sein Leben und Werk detailliert darstellt. Das Buch beleuchtet Ruskins vielfältige Interessen, von Kunst und Architektur bis hin zu Sozialkritik und Umweltfragen. Kemp analysiert Ruskins Einfluss auf seine Zeitgenossen und sein bleibendes Vermächtnis. Gill Chitty analysiert in *Reading Ruskin's Cultural Heritage. Conservation and Transformation* John Ruskins Beiträge zur Erhaltung des kulturellen Erbes. Das Buch untersucht Ruskins Ansichten zur Denkmalpflege und deren Auswirkungen auf die moderne Konservierungspraxis. Chitty erklärt, inwiefern Ruskins Ideen zur Bewahrung und Transformation von Kulturerbe weiterhin relevant sind und angewendet werden.

In *William Morris und John Ruskin. A New Road on which the world should travel* geht John Blewitt auf die Ideen und Einflüsse von William Morris und John Ruskin, diesen zwei zentralen Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, ein. Das Werk setzt seinen Fokus auf ihre Visionen für eine bessere Gesellschaft und ihren Einfluss auf Kunst, Architektur und Sozialreformen. Neben den bereits besprochenen Werken dürfen für dieses Kapitel noch Stephen Wildman's *Ruskin and the Pre-Raphaelites. Ruskin's complete writings on the Pre-Raphaelites* sowie Nicholas Penny's *Ruskin's drawings in the Ashmolean Museum* erwähnt werden. Stephen Wildman präsentiert und kommentiert Ruskins kritische Essays, Briefe und Vorträge, in denen er die Arbeiten der Präraffaeliten analysiert und bewertet. Das Buch bietet wertvolle Einblicke in Ruskins Gedankenwelt und seinen Einfluss auf die Kunstkritik. Nicholas Penny zeigt die Sammlung von John Ruskins Zeichnungen im Ashmolean Museum. Das Buch bietet eine detaillierte Interpretation von Ruskins zeichnerischem Werk und beleuchtet seine Techniken und Themen. Penny diskutiert die Bedeutung dieser Zeichnungen für Ruskins künstlerische Entwicklung und ihren Beitrag zur Kunstgeschichte.

Die drei großen Kapitel 9, 9.1 und 9.2 zu „Ressourcen, das Kunsthandwerk und die Naturverbundenheit im 19. Jahrhundert“, „William Morris und die Arts- und Crafts-Bewegung“ und „Utopie und Ökonomie“ sind unter Berücksichtigung der aktuellen Forschung zur Ökokritik entstanden.

Christopher Menz erforscht in seinem Werk *Morris & Company. Pre-Raphaelites and the Arts & Crafts Movement in South Australia* die Einflüsse und das Wirken von *Morris & Company* sowie die Präraffaeliten und die *Arts & Crafts-Bewegung* in Südaustralien. Das Buch beleuchtet, wie die Ideen und Werke dieser Bewegungen nach Südaustralien gelangten und dort die lokale Kunst- und Handwerksszene beeinflussten.

Des Weiteren liefert Richard Gaul in seinem Buch *Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung* Informationen zu den Herausforderungen und Veränderungen im Kunsthandwerk und diskutiert verschiedene Ansätze zur Erneuerung und Weiterentwicklung der Branche.

*Design & the Decorative Arts. Britain 1500-1900*, herausgegeben von Michael Snodin und John Styles, bietet eine umfassende Übersicht über die Entwicklung des Designs und der dekorativen Künste in Großbritannien von 1500 bis 1900. Es beleuchtet die wichtigsten Stilrichtungen, Designer und Handwerker, unter anderem William Morris sowie die sozialen und kulturellen Kontexte, die diese Entwicklungen prägten.

Ebenso wichtig ist die Literatur zu den *Arts- and Crafts-Gärten* von Wendy Hitchmough. Diese befasst sich mit der Gestaltung und Philosophie der Arts- und Crafts-Gärten und den Prinzipien der natürlichen Gartengestaltung, die Betonung handwerklicher Qualität und die Verbindung zwischen Gartenkunst und der breiteren Arts- und Crafts-Bewegung. Die Verbindung von Kunsthandwerk und William Morris findet ebenfalls ihre Erwähnung in Hans-Christian Kirsch's *William Morris - ein Mann gegen die Zeit. Leben und Werk*. Dieses Buch bietet eine umfassende Biographie von William Morris und untersucht sein Leben und Werk im Kontext des 19. Jahrhunderts. Es beleuchtet Morris' vielseitige Rollen als Künstler, Schriftsteller und Sozialreformer und zeigt, wie seine Ideale und Tätigkeiten gegen die Strömungen seiner Zeit standen.

Zusätzlich konzentriert sich Michaela Braesel in *William Morris. The Beauty of Life* auf William Morris' Philosophie und Praxis der Schönheit im täglichen Leben. Es untersucht seine Beiträge zu Kunst, Design und Literatur und wie seine Vision von Schönheit und Handwerkskunst die Arts- und Crafts-Bewegung beeinflusste. Daran anschließend ist Gilian Naylor's Buch *William Morris by Himself. Designs and Writings* hervorzuheben, da es eine Vielzahl von William Morris' eigenen Schriften und Entwürfen enthält und Einblicke in Morris' Gedankenwelt und Kreativität gewährt, indem es seine Briefe, Essays und Designarbeiten zusammenführt und so einen umfassenden Überblick über sein künstlerisches und literarisches Schaffen gibt.

Nicht minder von Interesse ist die Herausgabe *William Morris and the Middle Ages* von Joanna Banham und Jennifer Harris. Der Schwerpunkt liegt, wie bereits der Titel verrät, auf William Morris' Faszination für das Mittelalter und wie diese Epoche sein Werk beeinflusste. Es beleuchtet, wie mittelalterliche Kunst, Literatur und Architektur in Morris' Designs und Schriften zum Ausdruck kommen und seine ästhetischen und ideologischen Prinzipien prägten. Dies ist wiederum ein wichtiger Schritt, um auch die ökologischen Tendenzen in seinem Werk herauszuarbeiten.

Eine besondere Erwähnung in diesem Kapitel findet hierbei nochmals Timothy Morton, welcher sich in seinen diversen Monografien in beiläufiger und dennoch skeptischer Weise über William Morris äußert. Seine Aussagen werden zum Anlass genommen, den sozialistischen Kunsthandwerker neu zu betrachten und dessen Werk unter ökokritischer Perspektive zu betrachten.

Um diese Analyse durchführen zu können, werden Primärquellen von William Morris in Verbindung der Sekundärliteratur, die sich mit dem Kunsthandwerker im 19. Jahrhundert auseinandersetzen, gebracht und anschließend den Quellen des Ökologiediskurses entgegengestellt. Diese Methode wird angewendet, um William Morris aus einem neuen Blickwinkel zu betrachten und seinen Stellenwert in der Diskussion über das Umweltbewusstsein herauszuarbeiten. Evi Zemanek gelingt es bspw. die Verbindung von Utopie und dem Begriff Ecotopia von Ernest Callenbach in einen Dialog mit William Morris zu stellen. Auch die hier vorliegende Arbeit möchte diesen Ansatz aufgreifen, um den ökotopischen Charakter seinerseits herauszuarbeiten. Besonders interessant ist auch das 2024 erschienene Werk von Jeffrey Petts, das sich dem Schwerpunkt „ästhetisches Design“ widmet und William Morris in diesen Diskurs einordnet. Hierbei versucht Petts, den politischen Aspekt bei Morris Design zu untersuchen und stellt damit einen der aktuellen Forschungsbeiträge zu Morris dar.

Weitere wichtige Literatur in diesem Zusammenhang ist sowohl Andrea Schliekers *Theoretische Grundlagen der ‚Arts and Crafts‘-Bewegung* als auch Thomas Schölderles Dissertation über *Utopia und Utopie. Thomas Morus, die Geschichte der Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff*. Während Schlieker die theoretischen Grundlagen der Arts-and Crafts-Bewegung anhand der Schriften ihrer wichtigsten Vertreter überprüft, behandelt Schölderle die Entstehung und Entwicklung des Begriffs Utopie seit Thomas Morus' Werk *Utopia*. Zusätzlich beschreibt er die historische und philosophische Entwicklung der Utopie, welche für diese Forschung Relevanz hat. Ergänzend wurde auch auf Klaus Kufeld's *Rückkehr zur Utopie. Philosophische Szenarien* hingewiesen, um die verschiedenen philosophischen Szenarien der Rückkehr zur Utopie zu betrachten. Katharina Block erweitert die Thematik hin zur Sozialutopie und analysiert die Darstellung und die Chancen zur Verwirklichung sozialer Utopien in ihrem Werk *Sozialutopie. Darstellung und Analyse der Chancen zur Verwirklichung einer Utopie*. Sie untersucht historische und moderne Utopien und bewertet deren Realisierbarkeit in der heutigen Gesellschaft. An dieser Stelle gibt es ebenfalls viele Anknüpfungspunkte zur Utopie bei William Morris.

Die vorliegende Forschung basiert auf der interdisziplinären Analyse sowie das Erarbeiten relevanter Literatur aus verschiedenen Fachgebieten, die in Verbindung mit umfassenden Werkanalysen durchgeführt wurde.

Eine Forschungsreise nach London ermöglichte zudem den Zugang zu Archiven, Bibliotheken, Forschungseinrichtungen und Museen, wodurch die empirische Grundlage der Arbeit erheblich erweitert wurde. Das Ziel, verschiedene Forschungsperspektiven zu einem übergreifenden Gesamtbild zu synthetisieren, wird in der Arbeit konsequent verfolgt.

### 3. Das 19. Jahrhundert - Ein ökologisches Zeitalter

„Das Dilemma des 19. Jahrhunderts, seine Gespaltenheit zwischen Fortschritt und Rückblick, moderner Technik und mittelalterlichem Denken wird deutlich bei den Versuchen, diese Gegensätze miteinander in Einklang zu bringen“<sup>48</sup>.

Das Zitat verdeutlicht sehr genau, dass das 19. Jahrhundert durch einen inneren Widerspruch geprägt war. Es war ein Zeitalter des Fortschritts und der technologischen Entwicklung, stand aber zugleich unter dem Einfluss vergangener Denkmuster und Traditionen. Die Bemühungen, diese Gegensätze zu überwinden und eine Synthese zwischen moderner Technik und traditionellen Werten zu finden, waren ein zentraler Konflikt dieser Epoche und soll nun näher betrachtet werden. Der hier verfolgte Forschungsansatz legt besonderen Wert darauf, neben den Wissenschaften auch die Kunst zu befragen, um zu untersuchen, inwiefern das 19. Jahrhundert eben nicht nur ein industrielles, naturwissenschaftliches Konstrukt ist, sondern in erster Linie ein ökologisches, naturfreundliches Zeitalter darstellt. Das Zusammentragen und Auswerten verschiedener Quellen ist ein wichtiger Teil dieser Forschung und soll in einem angemessenen Rahmen hier präsentiert werden.

Die Forschung über Ökologie, aber auch Naturphilosophie ist sich der Umweltproblematik im 19. Jahrhundert in England durchaus bewusst, also über jene mittelbaren und unmittelbaren Auswirkungen, sowohl auf die Umgebung, in der Menschen leben, als auch auf die Natur insgesamt.<sup>49</sup> Die Kritik an der Umweltzerstörung und dem städtischen Wachstum sind dabei relevante Faktoren, wenn es um die Bewahrung des Lebensraums geht. Die Gesellschaft spaltet sich aufgrund sozialer Differenzen, wodurch sich zwei Seiten positionieren.<sup>50</sup> Auf der einen Seite steht jener Mensch, der seinem eigenen Fortschrittswahn verfallen ist. Mit seiner destruktiven Haltung möchte er die ihn umgebende Natur beherrschen und systematisch zerstören. Er eignet sich die Natur an, will freien Zugang zu ihr genießen und diese zu seinem Vorteil umgestalten, wenn nicht sogar bändigen.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Hönnighausen, Gisela, „Kunst und Industriezeitalter. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Eskapismus, Historismus, Ästhetizismus“, in: *Die Erfindung des Schönen. Oscar Wilde und das England des 19. Jahrhunderts*, hg. von Christian Juranek, Ausst.-Kat. Schloß Wernigerode, Halle an der Saale 2000, S. 20.

<sup>49</sup> Vgl. Zirnstein, Gottfried, *Ökologie und Umwelt in der Geschichte*, Marburg 1996, S. 128 und 136ff.

<sup>50</sup> Vgl. Niedhart, Gottfried, *Geschichte Englands im 19. Und 20. Jahrhundert*, Nördlingen 2018, S. 40.

<sup>51</sup> Vgl. Zimmer, Jochen, „Soziales Wandern. Zur proletarischen Naturaneignung“, in: *Besiegte Natur. Geschichte der Umwelt im 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Franz-Josef Brüggemeier und Thomas Rommelspacher, München 1987, S. 159.

Doch anstatt eines persönlichen Nutzens wird er schließlich von der Technik und Natur selbst verschlungen. Auf der anderen Seite gibt es jedoch jenen Menschentypus, der sich für die Bewahrung und den Schutz der Natur einsetzt und sich schließlich vom industriellen Fortschrittsgedanken zunehmend distanziert.<sup>52</sup>

Aufgrund der industriellen Revolution und dem damit einhergehenden technischen Fortschritt traten Krankheiten, soziale Ungleichheiten und immense strukturalistische Veränderungen zu Tage. „Unvorstellbare Armut, Krankheit, Ignoranz, Kinder- und Frauenarbeit und miserable Wohn- und Arbeitsbedingungen [...]“<sup>53</sup> sind die Probleme und Sorgen der Menschheit, wodurch die eigentliche Furcht um die zerstörte Natur aus dem Blick fiel. Das von Handwerk und Agrarwirtschaft geprägte Land vollzog aufgrund der industrialisierten Wirtschaft eine Umstrukturierung, die zunächst keinen Platz für die Umwelt bereit hielt.<sup>54</sup> Die Vielfalt des Fortschritts äußerte sich in der technologischen, organisatorischen sowie strukturalistischen Entwicklung, welche wiederum der britischen Wirtschaft seinen ambivalenten Stempel aufdrückte.<sup>55</sup> Nicht nur Freud, sondern auch Leid gingen mit der Massenproduktion, den Eisenbahntrassen sowie den Folgeerscheinungen der Luftverschmutzung und ähnlichen Faktoren einher. Im Hinblick auf die vorangeschrittene industrielle Revolution und die zunehmende Verstädterung rückte die Natur Schritt für Schritt in den Hintergrund. Im Zuge der Romantik reflektierten die Menschen jedoch über die Ausbeutung der Natur sowie das industriegesellschaftliche System, durch welches es zu schweren ökologischen Umbrüchen und Vernichtungen kam.<sup>56</sup>

Gottfried Zirnstein kritisiert in diesem Zusammenhang die Umnutzung der Ackerflächen vom Farbpflanzenanbau hin zu Nahrungs- und Futterpflanzen, die ‚Verschandelung‘ der Landschaft durch mangelnde Pflege und Gestaltung sowie die Ausbreitung industrieller Fabriken und Nutzflächen. Dabei stellen die stetig zunehmende Deformierung und Zerstörung der Natur wie bspw. Baumschäden, Luft- und Gewässerverschmutzungen, aber auch Schwermetalle die Probleme der Umwelt dar.<sup>57</sup>

---

<sup>52</sup> Vgl. Dresler 2017, S.123 (wie Anm. 43).

<sup>53</sup> Kluxen, Kurt, *Geschichte Englands*, Stuttgart 1991, S. 577.

<sup>54</sup> Vgl. Niedhart 2018, S. 15 (wie Anm. 50).

<sup>55</sup> Vgl. Deane, Phyllis, „Die industrielle Revolution in Großbritannien“, in: *Die industrielle Revolution in England, Deutschland, Italien*, hg. von Roy Porter und Mikuláš Teich, Berlin 1998, S. 36.

<sup>56</sup> Vgl. Böhme 2010, S. 437f. (wie Anm. 21).

<sup>57</sup> Vgl. Zirnstein 1996, S. 126 und 139 (wie Anm. 49).

Zahlreiche Naturforscherinnen und Naturforscher, Künstlerinnen und Künstler, Medizinerinnen und Mediziner sowie Botanikerinnen und Botaniker setzten sich daher mit der Natur, der Umwelt, deren Bewahrung und ihren Auswirkungen für den Menschen auseinander, wodurch ein Netzwerk aus verschiedenen Forschungsbereichen entstand. Jene Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler stellten zudem fest, dass verschiedene Kulturen weltweit ähnliche Mythologien entwickelt haben, um die Beziehung des Menschen zur Natur und dem Universum zu erklären. Der Materialismus steht der Evolutionstheorie gegenüber, das Land ist vom Positivismus und der Wissenschaft nur so durchzogen. Das rationalistische Denken der Forschenden steht im Gegensatz zum philosophischen Schöpfungsglauben, in der die Natur nicht nur rational, sondern auch emotional empfunden wird. Doch wie in jedem Zeitalter muss auch das 19. Jahrhundert den Balanceakt zwischen Wissenschaft und Metaphysik meistern und die Theorie mit der Praxis vereinen.<sup>58</sup>

Hierbei waren es gerade die Positivisten, welche diese Mythen als irrelevant deklarierten, wohingegen sich kreative Viktorianerinnen und Viktorianer für die Kontinuität des menschlichen Geistes einsetzten und schwierige Themen überwandten, wie etwa die Untergrabung des christlichen Glaubens durch Charles Darwins Evolutionstheorie.<sup>59</sup> Dementsprechend galt die Metaphysik als unbeweisbar und wurde systematisch durch die rational erklärbaren Naturwissenschaften verdrängt. Diese strukturalistische Veränderung im Denken beeinflusste zudem die Einstellung des Menschen gegenüber dem Universum und, was in diesem Fall noch essenzieller ist, der Natur.<sup>60</sup> Mit der Kenntnisnahme Darwins erforschte Charles Lyell, englischer Geologe, die erdgeschichtliche Wandlung aufgrund von Klimaschwankungen. Forschungen wie diese sind ein Teil der Ökologiebewegung im 19. Jahrhundert und Grundlage für das Naturverständnis in dieser Zeit.<sup>61</sup> Die Verbreitung der Wildnis und das weitreichende Anlegen von einheimischen und exotischen Pflanzen in Gärten sind erste Anzeichen für die positive und aktive Haltung gegenüber der Natur im 19. Jahrhundert.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> Vgl. Klein, Jürgen, „Konvergenzen des Positivismus in der englischen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts“, in: *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur, Kunst, Kulturwissenschaft*, hg von. Wolfgang Drost, Heidelberg 1986, S. 216.

<sup>59</sup> Vgl. Trippi, Peter, *J.W. Waterhouse*, New York 2002, S. 109.

<sup>60</sup> Vgl. Hennemann, Gerhard, *Naturphilosophie im 19. Jahrhundert*, Freiburg/München 1959, S. 45.

<sup>61</sup> Vgl. Grabner-Haider, Anton, Davidowicz, Klaus S., Prenner, Karl (Hg.), *Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2015, S. 133.

<sup>62</sup> Vgl. Ritvo, Harriet, „The natural world“, in: *The Victorian Vision. Inventing New Britain*, hg. von John M. MacKenzie, London 2001, S. 286.

Das wachsende Interesse am Schutz der Natur zeigt sich im englischen 19. Jahrhundert anhand verschiedener Bereiche. Der Wunsch, die Populationen wildlebender Pflanzen und Tiere zu schützen, äußerte sich insbesondere darin, dass die Natur als wissenschaftliche und ästhetische Ressource anerkannt wird. Quellen, wie das *Nature Conservancy Council* untermauern die These, dass sich die Gesellschaft im 19. Jahrhundert in Großbritannien bereits um eine Form des Naturschutzes bemühte. Insbesondere den Schutz von Tieren und wildlebenden Pflanzen galt es aufrechtzuerhalten, wodurch die Natur auch unter wissenschaftlichen und ästhetischen Gesichtspunkten respektiert und geschützt wurde. Dieser Schutz sollte jedoch nicht nur von Landschaftsgärtnerinnen und Landschaftsgärtnern oder Naturforscherinnen und Naturforschern ausgehen, sondern auch vermehrt durch die Politik und Gesellschaft genährt werden. Diese kämpften um den Erhalt einheimischer Bäume und Wälder, unter anderem private Territorien und monarchische Jagdgebiete, die zunehmend seltener wurden, wobei zunächst umstrittene Methoden, wie bspw. das Einzäunen einzelner Gebiete, eingeführt wurden, um erste Schutzmaßnahmen zu treffen.<sup>63</sup>

Daher soll der Blick nun zuerst auf verschiedene Umweltschutzorganisationen der Zeit gelegt werden. Bereits im Jahr 1865 wurde mit der *Commons Preservation Society (CPS)* der erste nationale Umweltverband ins Leben gerufen. Gegründet von radikalen Whigs und Sozialreformern, hatte die *CPS* das Ziel, die sogenannten *commons* zu schützen – unbebaute Landflächen, die sich zwar im Besitz von Gutsherren befanden, deren Nutzung jedoch der lokalen Bevölkerung traditionell zustand. Diese Flächen wurden etwa als Weideland oder zur Beschaffung von Brennholz genutzt. Im Zuge der *Enclosure-Bewegung* wurden viele dieser gemeinschaftlich genutzten Gebiete privatisiert und eingezäunt, wodurch die bisherigen Nutzungsrechte der Dorfgemeinschaften verloren gingen. Mit der zunehmenden Urbanisierung am Ende des 19. Jahrhunderts bekamen die *commons* jedoch eine neue Bedeutung: Sie wurden für die städtische Bevölkerung zu Orten der Erholung und boten eine Möglichkeit, den Herausforderungen des industriellen Alltags zeitweise zu entfliehen. Gleichzeitig entdeckten die Landbesitzer ihren Wert als attraktive Flächen für Bauprojekte, was sie zu einem begehrten Spekulationsobjekt machte.

---

<sup>63</sup> Vgl. Payne, Christiana, *Silent Witnesses. Trees in British Art 1760.1870*, Clifton, Bristol 2017, S. 15.

Die *CPS* setzte sich daher dafür ein, diese stadtnahen Gebiete zu erhalten und sie als öffentliche Rückzugsorte für die Stadtbevölkerung zugänglich zu machen, anstatt sie allein wirtschaftlichen Interessen zu überlassen. So ist dies einer von vielen Umweltverbänden, die sich durch ihre starken Mitgliederzahlen bemerkbar machen.<sup>64</sup>

Einen weiteren wichtigen Faktor zum ökologischen Beitrag des 19. Jahrhunderts liefern Debatten und Proteste rund um die Luftverschmutzung, gefolgt von den 1863 geformten Grundsätzen des Alkali Act, welche die Basis für den britischen Umweltschutz bilden, kulminierend in der 1899 gegründeten *Coal Smoke Abatement Society*. Es muss an dieser Stelle jedoch darauf hingewiesen werden, dass trotz des ökologischen Bewusstseins in vielen verschiedenen Ebenen nur so weit Maßnahmen getroffen werden, wie sie politisch als auch wirtschaftlich getragen werden können.<sup>65</sup>

Erste „richtige“ Naturschutz- bzw. Tierschutzversuche ermöglichte die *Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals*, welche sich für das Vogelschutzgesetz von 1869 einsetzte. Später folgten Vogelschutzgebiete in Breydon Water sowie die *Society for Protection of Birds*, bis 1895 schließlich der *National Trust*, welcher sich für die Bewahrung der Natur einsetzte, sein Gründungsjahr einläutete. Weiterhin wurde im Jahr 1903 die *Society for the Preservation of the Wild Fauna of the Empire* gegründet, welche sich für zahlreiche Landwirbeltiere und Pflanzen einsetzte.<sup>66</sup>

An dieser Stelle muss betont werden, dass diese Arten von Organisationen ihren Ursprung in England verorten dürfen. Ohne die Verbreitung vieler kleiner Naturschutzverbände würde ein so großes System wie das des *National Trust* schwerlich funktionieren. Nur aufgrund vieler kleiner Stimmen kann eine große Organisation wie der *National Trust* Gehör finden und seinen Beitrag zum Natur- und Tierschutz leisten. Dies ist lediglich einer von vielen Bausteinen, um die Wichtigkeit Englands in Hinblick auf die ökologische Bewegung zu verdeutlichen. Auch heute bleibt der *National Trust* eine wesentliche Institution für den Erhalt der Natur und die nachhaltige Entwicklung.

Im 19. Jahrhundert prägte die Jagdkultur die Wahrnehmung der Natur maßgeblich. John McKenzie zufolge veränderten Menschen Ackerland und Bergwiesen gezielt, wodurch eine geplante Wildnis entstand.

---

<sup>64</sup> Vgl. Rüdig, Wolfgang, „Umwelt als politische und ökonomische Herausforderung. Eine Britische Erfolgsgeschichte?“, in: *Länderbericht Großbritannien. Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*, hg. von Hans Kastendiek, Karl Rohe und Angelika Volle, Bonn 1998, S. 589.

<sup>65</sup> Vgl. ebd., S. 591 (wie Anm. 64).

<sup>66</sup> Vgl. *Nature conservation in Great Britain*, hg. Von Nature Conservancy Council, London, 1984, S. 11 und 13.

Diese Eingriffe führten zu einer neuen Gestaltung des Landschaftsbildes und eröffneten eine veränderte topografische Perspektive. Derartige Veränderungen weckten das Interesse viktorianischer Künstlerinnen und Künstler als auch Reiseschriftstellerinnen und Reiseschriftsteller, die die arrangierte Natur in ihren Darstellungen als „wahre“ Natur inszenierten. Zeitgleich intensivierte sich das Interesse an der Natur im Rahmen der Jugendbildung und Belletristik. Die Wiederentdeckung der Berge und Wälder, welche als „echte Wildnis“ galten, brachte den Menschen in engeren Kontakt mit der Natur und forderte eine intensivere Auseinandersetzung. Dieses Naturstudium bot nicht nur Künstlerinnen und Künstlern, Reisenden und wissenschaftlichen Geographen, sondern auch Geschäftsleuten, die an Rohstoffen interessiert waren, sowie Gartenbauern und Botanikern wertvolle Erkenntnisse.<sup>67</sup>

An dieser Stelle muss der britische Botaniker George Simonds Boulger, welcher die Werke *The uses of plants*<sup>68</sup>, *plant geography*<sup>69</sup> sowie *Elementary Geology*<sup>70</sup> im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert verfasste, seine Erwähnung finden. In seinen Schriften setzt sich Boulger unter anderem mit der Pflanzenphysiologie und der botanischen Geographie auseinander. Erstere beschreibt nicht nur die Beobachtung der äußeren Einflüsse, welche Auswirkungen auf die Pflanzen haben, sondern auch die der funktionalen und strukturellen Reaktion der Pflanze auf diese Einflüsse. In *Plant geography* hingegen untersucht er sowohl die Ursachen als auch die Ergebnisse der Verbreitung der Pflanzen. Als Teil der wissenschaftlichen Forschung ist sie jedoch vor allem von biologischer Bedeutung und gehört daher zu den Naturwissenschaften.<sup>71</sup> Boulger zufolge könne unsere heutige Vegetation mit denjenigen vergangener geologischer Perioden in Verbindung gebracht werden. Ihre heutige Verteilung entspricht der Vegetation der Vergangenheit, die durch Umweltveränderungen, die vielleicht ebenso tiefgreifend sind wie die der Vegetation selbst, verändert wurde.<sup>72</sup>

„Das mehr oder weniger bewußte Gefühl für das Naturschöne und die Fähigkeit, einer Naturstimmung in Worten Ausdruck zu leihen oder ein Bild der Erdoberfläche in Linien und Farben auf die Leinwand zu bannen, ist, wie das Geistesleben der Völker überhaupt, einem steten Wandel unterworfen“<sup>73</sup>.

---

<sup>67</sup> Vgl. MacKenzie, John M., *The Empire of Nature. Hunting, Conservation and British Imperialism*, Manchester, New York 1988, S. 26f.

<sup>68</sup> Boulger, George Simonds, *The uses of plants. A manual of economic botany*, London 1889.

<sup>69</sup> Boulger, George Simonds, *Plant geography*, London 1912.

<sup>70</sup> Boulger, George Simonds, *Elementary geology*, London 1896.

<sup>71</sup> Vgl. Boulger 1912, S. 3f. (wie Anm. 69).

<sup>72</sup> Vgl. Boulger, George Simonds, *Botany. Chapters on the study of plants*, London/Halifax 1910, S. 5.

<sup>73</sup> Biese, Alfred, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig 1926, S. 1.

Der Philosoph und Ökonom John Stuart Mill setzte sich 1874 in seinem Essay mit der Bedeutung und Definition der Natur auseinander und fungierte dabei als zeitgenössische Quelle im Umgang mit dem Naturbegriff seiner Zeit.

Seine Auslegungen werden zu einer zentralen Schnittstelle zwischen dem 19. Jahrhundert und den Auffassungen des *New Materialism* des 21. Jahrhunderts. Mill geht davon aus, dass die Natur, abstrakt gedacht, die Vereinigung der Kräfte und Eigenschaften jeglicher Dinge ist. Das heißt, Natur spiegelt sich in allen Gegenständen wider und erfüllt sie mit ihrer Macht. Diese Kräfte beeinflussen nicht nur andere Dinge, sondern auch die Sinne der Beobachterin oder des Beobachters und umgekehrt, wodurch ein kontinuierlicher Kreislauf entsteht.<sup>74</sup>

Hierbei definiert John Stuart Mill die drei Bedeutungen des Naturbegriffs. Für ihn ist die Natur zunächst ein Sammelbegriff für alles, was existiert. Weiterhin ist Natur das, was von sich heraus, ohne bewusstes Eingreifen des Menschen, existiert. Und an dritter Stelle stellt Natur einen Ausdruck von Ethik, d.h. Natur als das, was sein sollte, bzw. als Richtwert dafür, was sein sollte, dar.<sup>75</sup> Insbesondere ist es die letztgenannte Bedeutung des Ausdrucks Natur, der zu Beginn eines aktiven Naturbewusstseins steht und als Appell an die Menschheit gerichtet ist, einen ethischen Umgang mit der Natur zu pflegen. Aufgrund der extremen Inanspruchnahme der Natur durch den Menschen wird die Natur verletzlich, erschöpfbar und ist von schwindender Beständigkeit. Als teilhabender Bestandteil einer aktiven Natur ist auch der Mensch in diesem Prozess inbegriffen und verletzlich. Durch die Endlichkeit der Natur beginnt daher die Reflexion über die Existenz und die Bedeutung des menschlichen Lebens in seiner natürlichen Umgebung. Mill geht dabei noch einen Schritt weiter und erklärt:

„Diejenigen, die sagen, daß wir der Natur gemäß handeln sollten, meinen damit nicht nur den tautologischen Satz, daß wir tun sollten, was wir tun sollten. Sie glauben vielmehr, daß das Wort „Natur“ ein Kriterium dafür bietet, was wir tun sollten; und wenn sie als Regel für das, was sein sollte, ein Wort einsetzen, das seiner eigentlichen Bedeutung nach das bezeichnet, was ist, so tun sie das, weil ihnen dabei deutlich oder undeutlich die Vorstellung vorschwebt, daß das, was ist, die Regel und den Maßstab dafür abgibt, was sein sollte [...]“<sup>76</sup>.

Aus dem Zitat geht hervor, dass sich der Mensch für den Erhalt der Natur einsetzen muss und gleichzeitig eine ethische Verpflichtung ihr gegenüber eingeht.

---

<sup>74</sup> Vgl. Taylor, Helen (Hg.), *John Stuart Mill. Drei Essays über Religion. Natur-die Nützlichkeit der Religion-Theismus*, Stuttgart 1984, S. 10f.

<sup>75</sup> Vgl. ebd., S. 16ff. (wie Anm. 74).

<sup>76</sup> Ebd., S. 17 (wie Anm. 74).

Die Natur kann jedoch auch Auswirkungen auf den Menschen haben; sie kann zurückschlagen und Menschen töten, so Mill.

Sie kann sich rächen und dem Menschen die Grenzen seines Daseins aufzeigen, aber auch ihre Verletzlichkeit, im Zuge der Zerstörung durch den Menschen, widerspiegeln.<sup>77</sup>

Der royale Bodyguard, Soldat und Autor Arthur Walker erhebt 1872 in seinem Werk *Nature* einen ähnlichen Anspruch an den Menschen gegenüber der Natur. Walker ist der Überzeugung, dass der Mensch ein Kind von Mutter Natur sei. Dieser soll die schönste Eigenschaft der Natur, die Einfachheit, bewahren. Dabei kritisiert er den fortgeschrittenen zivilisierten Menschen seiner Zeit, welcher Mutter Natur verleugnet und diese mit herzloser Gleichgültigkeit und Vernachlässigung behandelt.<sup>78</sup>

Der Mensch des 19. Jahrhunderts versucht jedoch vielmehr, seine Macht und sein Wissen schnellstmöglich anzuhäufen, wodurch er gezwungen ist, in die technisch entwickelten Städte zu ziehen. Walker erachtet es als umso wichtiger, dass Stadtbewohner trotz des urbanen Trubels zahlreiche Möglichkeiten haben, ihre Wertschätzung für die Schönheit der natürlichen Welt zu bewahren und zu fördern. Dies lasse sich insbesondere durch die Kunst erreichen, die in unzähligen Formen eine Hommage an die Umwelt darstellt. Seiner Ansicht nach ist die gesamte Umgebung nichts anderes als eine uns unbekannte Kunstform. Kunst wiederum sei, oder sollte vielmehr, eine Nachahmung der Natur sein, die durch den Verstand und die Bemühungen des menschlichen Geistes geschaffen wird.<sup>79</sup> Das Gleiche gilt für gute Musik, Bildhauerei und Architektur, die in ihren verschiedenen Formen lediglich die Wiedergabe der Natur sind, die sie zu versinnbildlichen suchen.<sup>80</sup>

Dennoch sollte Natur nicht nur als künstlerisches Werk wie bspw. als Gemälde, Naturlyrik, Landschaftsgarten oder Fotografie präsentiert werden, sondern auch synästhetisch wahrgenommen und am eigenen Leibe vollzogen werden.<sup>81</sup>

Aufgrund aufkeimender Naturwissenschaften stand die Gesellschaft einem metaphysischen Denken zunehmend mit Skepsis gegenüber. Hinzu kommt die rapide Aneignung der Naturlandschaft durch den Menschen, wodurch sie in ihrer Existenz gefährdet ist.

---

<sup>77</sup> Vgl. Taylor 1984, S. 31 (wie Anm. 74).

<sup>78</sup> Vgl. Walker, Arthur, *Nature*, London 1872, S. 3f.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 124f. (Anm. 78).

<sup>80</sup> Vgl. ebd., S. 127 (Anm. 78).

<sup>81</sup> Vgl. Böhme 2010, S. 435 (Anm. 21).

Um jene Klüfte zu schließen, versuchten Dichtung, Ästhetik und Malerei eine Ganzheit von Kultur und Natur herzustellen und diese für die Imagination sichtbar zu machen.

Die in der Realität zerstörte Natur wird durch jene künstlerische Emulsion ästhetisch erfahrbar gemacht und kann dadurch in diesem Medium weiterleben.<sup>82</sup> Es ist daher anzunehmen, dass nicht nur die Natur als solche ihre Beachtung findet, sondern auch deren Übertragung in ein anderes Medium von Interesse ist.<sup>83</sup>

Auch der britische Arzt Peter Mark Roget beschäftigt sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit der lebendigen Natur und erklärt zugleich, dass jene Natur in ihrer grenzenlosen Vielfalt ein Schauspiel für den Menschen darstelle, zugleich von undurchschaubarer Komplexität und ständiger Mutation geprägt sei. Der Mensch darf sich in der Bewunderung für die unendliche Vielfalt der Formen und die unzähligen Arten, aus denen sich das Naturreich zusammensetzt, verlieren.<sup>84</sup> Der Mensch, repräsentiert durch die Künstlerin oder den Künstler, kommuniziert mit seiner Umwelt, nimmt diese in sich auf und bringt sie, lediglich durch das Auge gefiltert, auf die Leinwand auf und schließlich in die eigene Gesellschaft wieder zurück.<sup>85</sup> Wie ein Kreislauf wiederholt sich der Vorgang von Aufnahme, Verarbeitung und Äußerung der Natur durch den Menschen, wodurch eine kritische Reflexion über den Umgang mit jener Umwelt zwangsweise eingeleitet wird. Somit stellt die bildende Kunst ein Fundament sowohl für den Zugang als auch den Umgang mit der Natur dar und schwankt zwischen utopischer Fantasie und wehmütiger Rückschau, wodurch die Haltung des Betrachters beeinflusst wird.<sup>86</sup>

Die Ansätze von Walker und Roget etablieren demnach jenen Konsens, der Kunst und Natur verbindet. Indem die Natur göttliche Schöpfung und dadurch eine separate Macht ist, stellt sich die Kunst als jenes Metier des Menschen dar, welches die Schnittstelle zwischen einer verbesserten oder verfälschten Natur bildet.

---

<sup>82</sup> Vgl. Nennen, Heinz-Ulrich, *Ökologie im Diskurs. Zu Grundfragen der Anthropologie und Ökologie und zur Ethik der Wissenschaft*, Opladen 1991, S. 99f.

<sup>83</sup> Vgl. Pietsch 2008, S. 26 (wie Anm. 39).

<sup>84</sup> Vgl. Roget, Peter Mark, *Animal and vegetable physiology considered with reference to natural theology. Vol. I*, London 1834, S. 9 und 13.

<sup>85</sup> Vgl. Kemp, Wolfgang, *John Ruskin. 1819-1900: Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 2016, S. 112.

<sup>86</sup> Vgl. Wagner, Monika, „Naturzerstörung und Natursehnsucht um 1800“, in: *Landschaftsbilder, Landschaftswahrnehmung, Landschaft. Die Rolle der Kunst in der Geschichte der Wahrnehmung unserer Landschaft*, Loccum Protokolle 3/1984, hg. von Detlef Hoffmann und Karl Ermert, Rehburg-Loccum 1986, S. 53.

Daher ist es die scheinheilige Nuancierung der Natur, welche in den akademischen Praktiken gefördert, von den Präraffaeliten jedoch abgelehnt wurde und zugleich durch eine wahre, erfahrbare Natur ersetzt werden sollte.<sup>87</sup>

Vermögen die Präraffaeliten zudem Rückgriffe auf das Mittelalter zu ziehen, so erscheint es zudem sinnvoll, einen Blick auf das Naturverständnis jener Zeit zu werfen und die Entwicklung im 19. Jahrhundert zu skizzieren. Charakteristisch für das Mittelalter ist die Vorstellung der Natur als Künstlerin und Schöpfung Gottes. Diese Denkweise bestand bis in das 17. Jahrhundert, bis hin zu Spinoza, der die These verfolgt, dass Materie mit Gott und somit auch mit Natur gleichgestellt ist und der darüber den Pantheismus definiert. Jenes Muster ist wiederum auf das Konzept der *natura naturans* sowie *natura naturata* zurückzuführen, in welchem die wirkende und gewirkte Natur zusammenspielen. Erstere verdankt ihre Existenz und Wirkungskraft sich selbst, wohingegen Zweitere aus göttlicher Kraft heraus entsteht und mit dieser gleichgestellt ist. Demgemäß ist Gott nicht nur absoluter Bestand und ganze Natur, sondern auch wirkende Natur.<sup>88</sup> Diese lebendige Natur gilt als unerschöpflich und leistungsfähig, wodurch die geschaffene und die schaffende Natur eine starke Symbiose eingehen.<sup>89</sup>

An dieser Stelle ist eine Rückbesinnung auf die Kunst bzw. die Künstlerinnen und Künstler sinnvoll. Aufgrund der über Pugin fortgeführten Theorie von Spinoza, in der die perfekt ausgewogene Pflanzenphysiognomie von Gottes Hand geschaffen wurde, erweist sich der Künstler als angepasstes Wesen, der die vorgefundene Natur nicht beeinflusst, sondern in ihrer Perfektion wiederzugeben pflegt.<sup>90</sup> Infolgedessen fungiert das Künstlertum als wichtiges Medium einer bereits bestehenden und zugleich fragilen Natur, die er in seinen Kunstwerken zu bewahren und in ihrer Schönheit festzuhalten vermag. Resümierend ist festzuhalten, dass das 19. Jahrhundert durch und durch ein ökologisches Zeitalter war. Die wichtigsten Primärquellen, welche in kleinteiliger Forschungsarbeit zusammengetragen wurden, zeigen auf unterschiedliche Art und Weise den Zugang und Umgang mit der Natur in jener Zeit.

---

<sup>87</sup> Vgl. Meisel, Martin, “‘Half Sick of Shadows’. The aesthetic dialogue in Pre-Raphaelite Painting”, in: *Nature and the Victorian imagination*, hg. von U.C. Knoepfelmacher und G.B. Tennyson, Berkely, Los Angeles, 1977, S. 311.

<sup>88</sup> Vgl. Ntep II, Mathias Victorien, *Die pantheistische Naturauffassung Goethes*, Pforzheim 1999, S. 37 und 40f.

<sup>89</sup> Vgl. Evers 2020, S. 28 (wie Anm. 25).

<sup>90</sup> Vgl. Schlieker, Andrea, *Theoretische Grundlagen der ‚Arts and Crafts‘-Bewegung. Untersuchungen zu den Schriften von A.W.N. Pugin, J. Ruskin, W. Morris, C. Dresser, W.R. Lethaby und C.R. Ashbee*, Diss., Bonn 1986, S. 135.

In ihrer Gesamtheit tragen sie zu einem unweigerlichen Verständnis über das Wissen um die zu Grunde gehende Natur und deren Bewahrung bei. Insbesondere in diesem Gedankengang gründet der Forschungsansatz. Auf Grundlage des ökologischen Verständnisses können weitere Erkenntnisse in Kunst und Handwerk gewonnen werden. Jeder Mensch nimmt die Natur um sich herum anders wahr. Diese Wahrnehmung divergiert zwischen der Verbundenheit mit der Natur und der Unabhängigkeit von dieser. Diejenigen, die sich mit der Natur im Einklang befinden, versuchen diese in verschiedene Medien zu übertragen, um ihr zu gedenken und Wertschätzung entgegenzubringen, während sich die Anderen durch ihre Indifferenz der Natur gleichgültig gegenüberstellen. Gleiches gilt für die Beobachtung der Natur aus der Perspektive eines Jugendlichen und eines reifen Erwachsenen. Aus der Sicht einer Botanikerin oder eines Botanikers ist es unmöglich, einen Ozean oder eine Gebirgslandschaft zu betrachten, ohne ein erhabenes oder eindrucksvolles Empfinden einzugestehen. Jene Wirkung gilt sowohl für ein erfahrenes, schwer zu beeindruckendes Gemüt als noch vielmehr für den jungen, lebhaften Geist eines Kindes, welches Neugierde verspürt.<sup>91</sup>

Somit zeigt sich in der Naturbetrachtung ein facettenreiches Spiel aus *emotio*, *cogitatio* und *mores*. Bei positiver, fröhlich vorherrschender Gefühlslage zeigt sich die Natur bspw. schön, nahbar und erhaben, während bei negativer, wütender oder trauriger Stimmung das Gegenteil eintritt, d.h. die Natur wird weitestgehend abstoßend, grausam oder furchterregend wahrgenommen.<sup>92</sup>

So machen es sich zumeist wissenschaftlich Forschende zur Aufgabe, die Gesetze und Kräfte in der Natur zu untersuchen, während sich spirituelle und gottbezogene Menschen der Gesamtheit der Natur hingeben und die Allmacht des Schöpfers verspüren. Die Künstlerin oder der Künstler versucht hingegen, in Wort und Bild, d.h. mit Poesie, Malerei und Bildhauerei die Natur einzufangen und darzustellen. Durch Farben, Formen und Material konstruieren die Kunstschaffenden ein intimes Abbild der gesehenen Natur bzw. der Landschaft um sie herum, wodurch auch hier ein individuelles Verständnis für Natur erblüht.<sup>93</sup> Doch nicht nur die divergierende Wahrnehmung ist für das Naturverständnis von Bedeutung, sondern auch der stetige Wahrnehmungswandel, der sich durch soziale und infrastrukturelle Veränderungen durchaus bemerkbar macht.

---

<sup>91</sup> Vgl. Loudon, Jane, *Facts from the world of nature, animate and inanimate*, London 1848, S. 5f.

<sup>92</sup> Vgl. Ciompi, Luc, „Mensch, Natur und Gefühl. Aus der Perspektive der fraktalen Affektlogik“, in: *Naturerfahrung. Wege zu einer Hermeneutik der Natur*, hg. von Michael Gebauer und Ulrich Gebhard, Zug 2005, S. 49.

<sup>93</sup> Vgl. Biese 1926, S. 1 (wie Anm. 73).

Umso interessanter sei es, dass den menschlichen Sinnen nur die Objekte der natürlichen Welt und nicht die Natur selbst zugänglich sind, so Ruth und Dieter Groh. Jene ästhetisch erfahrbaren Objekte wie bspw. Pflanzen oder Landschaften, konstituieren sich aus der jeweiligen Vorstellung des Menschen von der Natur, wodurch sie nicht unmittelbar, sondern durch kulturelle Strukturen und symbolische Referenzen wahrgenommen werden. Hierbei ist jedoch zu beachten, dass sich die sinnliche und zugleich passive Erfahrung mit der Natur, sobald sich die kulturelle und symbolische Schablone ändert, ebenfalls verändert. Doch der Mensch erfährt die Natur auch in anderen körperlichen Prozessen, bspw. beim Atmen oder der Ernährung, in Gesundheit und Krankheit.<sup>94</sup>

Das 19. Jahrhundert verhandelt demnach auch das Phänomen des immanenten Austausches zwischen der Natur und dem Menschen. Indem die Natur aus der Vorstellungskraft, d.h. der homogenen Einheit des Geistes, des Menschen, entspringt, wird sie zugleich als Aktant innerhalb eines Prozesses deklariert. Der Verstand des Menschen versucht stets über der Natur zu stehen, wird jedoch von seiner göttlichen Überzeugung gebändigt und muss sich der Kraft der Natur ergeben.

---

<sup>94</sup> Vgl. Böhme 2010, S. 435 (wie Anm. 21).

#### 4. Das „natürliche“ Leitbild der Präraffaeliten und ihr künstlerisches Netzwerk

Auf Basis der bisherigen Erkenntnisse ist es wenig erstaunlich, dass die Künstler im 19. Jahrhundert auf der Suche nach neuen künstlerischen Aufgaben waren und dabei die Natur als potenzielles Motiv wiederentdeckten. Dabei standen nicht nur die Beobachtung von Farben und Lichtverhältnissen im Vordergrund der Kunstschaffenden, sondern auch die emotionale Wirkung der Natur auf den Menschen, welche in das künstlerische Medium übertragen werden sollte.<sup>95</sup>

Der Präraffaelismus wurde dabei zu einem vielschichtigen Phänomen, geprägt durch die subjektiven Ansichten der Künstlerinnen und Künstler sowie Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die jeweils von den vorherrschenden kritischen Strömungen und dem soziohistorischen Kontext beeinflusst wurden.<sup>96</sup>

Die ursprünglichen Mitglieder der Präraffaelitischen Bruderschaft fanden durch die gemeinsame Erkenntnis zueinander, dass ihre künstlerischen Ziele und Ansichten, die den wahren Zweck der Kunst betreffen, übereinstimmen. Sie teilten eine tiefe Leidenschaft und den festen Willen, diese Überzeugungen in ihrer Arbeit zu verwirklichen. Regelmäßig trafen sie sich, um in intensiven Diskussionen eine gemeinsame Haltung zum, ihrer Meinung nach, bedauerlichen Zustand der englischen Kunst zu entwickeln. Diese Zusammenkünfte dienten nicht nur dem Austausch von Ideen, sondern auch der Formulierung einer kritischen und zukunftsweisenden Vision, die das künstlerische Schaffen erneuern sollte.<sup>97</sup>

Mit der herrschenden Unzufriedenheit und dem Misstrauen stiegen die Künstlerpersönlichkeiten der präraffaelitischen Bruderschaft und jene der Arts- und Crafts-Bewegung empor und versuchten die negativen Eigenschaften jener Zeit mit ihrer Kunst zu verschönern, oder gar zu verdecken.<sup>98</sup> Darüber hinaus verfolgten sie den utopischen Gedanken, eine Rückkehr zur Natur in ihrer Malerei aufleben zu lassen. Dabei errichteten die Präraffaeliten ihr künstlerisches Fundament auf einer idealisierten Vorstellung mittelalterlicher Kunst. Sie entzogen sich der eigentlich pluralistischen, aber häufig von ihnen verpönten Moderne, indem sie das Mittelalter in seiner Ursprünglichkeit

<sup>95</sup> Vgl. Pietsch 2008, S. 26 (wie Anm. 39).

<sup>96</sup> Vgl. Bryden, Inga, *The Pre-Raphaelites. Writings and Sources*, London 1998, S. 4.

<sup>97</sup> Vgl. Nisbet, James (Hg.), *William Holman Hunt and his works- memoirs of the artists life, with description of his pictures*, London 1860, S. 8f.

<sup>98</sup> Vgl. Adams, Steven, *Arts and crafts. Eine aussergewöhnliche Kunstbewegung*, Hamburg 1988, S. 16.

als auch Einfachheit zu ihrem persönlichen Idol erhoben und das größere künstlerische Leitbild daran ableiteten.<sup>99</sup>

Dieses folgte jedoch keiner strikten Kontinuität, sondern setzte sich aus verschiedenen Vorsätzen und Ideen der einzelnen Künstler zusammen. Diese Künstler trafen sich, tauschten sich aus und legten gemeinsame Prinzipien fest, die sich zwar allesamt auf die Natur bezogen, diese jedoch in ihrer Kunst auf individuelle Weise interpretierten. Dieser Ansicht ist auch Marcia Werner, indem sie sich für eine innovative und gegenseitig akzeptierte künstlerische Theorie der Präraffaeliten ausspricht.<sup>100</sup>

In verschiedenen Bereichen wie Zeitschriften, Buchillustrationen, Malerei und Poesie agierend, zeigte sich jedoch der starke, verbindende Charakter der präraffaelitischen Gemeinschaft. Dabei lag ihr Fokus zunächst weniger auf ihrem Erfolg auf dem Kunstmarkt, sondern vielmehr auf der Umsetzung der gemeinsamen künstlerischen Visionen.<sup>101</sup> Ihre Überzeugung, der Natur in Kunst, Literatur und Dichtkunst eine Stimme zu verleihen, zeugte so von einer authentischen Kennerschaft, wie sie zuvor, aus Sicht der Präraffaeliten, noch nicht vorhanden war. Das „natürliche Leitbild“ und ihr künstlerisches Netzwerk sind die ersten Einstige in das ökologische Verständnis der präraffaelitischen Bruderschaft. Auch wenn die kunsthistorische Forschung des Öfteren auf die Ideologie der Präraffaeliten hingewiesen hat, so soll hier erneut ein Blick auf das Werk, insofern man innerhalb dieser vielschichtigen und facettenreichen Bewegung von einem solchen sprechen kann, aus ökokritischer Sicht geworfen werden. Die hier verfolgte These besagt, dass die Präraffaeliten die bewusste Absicht hegen, in Bild und Schrift die Wertschätzung der Natur aufrechtzuerhalten und ihr eine Stimme zu verleihen. Mit dieser künstlerischen Transparenz leisten sie nicht nur einen wichtigen Beitrag zum Naturverständnis des 19. Jahrhunderts, sondern sind auch ein richtungsweisendes Beispiel für das 21. Jahrhundert. Mit dem damaligen Verständnis als Vorbild kann so möglicherweise die heutige Kunst weiterwachsen und im Zuge dessen einen ökologischen Aufklärungsbeitrag leisten.

So sind es die Präraffaeliten, die sich dazu berufen fühlten, sich dieser modernisierten und technisierten Welt regelrecht zu entziehen und die Suche nach dem Natürlichen beginnen.

---

<sup>99</sup> Vgl. Kühnel, Jürgen, „‘Das Abenteuer der Regression‘. Zu William Morris‘ Roman *The Well at the World’s End*“, in: *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur, Kunst, Kulturwissenschaft*, hg von. Wolfgang Drost, Heidelberg 1986, S. 227.

<sup>100</sup> Vgl. Werner 2005, S. 265 (wie Anm. 41).

<sup>101</sup> Vgl. Graham 2017, S. 115 (wie Anm. 4).

Die Künstler, allen voran Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt und John Everett Millais, die als Hauptinitiatoren sowie frühen Vordenkern der Bewegung fungierten, sowie William Michael Rossetti, Thomas Woolner, James Collinson und Frederic George Stephens gründeten die präraffaelitische Bruderschaft um 1848 und damit in einer Zeit, die von einschneidenden technologischen und sozialen Umbrüchen, der Globalisierung, einer wachsenden Industrialisierung und, was von besonderem Interesse ist, der drastischen Expansion der Städte zum Nachteil der Natur, geprägt wurde.<sup>102</sup>

Wenige fokussierten dabei die negativen Auswirkungen der industriellen Revolution und die damit einhergehenden politischen wie gesellschaftlichen Veränderungen so gut wie die Gründungsbrüder der Präraffaeliten.<sup>103</sup> Dies nahmen sie zum Anlass, die Rückkehr zu einer geordneten Welt, wie sie ihrer Ansicht nach im Mittelalter vorherrschte, zu fordern und sich ganz dem damaligen Arbeitsgeist zu verschreiben.<sup>104</sup> Sie bemühten sich darum, ihre klare Kunstvorstellung mit den vorherrschenden Lebensbedingungen zu verbinden, um als treibende Kraft die Kunstwelt aufzumischen und zu erneuern.<sup>105</sup> Doch so wie sich die Bruderschaft etablierte, so brach auch die zunehmende Kritik durch die Zeitungen über sie herein. Ihnen wurde gleich zu Beginn der öffentlichen Darbietung ihrer Werke vorgeworfen, sie seien unverschämt und naiv.<sup>106</sup>

Was in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts und innerhalb weiter Teile der Forschung zuweilen als jugendlicher Leichtsinn formuliert wird, sollte in Wahrheit eher als Mut und den starken Willen junger Männer verstanden werden, die sich mit ihren Ansichten zwar den malerischen Konventionen des Mittelalters sowie der Malerei in der Zeit vor Raffael verschrieben haben, jedoch zugleich eine neue Hinwendung anstrebten, indem sie die Tradition mit der Zukunft in Einklang brachten.<sup>107</sup>

Aufgrund der Tatsache, dass sie mit der englischen Eigenart brachen, um eine malerische Emulsion aus Didaktik und Poetik entstehen zu lassen, widersetzten sie sich dem zeitgenössischen Kunstgeschmack, akzeptieren damit aber auch die Tatsache, dass ihre

---

<sup>102</sup> Vgl. Barringer, Tim, Rosenfeld, Jason, „Victorian Avant-Garde“, in: *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde*, hg. von Tim Barringer, Jason Rosenfeld, Alison Smith, Ausst.-Kat. Tate Britain London, London 2012, S. 9.

<sup>103</sup> Vgl. Faxon, Alicia Craig, *Dante Gabriel Rossetti*, Oxford 1989, S. 48

<sup>104</sup> Vgl. Dingelstedt, Kurt, *Kunst und Handwerk. Gedanken über das Handwerk von Möser bis Gropius*, Hamburg 1948, S. 28.

<sup>105</sup> Vgl. Nicoll, John, *Dante Gabriel Rossetti*, London/Edinburgh 1975, S. 33.

<sup>106</sup> Vgl. Engen, Rodney, *Pre-Raphaelite Prints. The Graphic Art of Millais, Holman Hunt, Rossetti and their Followers*, London 1995, S. 8f.

<sup>107</sup> Vgl. Hilton, Timothy, *The Pre-Raphaelites*, London 1970, S. 35.  
Vgl. Bergmann, Eckart, *Die Präraffaeliten*, München 1980, S. 16f.

Werke weithin als unschön angesehen wurden.<sup>108</sup> Dieses Verständnis der eigenen, anfänglichen Randständigkeit ist jedoch das Aushängeschild der Präraffaeliten, insofern es um das Eingeständnis ihrer Zugehörigkeit zur Bruderschaft und ihren übergeordneten künstlerischen Überzeugungen geht. Susan Owens beschreibt dieses Phänomen besonders treffend, indem sie erklärt, dass viele der Gemälde dabei als Manifest für die Zeit, als auch ein Schutzschild gegen sie, funktionieren, und dass, obwohl die Werke der Künstler aufgrund ihrer unerfahrenen Maltechniken über die Jahre verblassen, ihr Geist auch in Zukunft weiterleben wird, so Owens.<sup>109</sup>

Sie überspringen die Gegenwart, entziehen sich der Realität und tun dies mit dem Bewusstsein für die Probleme jener Zeit. Indem sie die Defizite des modernen Lebens filtern und in ihre Malerei überführen, entstehen Kunstwerke der anderen Art. Dieses Phänomen obliegt einer detaillierten Beobachtung jener Werke, die neben den allgemein bekannten politischen und sozialen Themen zunehmend auch ökologische Ansätze aufgreifen sowie den Umgang mit der Natur hinterfragen. Um diese prägnanten Botschaften dem Publikum näher zu bringen, leichter konsumierbar zu machen, hüllten die Präraffaeliten diese in mythologische und historische Gewänder und ließen sich durch mittelalterliche Legenden, romantische Literatur und nicht zuletzt die Heilige Schrift inspirieren.<sup>110</sup>

Die verwendeten Sujets stießen dabei häufig auf das Unverständnis des damaligen Publikums, welche die eigentliche Tragweite hinter den Werken nicht vollumfänglich zu greifen schienen oder sich von vornherein, aufgrund der neuartigen Herangehensweise oder Ästhetik, gegen diese erwehrten. Nicht verwunderlich wurden die Kunstwerke dann oft leichthin als Kitsch abgetan, obwohl bei genauerer Betrachtung ein komplexes Malerei-Programm zutage tritt, welches eine eingehende Auseinandersetzung notwendig macht. Somit sind die Werke der Präraffaeliten in Komposition und Farbgebung wohl durchdacht. Die Künstler legten Wert auf eine feine und individuelle Handschrift, die sie mit den, und dies wird für die Kritiker der Zeit zum Dorn im Auge, drei Buchstaben PRB nochmals unterzeichneten.<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Vgl. Bell, Quentin, „Kunst und Geschmack. Architektur, Malerei, Ausstattungskunst und Mode“, in: *Die englische Welt. Geschichte, Gesellschaft, Kultur*, hg. von Robert Blake, München 1983, S. 196.

<sup>109</sup> Vgl. Owens 2023, S. 173 (wie Anm. 10).

<sup>110</sup> Vgl. Dresler 2017, S. 132 (wie Anm. 43).

Vgl. Chesneau, Ernest, *Die englische Malerei. Von König Georg II. bis zur Königin Viktoria*, New York 2014, S. 141.

<sup>111</sup> Vgl. Hönnighausen, Gisela (Hg.), *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*, Stuttgart 2000, S. 17.

Dieses Zeichen war ein markantes Statement der jungen, gerade erst konstituierten Bruderschaft, bedenkt man die Tatsache, dass sie zunächst keinerlei Rückhalt von Seiten der Akademie oder eines Mäzens erfuhren. Nicht umsonst schrieben sich die Mitglieder in ihre eigenen Kunstwerke ein und markierten somit unvermittelt ihr Künstlerdasein, wie die großen Meister es zuvor getan haben.

Annähernd so innovativ wie die Idee zur Gründung der Bruderschaft, war die Tatsache, dass sich ihre Mitglieder als gleichberechtigt ansahen und daher keinen formellen Anführer bestimmten. In seiner Autobiografie betonte William Holman Hunt unter anderem, dass dies keine Diskussion erforderte, da es letztlich unwesentlich war, wer von den drei ‚Hauptgründern‘ die Bewegung schlussendlich initiiert hatte, solange das gemeinsame Ziel verfolgt und erreicht wurde.<sup>112</sup>

Die Intentionen der jeweiligen Mitglieder sind dabei jedoch unterschiedlich ausgeprägt, ebenso ihre Naturauffassung und -umsetzung, in der sie sich untereinander gravierend unterscheiden. So ist William Holman Hunt wohl der ehrgeizigste Künstler, wenn es um die treue Wiedergabe der Natur sowie dem Ausdruck der religiösen Zugehörigkeit geht.<sup>113</sup> Dies beweist er auch nach der Auflösung der Bruderschaft, als er sich in den Nahen Osten, dem ‚Heiligen Land‘ aufmachte und sein vielleicht berühmtestes Werk *The Scapegoat* (Abb. 9) fertigstellte. John Everett Millais hingegen versuchte seine künstlerische Ausrichtung so anzupassen, dass er schließlich im viktorianischen Establishment Fuß fassen und sein malerisches Können einem größeren Publikumskreis unter Beweis stellen konnte. Dennoch sind es gerade seine Bilder, die in reichlicher Fülle von Pflanzen und Tieren dominiert sind. Diese Vorgehensweise, beide Positionen im Zweifelsfall verschmelzen zu lassen, ist nicht nur ein kalkuliertes Spiel mit der Gesellschaft, sondern gehört zu dem überzeugten Wertesystem der Künstler, die mit ihrer Malerei einen Umbruch hervorbringen und die Kunstwelt damit revolutionieren möchten. Eben jene feste Überzeugung ermöglicht es auch, einen so bleibenden Eindruck zu hinterlassen, dass die Kunstwerke auch noch in der heutigen Zeit einer neuen Betrachtung unterzogen sowie in einen ökologischen Kontext gesetzt werden. Umso interessanter ist es, dass die Präraffaeliten möglicherweise die eigentliche Dimension ihrer noch unausgereiften Vorstellungen selbst noch nicht erkannt hatten, jedoch der Wille dahinter

---

<sup>112</sup> Vgl. Hunt, William Holman, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood. Volume II*, hg. von E. P. Dutton and Company, New York 1914, <https://archive.org/details/premp02hunt/page/110/mode/2up?view=theater&q=Hogarth+Club> [02.09.2024], S. 127.

<sup>113</sup> Vgl. Hunt, John Dixon, *The Pre-Raphaelite Imagination 1848-1900*, London 1969, S. 2.

stark genug war, um einen bisher festgefahrenen Kunstgeschmack in eine neue Richtung zu lenken.<sup>114</sup> Dabei fügen sich verschiedene Komponenten zusammen, die allgemeinen zu einer naturbewussten Einstellung führen.

Im Gegensatz zu Hunt und Millais stand so Dante Gabriel Rossetti, der sich zuweilen auf die sinnliche Malerei festlegte und infolgedessen auf das Sujet der Frauendarstellung spezialisierte. Auch wenn er sich malerisch spezifiziert, so liegen seine Interessen zusätzlich in anderen Bereichen. Seine Leidenschaft für exotische bzw. nicht heimische Tiere wirft ein anderes Licht auf den Künstler. Er besuchte bereits in seiner Kindheit den Garten der Zoologischen Gesellschaft im Regent's Park und unterhielt später einen eigenen weitläufigen Garten nahe der Themse. Neben seinem geliebten Wombat *Top* pflegte er Waschbären, ein Zebu, Pfaue, einen Zwergspitz, einen irischen Hirschhund sowie zwei Schleiereulen.<sup>115</sup> Das tiefgreifende zoologische Interesse spiegelte sich nicht zuletzt in den Auffassungen der Präraffaeliten, die damit nicht nur eine Leidenschaft für Pflanzen, sondern auch für die Tierwelt zeigten. Diese überführten sie schließlich auch in ihre Zeichnungen, Aquarelle und Öl-Gemälde.

An dieser Stelle soll auf das künstlerische Leitbild und die ästhetischen Grundgedanken der Präraffaeliten eingegangen werden. Als essenziell erweist sich dabei die Formulierung künstlerischer Grundprinzipien und Ziele, welche die Präraffaeliten in ihrer Zeitschrift *The Germ* festhielten und damit nicht nur ein ‚aufkeimendes‘ Manifest, sondern zugleich eine regelrechte Basis für jene neuartige, ökologisch ausgerichtete Kunstproduktion proklamierten. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass obwohl der Schwerpunkt auf der Malerei lag, die Bruderschaft auch verstärkt auf die grafischen Künste Wert legte und neben den ausgearbeiteten Magazinen auch Druckgrafiken und Karikaturen entstanden.<sup>116</sup> Jenes Medium war ein wesentlicher Bestandteil der Verbreitung ihrer Botschaft, da die Druckgrafik sowohl relativ schnell produziert, als auch vielfach verbreitet werden konnte und eine breite Öffentlichkeit ansprach. Folglich nutzten die Künstler diese Methode, um eine hinreichende Anhängerschaft für ihre Ideologie zu gewinnen.<sup>117</sup>

---

<sup>114</sup> Vgl. Hunt 1969, S. 2 (wie Anm. 113).

<sup>115</sup> Vgl. Simons, John, *Rossetti's Wombat. Pre-Raphaelites and Australian Animals in Victorian London*, London 2008, S. 54, 56, 65, 78, 79 und 85.

<sup>116</sup> Vgl. Engen 1995, S. 13 (wie Anm. 106).

<sup>117</sup> Vgl. ebd., S. 13 (wie Anm. 106).

Der Reiz zur Beschäftigung mit der Zeitschrift entsteht so nicht nur durch die Künstlergruppe selbst, sondern auch durch den Inhalt, der sich durch die Vielfältigkeit an Poesie, Kunstrezensionen, Prosa und vereinzelt Radierungen auszeichnet und die nur wenig publizierten Ausgaben umso interessanter werden lässt.<sup>118</sup> Die Skizzen und Illustrationen sind aufgrund ihres intellektuellen und künstlerischen Gehalts in ihrem Wert gestiegen. Sie fanden Einzug in das Magazin und unterstrichen die Vielseitigkeit der einzelnen Persönlichkeiten. In ihnen manifestierte sich ebenfalls eine Ernsthaftigkeit, wie sie in der Malerei bereits verfolgt wurde.<sup>119</sup>

Zudem hat die Forschung gezeigt, dass sich *The Germ* in die Reihe der englischen Zeitschriftenkultur eingliederte und dabei sogar den Stellenwert eines avantgardistischen Magazins einnahm. Dabei unterstreicht Andrew Stauffer das ästhetische Engagement der Präraffaeliten und damit auch den gesellschaftlichen und künstlerischen Einfluss. Dies führt sogar so weit, dass die Präraffaeliten in ihrer künstlerischen Überzeugung, die Voraussetzungen als auch die Ausübung der viktorianischen Kunst veränderten und die Aufmerksamkeit für die Natur evozierten.<sup>120</sup>

Um die Jahrtausendwende beschreibt Gisela Hönnighausen, dass die Präraffaeliten die Natur als grenzenloses Vorbild verstanden haben und neben dem realistischen noch ein moralischer Aspekt hinzukam, der ebenfalls in der Zielsetzung im Werbetext von *The Germ* anklingt.<sup>121</sup> So zeigt sich im Titel der Zeitschrift ein klares Statement der Bruderschaft: *Thoughts towards Nature in Poetry, Literature, and Art*.<sup>122</sup> Die geschickte Verbindung von Kunst, Poetik und Literatur ermöglichte den jungen Künstlern ein breites Spektrum an Themen und eine bis dato ungeahnte Entfaltungsmöglichkeit. Sie beschränkten sich nicht nur auf die reine Malerei, sondern versuchten die Grundideen in Hinblick auf Natur und Umwelt auch durch andere Medien auszudrücken.

Doch nicht nur Titel und Untertitel ihres Magazins verweisen auf den Naturgedanken in der präraffaelitischen Kunst, sondern auch die Einführung des Magazins bietet einen Einblick in die Leitideen der Präraffaeliten:

---

<sup>118</sup> Vgl. Stauffer, Andrew M., „The Germ“, in: *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, hg. von Elizabeth Prettejohn, New York 2012, S. 76f.

<sup>119</sup> Vgl. Goldman, Paul, *Victorian Illustration. The Pre-Raphaelites, the Idyllic School and the High Victorians*, Vermont 1996, S. 1.

<sup>120</sup> Vgl. Stauffer 2012, S. 84 (wie Anm. 118).

<sup>121</sup> Vgl. Hönnighausen 2000, S. 18 (wie Anm. 111).

<sup>122</sup> Rossetti, Dante Gabriel u.a, *The Germ Thoughts towards Nature In Poetry, Literature, and Art*, <https://www.bl.uk/collection-items/pre-raphaelite-journal-the-germ> [02.08.2022].

„The endeavour held in view throughout the writings on Art will be to encourage and enforce an entire adherence to the simplicity of nature; and also to direct attention, as an auxiliary medium, to the comparatively few works which Art has yet produced in this spirit. It need scarcely be added that the chief object of the etched designs will be to illustrate this aim practically, as far as the method of execution will permit; in which purpose they will be produced with the utmost care and completeness.“<sup>123</sup>

Es wird deutlich, wie fokussiert die Präraffaeliten ihre Ziele verfolgten und an ihrem künstlerischen Leitbild, die Einfachheit der Natur wiederzugeben, vehement festhielten und dieses, wenn nötig, auch erzwingen würden. Daher zeigt sich mit Nachdruck, dass aus dem zu Anfang proklamierten Leichtsinn der Ideen eine klar formulierte und durchdachte Forderung seitens der Bruderschaft erwächst, die gleichermaßen schriftlich dargelegt, also theoretisch unterfüttert und zugleich öffentlich verbreitet wird. Doch auch wenn sie den Kerngedanken ihrer Ideologie in diesem Magazin niedergeschrieben haben, so sind sie dennoch offen in ihrem Denken geblieben und haben in Hinblick auf das Kunstschaffen ein Programm erstellt, in welchem sie offen gegenüber den eigenen Empfindungen und ungeklärten Ambivalenzen waren und daher umso unkonventionellere Ansätze entwickelten, als es in der Kunstproduktion ihrer Vorgängerinnen und Vorgänger sowie Zeitgenossen üblich oder möglich war.<sup>124</sup>

Die Präraffaeliten bevollmächtigten sich, eine Kunst zu produzieren, die sich ganz dem Studium und dem Einklang mit der Natur widmete. So entzogen sich die Künstler der Bruderschaft aufgrund ihrer Ideologie und den ambitionierten, naturverbundenen Ansätzen dem akademischen Geschmack sowie dem allumfassenden Materialismus des viktorianischen Zeitalters, wodurch der Gedanke der PRB als Vorreiter einer ökologischen Avantgarde nicht grundlos erschien.<sup>125</sup> Den Begriff der Avantgarde beschreibt Tim Barringer dabei wie folgt:

„The term ‚avant-garde‘ describes an organised grouping with a self-conscious, radical, collective project of overturning current orthodoxies in art and replacing them with new, critical practices often directly engaged with the contemporary world“<sup>126</sup>.

Ebenso radikal setzten sich auch die Präraffaeliten mit der zeitgenössischen Welt und dem künstlerischen Repertoire auseinander; hinterfragten, umgingen, erneuerten den Kunstgeschmack, den Kunstbegriff und die ästhetische Kunstauffassung der Zeit.

<sup>123</sup> Rossetti, Dante Gabriel u.a., *The Germ Thoughts towards Nature In Poetry, Literature, and Art*, <https://www.bl.uk/collection-items/pre-raphaelite-journal-the-germ> [02.08.2022], S. 6 (wie Anm. 122).

<sup>124</sup> Vgl. Meisel 1977, S. 310 (wie Anm. 87).

<sup>125</sup> Vgl. Faxon 1989, S. 73 (wie Anm. 103).

<sup>126</sup> Barringer, Tim, Rosenfeld, Jason 2012, S. 9 (wie Anm. 102).

Nicht zuletzt unterliegt dem künstlerischen Leitbild eine absolute Naturtreue, die sich in den Bildern der Präraffaeliten widerspiegelte und in den Augen von Moritz Wullen zu substanziellen Dokumenten des damaligen Wissenschaftsverständnisses wurden.<sup>127</sup>

So zeigt sich ein wissenschaftlicher Anspruch in den Vorbereitungen jener Kunstwerke. Die Künstler studierten die Natur mit ihren eigenen Augen, nahmen Witterung, Flora und Fauna in ihre Beobachtungen auf, komponierten daraufhin ihre Landschaften in der freien Natur und vollendeten schließlich die Figurenarrangements in den Ateliers.<sup>128</sup> Aus einfacher Liebe zum Detail wurde somit eine Hinwendung zur Natur, woraus für die Präraffaeliten aber auch eine ethische Verpflichtung der Umwelt gegenüber erwächst und die diese dann, als bildgewordenes Manifest, in ihrer umfangreichen sinnlichen Dimension, den ästhetischen Feinheiten und der farblichen Intensität künstlerisch festzuhalten verstanden.<sup>129</sup>

Die Präraffaeliten fungierten bereits im 19. Jahrhundert als Sprachrohr für die Wertschätzung einer Natur, welche zu diesem Zeitpunkt in ihrer Komplexität nicht mehr ignoriert werden durfte. Mithilfe der Kunst ermächtigen sie sich dabei sowohl eines Mediums der Vermittlung, als auch der Möglichkeit zur Aufklärung, insofern der Mensch im Betrachtungsakt auch gleichzeitig auf die Natur im Bild, die schließlich ein Surrogat der echten, erlebbaren Natur darstellt, eingeht und eine Sensibilität ihr gegenüber entwickelt. Der Künstler mit seiner bereits inhärenten Sensibilisierung wird dabei, im Ausdruck durch die Kunstwerke, zum eigentlichen Vermittler, also zur Relaisstelle zwischen Natur und Mensch. Seine Position muss, um das Gelingen der Transferleistung zu garantieren, bereits gefestigt sein, gleichermaßen muss festgehalten werden, dass eine solche Position naturgemäß subjektiv ist, der Blick und die zu vermittelnden Eindrücke damit auch nur schwerlich anders weitergegeben werden können,

Jene Form der Sensibilität ist insofern von Bedeutung, als dass in ihr auch die spirituellen bzw. göttlichen Sphären der Natur aufgenommen werden können. Es ist Spinoza, der die Formel *Substanz ist gleich Gott ist gleich Natur* aufstellte und zugleich den Pantheismus vorantrieb. Dies ist wiederum auf das Konzept der *natura naturans* zurückzuführen, in welchem die Natur als lebendiges und schöpferisches Prinzip in allen Dingen existierte.

---

<sup>127</sup> Vgl. *Natur als Vision. Meisterwerke der englischen Präraffaeliten*, hg. von Moritz Wullen, Ausst.-Kat. Tate Britain/Nationalgalerie Berlin, Berlin/Köln 2004, S. 43.

<sup>128</sup> Vgl. Moisan, Rebecca, „Tempera Painting and wet white ground“, in: *Beyond the Brotherhood. The Pre-Raphaelite Legacy*, hg. von Anne Anderson, Ausst.-Kat. Southampton City Art Gallery/ Russell-Cotes Art Gallery&Museum, Bristol 2019, S. 33.

<sup>129</sup> Vgl. Dresler 2017, S. 176 (wie Anm. 43).

Selbstredend gilt dies weniger als Intention einer Gleichstellung des Wesens Gottes mit der Natur, wonach die Natur selbst zum göttlichen Prinzip gerät. Die tiefe Spiritualität der Präraffaeliten, allen voran der eines William Holman Hunt, war dabei stets im christlichen Glauben und der christlichen Lehre verankert. Genau dieser Aspekt Gottes in der Schöpfung der Natur wurde damit für die PRB von Bedeutung.

In ihrer grundsätzlichen Naturanschauung geriet demnach, manchmal unterschwellig, zumeist jedoch offen geäußert, ihre religiöse Grundeinstellung, die Darstellung der Natur wurde, im wörtlichen Sinn, zum Gottesdienst.

Daher ist es eben jener andere, neue Blick, der sowohl für die Naturwahrnehmung als auch für die Kunst der Präraffaeliten durchaus entscheidend war. William Holman Hunt beschreibt in seinem zweibändigen autobiographischen Werk *Pre-Raphaelitism and the pre-Raphaelite brotherhood*, dass die Gruppe nicht lediglich die Natur nachahmen, sondern die göttliche Schönheit der Natur repräsentiert wissen wollte:

„I think art would have ceased to have the slightest interest for any of us had the object been only to make a representation, elaborate or unelaborate, of a fact in nature. Independently of the conviction that such a system would put out of operation the faculty making man „like a God," it was apparent that a mere imitator gradually comes to see nature claylike and finite, as it seems when illness brings a cloud before the eyes. Art dominated by this spirit makes us esteem the world as without design or finish, unbalanced, unfitting, and unlovely, not interpreted into beauty as true art makes it“<sup>130</sup>.

Wie das Zitat verdeutlicht, verpflichten sich die Präraffaeliten, die wahre Schönheit, den göttlichen Kern der Natur in ihre Denkweise und die Kunstschaffung aufzunehmen. William Holman Hunt ging davon aus, dass das Interesse an der Kunst für jeden von ihnen aufgehört hätte, wenn die Natur nur lediglich als Tatsache abgebildet worden wäre, und unabhängig davon, ob sie diese ausgearbeitet oder unausgearbeitet wiedergeben, denn ein bloßer Nachahmer neigt dazu, die Natur lehmartig und endlich zu sehen, so wie sie erscheint, wenn Krankheit eine Wolke vor die Augen bringt, also beinahe blind werden lässt. Die Kunst, die von jenem schlechten Geist beherrscht wird, lässt den Künstler die Welt als ohne Entwurf und Vollendung, unausgewogen, unpassend und unschön ansehen, nicht in Schönheit umgedeutet, wie es die wahre Kunst macht.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Hunt, William Holman, *Pre-Raphaelitism and the pre-Raphaelite brotherhood. Volume I*. hg. von The Macmillan Company New York, London 1905, <https://archive.org/details/premp02hunt/page/n7/mode/2up?view=theatre>, [03.08.2022], S. 150.

<sup>131</sup> Vgl. Hunt 1905 [03.08.2022], S. 150 (wie Anm. 130).

Eine Nachahmung im Sinn einer perfektionierten Bemeisterung entbehrte damit in gewisser Weise jenem schöpferischen Prinzip und damit gleichzeitig auch dem als Grundlage der Natur- und Weltanschauung dienenden ‚Funken‘ der Göttlichkeit.

Hierbei griffen sie indirekt auf bereits vorhandene naturphilosophische Phänomene vorheriger Epochen zurück und unterstrichen zugleich die Wichtigkeit eines natürlichen Umgangs mit der Natur. Zudem erklärte Holman Hunt, dass es nicht deutlich genug betont werden konnte, dass der Präraffaelitismus in seiner Reinheit eine offene Verehrung der Natur war, die durch Selektion in Schach gehalten und durch den Geist der fantasievollen Absicht gelenkt wurde.<sup>132</sup> Damit ist die Entschlossenheit der Bruderschaft, ihre persönliche Mission, der Natur in der Kunst eine Stimme zu verleihen, in die Tat umzusetzen, in Stein gemeißelt. Sie verschrieben sich, zumindest anfangs, der Kunst und nicht dem reinen Gelderwerb<sup>133</sup>, weil sie zu mehr als der Profession wird, sondern zum Ausdruck des tiefsten Glaubens, zur persönlichen Offenbarung und zum Abbild des spirituellen Kerns ihrer Wesen und weil sie mehr zu beweisen haben, als nur ihre eigene Meisterhaftigkeit der Darstellung.

Darüber hinaus zeichnete sich die Präraffaelitische Bruderschaft durch ein starkes Gefühl der Gruppenidentität aus, in dessen Zuge die Mitglieder neue Praktiken in der Maltechnik entwickelten und spezifische Materialien einführten. In monatlichen Versammlungen der jeweiligen Mitglieder wurden diese Praktiken verfeinert und zur Vermarktung vorbereitet.<sup>134</sup>

Man könnte, um mit den Worten von Alicia Faxon zu sprechen, die Bruderschaft als gegenseitige Hilfsgesellschaft bezeichnen, die ihre anfänglichen Mitglieder und später auch die nachfolgende Generation in ihrem Arbeiten und dem Ausleben ihrer Vorstellungen unterstützt.<sup>135</sup>

Auch hier darf auf die Primärquelle von William Holman Hunt, welcher die Idee des kollektiven Malens und eines regen Gedankenaustauschs der präraffaelitischen Gruppe beschrieb, eingegangen werden. Der gemeinsame Plan sah vor, dass, falls es zur gesellschaftlichen oder künstlerischen Anerkennung der Bewegung kommen sollte, jeder von ihnen eine Reihe von Ateliers bei ihren Häusern besitzen würde.

---

<sup>132</sup> Vgl. Hunt 1914 [21.08.2022], S. 357 (wie Anm. 112).

<sup>133</sup> Vgl. Graham 2017, S. 5 (wie Anm. 4).

<sup>134</sup> Vgl. Schleinitz, D. von, *William Holman Hunt*, Bielefeld/Leipzig 1907, S. 18.

<sup>135</sup> Vgl. Faxon 1989, S. 73 (wie Anm. 103).

Einige davon sollten dazu dienen, um selbst in verschiedenen Kunstzweigen arbeiten zu können, während andere vorgesehen waren, um ihre Produktionen den Bewunderern und möglichen Unterstützern zu zeigen. Diese Ateliers, die von ihren Schülern betreut wurden, wenn die Künstler selbst zu beschäftigt waren, sollten auch dazu dienen, würdige Schüler zu fördern und der Kunst den ihr gebührenden Platz im Leben zu verschaffen. Es zeigt sich gerade in den Ausführungen Hunts, dass, auch wenn manche Wünsche nicht in Erfüllung gegangen sind, die Präraffaeliten vorausgedacht haben und ihre Ideen und Überzeugungen an nachfolgende Generationen weitergeben wollten, das Fortleben der Bewegung also zentrales Leitmotiv war, statt lediglich eine kurzweilige Beschäftigung darzustellen.<sup>136</sup> Dieses Bewusstsein um die Nachhaltigkeit wird zur Basis, um früh ein Netzwerk aufzubauen und ihr künstlerisches Leitbild in die Welt zu vermitteln. Der kommunikative Austausch zwischen dem wachsenden, jedoch wechselnden Freundes- und Unterstützerkreis und den eigentlichen präraffaelitischen Mitgliedern ermöglicht nicht nur einen steigenden Bekanntheitsgrad der Stammbesetzung, sondern auch den Einfluss auf nachfolgende Künstlergenerationen.<sup>137</sup> Ihr „kollaborativer Geist“<sup>138</sup> ist demnach wegweisend für die dekorativen Künste und dem später immer weiter ausgreifenden Interesse für das Kunsthandwerk.

Hier sind im Besonderen die Ideen des Hogarth Club eine Bereicherung, um den Netzwerkgedanken fortzuführen und der Gruppierung der PRB jene Einbettung zu gewährleisten, die aus ihnen eben mehr machen sollte als eine kleine, in sich geschlossene Gruppe junger Kunst-Revolutionäre, deren Wirken nicht über den eigenen, die wenigen Mitglieder umfassenden Kosmos hinaus strahlen sollte. Der Hogarth Club war, im Gegensatz zur losen Formierung der Bruderschaft, eine ausstellende Gesellschaft und ein sozialer Klub, welcher im April 1858 gegründet und im Dezember 1861 wieder aufgelöst wurde. Zu seinen Mitgliedern gehörten weitestgehend männliche Maler, Bildhauer, Architekten, Schriftsteller, Sammler und deren Freunde.<sup>139</sup>

Der Zweck des Hogarth-Clubs bestand darin, Versammlungen in einem Saal abzuhalten und den künstlerisch tätigen Mitgliedern die Möglichkeit zu geben, ihre Werke zur privaten Besichtigung auszustellen.

---

<sup>136</sup> Vgl. Vgl. Hunt 1905 [16.08.2022], S.151 (wie Anm. 130).

<sup>137</sup> Vgl. Bryden 1998, S. 3 (wie Anm. 96).

<sup>138</sup> Vgl. *Morris & Company. The pre-raphaelites and the arts & crafts movement in south Australia*, hg. von Christopher Menz, Ausst.-Kat. Art Gallery Board of South Australia, Adelaide 1994, S. 17.

<sup>139</sup> Vgl. Cherry Deborah, „The Hogarth Club: 1858-1861“, in: *The Burlington Magazine Vol. 122, No. 925*, 1980, S. 237.

Aus dem Originalregelwerk, welches von Frederic George Stephens verfasst wurde, geht hervor, dass der Verein aus künstlerischen-, nicht-künstlerischen Mitgliedern und Ehrenmitgliedern bestand, die wiederum in gebietsansässige und gebietsfremde Mitglieder unterteilt wurden und einen unterschiedlichen finanziellen Beitrag leisten mussten. Demnach gestaltet sich der Verein als eine exklusive Zusammenkunft verschiedener Persönlichkeiten, welche jedoch auf eine Anzahl von einhundert Teilnehmern (ohne Ehrenmitglieder) beschränkt war, wobei der nicht-künstlerische Anteil nicht mehr als fünfzig Mitglieder umfassen durfte.

Ebenso sieht das strenge Reglement eine Wahl bzw. Abstimmung der Teilnehmer vor, sodass die Exklusivität des Clubs durchaus bewahrt blieb.<sup>140</sup>

Auch hier darf wieder auf das Werk von William Holman Hunt verwiesen werden, aus dem Folgendes hervorgeht: Nachdem Hunt seinen Kollegen Ford Madox Brown in seinem utopischen Plan entmutigt hatte, fühlte er sich umso mehr verpflichtet, einer Mitgliedschaft im Hogarth Club zuzustimmen. Dabei entschieden sie sich für diesen Namen, um jenem unerschütterlichen Gründer der modernen englischen Kunst zu huldigen. Möglicherweise wurde dieser Club jedoch gegründet, um eine sich abzeichnende künstlerische Spaltung in den eigenen Reihen einzudämmen. Er basierte dabei auf der Idee, einen Treffpunkt für Künstler und Amateure zu bieten, die mit ihnen sympathisierten, und die Wände zu nutzen, um ihre Skizzen und Bilder für Mitglieder und befreundete Besucher auszustellen. Folglich bot ihnen der Club eine Plattform für Innovation, Austausch, Kontinuität und Debatten und, was noch viel wichtiger war, die Stärkung ihrer Gruppe.<sup>141</sup>

An dieser Stelle dürfen einige wichtige Mitglieder des Clubs benannt werden, die sich aber in ihrer rangordnenden Position innerhalb der Vereinigung unterschieden. So gehörten Ford Madox Brown, William Holman Hunt, Edward Burne Jones, William Morris, Dante Gabriel Rossetti, John Ruskin, Frederic George Stephens, Phillip Webb, Thomas Woolner, William Michael Rossetti oder Arthur Hughs dazu.<sup>142</sup> Die Namensliste verdeutlicht, dass neben den Mitgliedern der präaffaelitischen Bruderschaft auch bedeutende Persönlichkeiten des künstlerischen Diskurses, wie John Ruskin und William Morris, beteiligt waren.

---

<sup>140</sup> Vgl. Stephens, Frederic George, *Rules of the Hogarth Club, and a list of members*, London 1860, S. 3ff.

<sup>141</sup> Vgl. Hunt 1914 [21.08.2022], S. 111 (wie Anm. 112).

<sup>142</sup> Vgl. Stephens 1860, S. 13-16 (wie Anm. 140).

Besonders hervorzuheben ist zudem Philip Webb, der eine zentrale Rolle spielte, da er in Zusammenarbeit mit Morris Häuser und Möbel entwarf. In diesem kreativen Austausch fand ein wichtiger Dialog zwischen den Genannten statt.<sup>143</sup>

An dieser Stelle ist anzumerken, dass die PRB trotz allem Anti-Akademismus und Sezessionsgedanken als eine Formation von Männern anzusehen ist, die durchaus dem gebildeten Kreis zuzuordnen sind. Der gelehrte Gentleman der Zeit bewegt sich in eben solchen Kreisen von Connaisseurs, die sich, aufgrund der individuellen Pluralität an Interessen, oftmals überschneiden und neue Verbindungen offenlegen, wodurch sich ein starkes und zugleich einflussreiches Netzwerk bildet.

Auf dieser Basis verbreitet sich die neu entwickelte Ästhetik der Präraffaeliten wie ein Lauffeuer und brennt sich in den Kunstmarkt ein. Das Kennen und gekannt werden ist ein Phänomen, welches damit seinen eigenen Nutzen mit sich bringt. Wie ein Schneeballsystem vergrößert sich der Kennerkreis nach und nach.

Neben dem bekannten *Hogarth Club* traten weitere, kleinere Vereinigungen hervor, die nicht nur zum künstlerischen Austausch, als potentielle Ausstellungsmöglichkeit, sondern primär auch als Ort des Kennenlernens und Vernetzens dienten, um sich in der Kunstwelt zu etablieren. Die Wichtigkeit jener Vereinigungen muss daher nicht weiter erwähnt werden, jedoch die Tragweite verdeutlicht, mit der die präraffaelitischen Künstlerinnen und Künstler zur Beeinflussung des Kunstmarktes beitrugen, nicht zuletzt eben aufgrund ihrer vielseitigen Präsenz innerhalb diverser Vereine. Das sogenannte Netzwerk erweiterte sich so durch die Teilnahme an verschiedenen kleinen Gesellschaften, die durch ihre internen Netzstrukturen, durch die weitreichenden Beziehungsstrukturen im Endeffekt nicht minderen Einfluss hatten als die Royal Academy selbst, obwohl diese naturgemäß in ihrer gesellschaftlichen Akzeptanz, der Deutungshoheit und dem Wirken immer noch an oberster Stelle stand. Diese wurde von den PRB bewusst als Institution des Althergebrachten umgangen. Daher ist anzumerken, dass die Präraffaeliten ihren Status dementsprechend auf diesen anderen Wegen aufwerteten. Neben den Vereinen, wie der *Society of Painter in Water Colours* oder der *British Institution*, entstanden auch die *Society of British Artists* und die spätere neugegründete *New Society of Painters in Water Colours*, die mit ihrer Bekanntheit und den zahlreichen Ausstellungsmöglichkeiten ein Aushängeschild jener Zeit darstellen.<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Vgl. ebd., S. 13-16 (wie Anm. 140).

<sup>144</sup> Vgl. Hamlyn 1993, S. 30 (wie Anm. 3).

Des Weiteren versammelten sich die präraffaelitischen Künstler im sog. *Cyclographic Club*, einer Zusammenkunft, die sich ganz dem Anfertigen von Skizzen verschrieb, um, den traditionellen Kunstprinzipien vergangener Epochen entsprechend, das ‚Disegno‘ zu schulen und die Fingerfertigkeit zu trainieren. Niemand geringeres als Rossetti, Hunt und Millais waren Mitglieder dieses Vereins.

Im Gegensatz zu den bisher genannten Gesellschaften zeichnete sich die 1848 gegründete *Institution for the Free Exhibition of Modern Art*, aufgrund des freien Eintritts, durch ihre liberale Einstellung aus. Diese politische Haltung steht ganz im Sinne des präraffaelitischen Interesses.<sup>145</sup>

Insbesondere Millais, der geschickt und schnell zeichnen konnte, drängte darauf, konsequent neue Kompositionen zu erstellen und, um den Regeln des Clubs zu folgen, einmal im Monat einen Entwurf gemeinsam mit einer dazugehörigen Kritik einzureichen.<sup>146</sup>

Bezugnehmend auf die spätere Arts- und Crafts-Bewegung ist auch das künstlerische Netzwerk der *Art Workers Guild* erwähnenswert, nicht nur, weil William Morris als treibende Kraft dieser Organisation fungiert, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass nunmehr das Kunsthandwerk, als von der geistigen, bildenden Kunst lange ideell getrennt, selbst auf eine neue Ebene gehoben wird. Mit seinen prägenden Designs gelingt es Morris, den allgemeinen Kunstgeschmack nachhaltig zu verändern und in eine neue Richtung zu lenken. So sind es nun die Kunstgewerbeschulen, wie die des ehemaligen South-Kensington Museums, die den Status des Handwerks verbessern und zu einem Umdenken in der Kunst führen.<sup>147</sup> Aber auch die *Arts and Crafts Exhibition Society* ist eine 1887 in London gegründete Vereinigung, die sich, wie aus dem Namen schließen lässt, für das Kunsthandwerk einsetzte, um sich gegen die industrielle Produktion zu stellen.<sup>148</sup>

Auch wenn sich der eigentliche Stamm der Präraffaeliten bereits nach kurzer Zeit aufgelöst hat, so gilt die Bruderschaft als denkwürdiger Anstoß in der Kunst des 19. Jahrhunderts.

---

<sup>145</sup> Vgl. ebd., S. 36 (wie Anm. 3).

<sup>146</sup> Vgl. Hunt 1905 [02.09.2024], S. 102f. (wie Anm. 130).

<sup>147</sup> Vgl. Graul, Richard (Hg.), *Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung*, Leipzig 1901, S. 7.

<sup>148</sup> Vgl. *Art and design for all. The Victoria and Albert Museum. Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design*, hg. von Marie-Louise von Plessen und Julius Bryant, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, München 2011, S. 215.

Die einzelnen Mitglieder streuen ihr Wissen und ihre Techniken in die Gesellschaft und beeinflussen auch noch Jahre später den Kunstgeschmack der Zeit. Insofern sind die späteren, divergierenden Entwicklungen der Künstler für die Einordnung nur bedingt ein Nachteil, sondern können vielmehr als ein Glücksfall betrachtet werden, da aus einem mehr oder minder einheitlichen Grundgedanken schlussendlich viele verschiedene Kunstpositionen sprießen konnten, die allesamt in ihrer Ausdruckskraft nachhaltig waren. So wurde der Einfluss der Präraffaeliten sogar noch im Jugendstil und dem Impressionismus sichtbar, indem sie einerseits die Wegbereiter des floralen Ornaments und der Pflanzenmuster werden, andererseits sind sie auch die Vorläufer der, für den Impressionismus bekannten, Plein Air Malerei.

Im Allgemeinen ist die Malerei der Präraffaeliten ein Zeichen für die Veränderlichkeit des Kunstgeschmacks und des Kunstinteresses. Das Kunstverständnis der Bruderschaft ist dahingehend einschneidend, da sie sich mit ihren Bildern an den Betrachtenden als Privatperson richten. Morse Peckham vertritt die Ansicht, dass die Kunst für den privaten Gebrauch ausgerichtet sein sollte und dementsprechend auch von dem individuellen Betrachtenden anerkannt werden muss.<sup>149</sup> Die Präraffaeliten verfolgten weder das Ziel, die breite Masse anzusprechen, noch einen allgemeinen, universellen Geschmack zu bedienen. Indem der Betrachter in einem intensiven und vor allem privaten Austausch mit dem Objekt steht, beeinflusst dieses das Subjekt, wodurch es seine wahren Bedürfnisse weckt und nicht die von der Politik oder Religion vorgegebenen.<sup>150</sup> Dies hat zur Folge, dass Kunst den Betrachter in vielerlei Hinsicht tiefgreifend beeinflussen kann. In diesem Sinne versuchen auch die Gemälde der Präraffaeliten einzig die Betrachterin oder den Betrachter anzusprechen und seine Bedürfnisse zu wecken, bspw. sein intrinsisches Interesse an und für die Natur hervorzulocken.

Formal gingen die Künstler bereits kurz nach der Gründung der Präraffaelitischen Bruderschaft getrennte Wege, sie waren jedoch im Herzen und in ihrer Ideologie vereint. Während sich Collinson bereits früh aus der Gemeinschaft zurückgezogen hatte, galt Millais, der eine feste Position in der Akademie innehatte und in Schottland lebte, als Aushängeschild für den präraffaelitischen Erfolg. Hunt überwand seine anfängliche Skepsis gegenüber seinem religiösen Engagement und plante eine Reise ins ferne Jerusalem, um sein bisheriges Schaffen hinter sich zu lassen.

---

<sup>149</sup> Vgl. Peckham, Morse, *The Uses of the Unfashionable. The Pre-Raphaelites in Nineteenth-Century Culture*, Dallas 1993, S. 29.

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 29 (wie Anm. 149).

William Rossetti tauschte seine Rolle als Kunstkritiker gegen die eines Staatsbeamten. Dante Gabriel Rossetti schuf schließlich seine eigene, einzigartige Kunstwelt, in die er auch Morris und Burne-Jones mit hineinführte.<sup>151</sup>

Hunt schreibt zu dieser systematischen Auflösung in seinen Memoiren wie folgt:

“The spirit of discord was now no longer disguised, and there was no conclave existing to direct the true interests of our reform Movement. We had hoped to hand on to later generations the heritage of our own experience; this dream of corporate heredity could no longer be realised, but there were traditions already secured”<sup>152</sup>.

Obwohl sich die Präraffaeliten in entgegengesetzte Richtungen entwickelten und ihre Ideologie nicht länger gemeinsam verfolgten, schufen sie dennoch eine Grundlage, die sie an die nachfolgende Kunstwelt weitergeben konnten.

---

<sup>151</sup> Vgl. Watkinson, Raymond, *Pre-Raphaelite Art and Design*, London 1970, S. 144.

<sup>152</sup> Hunt 1905 [02.09.2024], S. 127 (wie Anm. 130).

## 5. Die Wiederentdeckung der Natur durch die Präraffaelitische Bruderschaft

In den folgenden Kapiteln werden die verschiedenen Zugänge zur Natur in der Kunst der Präraffaeliten auf unterschiedlichen Ebenen diskutiert. Es gilt aufzuzeigen, dass dieser Bereich dabei einen nicht zu unterschätzenden Beitrag für Kunst und Kultur leistet und für die PRB sowie den ihnen nachfolgenden Generationen von großem Interesse ist. Nicht nur John Ruskin und William Morris, bei welchen eine starke Beeinflussung der Botanik zu Tage tritt, entdeckten diesen Zugang zur Natur für sich, sondern vor allem auch die Präraffaeliten. Anhand ausgewählter Bildbeispiele soll eine Analyse vorgenommen werden, die unter anderem verdeutlicht, wie die Präraffaeliten ihr Interesse an Pflanzen und Tieren in ihrer Kunst verarbeiteten und so ein ökologisches Bewusstsein entwickelten, womit sie sich in die zeitgenössische ökologische Avantgarde einschreiben. Entgegen der Meinung von Amanda Boetzkes, dass angesichts unserer Verleugnung der bevorstehenden Umweltkatastrophe nicht die Rückkehr zu unseren Wurzeln in der Natur, sondern vielmehr eine radikale Trennung sinnvoll sei, steht in dieser Forschungsarbeit die Rückkehr zur Natur als sinnvoller Wegweiser für zukünftige Überlegungen eines ökologischen Bewusstseins.<sup>153</sup>

### 5.1 Die Pflanze als wissenschaftliches Präparat und botanisches Bild

Während des 19. Jahrhunderts keimte das Interesse für die Botanik vermehrt auf. Viele neue Pflanzenarten wurden entdeckt, katalogisiert und studiert, was das Verständnis von Pflanzenökologie und -systematik revolutionierte. Berühmte Botaniker wie Charles Darwin trugen wesentlich zur Entwicklung des Wissens über Pflanzen und ihre Evolution bei. Zahlreiche Entdeckungen in der Botanik, darunter die Beschreibung vieler neuer Pflanzenarten, insbesondere durch Forschungsreisende, waren wichtige Meilensteine für die Erkundung und Konservierung des natürlichen Habitats. Das Interesse für Botanik bestand nicht nur im Anlegen von Gärten, Parks und Naturschutzgebieten, also als Ausdruck einer eindimensional gedachten, nur zur reinen Erfahrung dienenden Natur-Umwelt, sondern auch in den Abbildungen und Kategorisierung von Pflanzen, was schlussendlich zum wissenschaftlichen Diskurs der Zeit und zur allgemeinen Bildung beitrug.

---

<sup>153</sup> Vgl. Boetzkes, Amanda, *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge 2019, S. 6.

Die Illustrationen, die sowohl wissenschaftlichen als auch ästhetischen Zwecken dienten, boten detaillierte und präzise Darstellungen von Pflanzen und wurden häufig in wissenschaftlichen Publikationen und Büchern genutzt und verbreitet. Diese künstlerischen Abbildungen halten das Wesen der Pflanzen fest, um es für die Nachwelt zu bewahren. Botaniker beschränkten sich daher nicht nur auf die Erforschung und Präparation von Pflanzen, sondern konservierten diese auch durch aufwändige Darstellungen in ihren Werken. Solche Illustrationen sind mehr als nur detailgetreue Miniaturen der Originalpflanzen, sie sind ihrerseits Zeitdokumente, vor allen Dingen aber sind sie, da sie durch den menschlichen Rezeptionsakt festgehalten sind, also durch das subjektive Auge eines einzelnen Individuums, der seinerseits all seine Umwelteinflüsse mit in die Darstellung legt, künstlerischer Ausdruck. Sie spielten eine wesentliche Rolle bei der Identifizierung und Klassifizierung von Pflanzenarten, da die Fotografie noch nicht weit verbreitet war und der Farbdruk begrenzte Möglichkeiten bot. Botaniker verließen sich daher auf handgezeichnete Darstellungen, um die Merkmale der Pflanzen präzise festzuhalten.

Nicht nur Männer, sondern zunehmend auch Frauen widmeten sich intensiv der Pflanzenkunde. Sie erstellten detaillierte Illustrationen und Beschreibungen, oft ergänzt durch Hinweise zur praktischen Nutzung, und leisteten damit einen pädagogischen Beitrag zur Gesellschaft, insbesondere zur Bildung junger Menschen.

Als zeitgenössisches Beispiel dient die britische Schriftstellerin und Pflanzenmalerin Jane Loudon, die Bücher über Botanik, Gartenbau und Landschaftsgestaltung verfasste, um diese Thematik nicht nur Jugendlichen, sondern auch Frauen näherzubringen. Sie ist eine der Wegbereiterinnen, die das Studium der Natur, in diesem Fall die Botanik, zur Schulung und Erhebung des Geistes nutzte.<sup>154</sup> Unter anderem beschreibt sie in Werken wie *Botany for Ladies* oder auch *The Ladies Companion to the Flower Garden* in anschaulicher Weise ihre botanischen Konzepte.

Für sie stand dabei die Vermittlung an oberster Stelle, da sie sich an die Bedürfnisse der Leserschaft anpassen wollte, um diesen die Schwierigkeit, welche sie selbst zunächst bei der Identifizierung von Pflanzen hatte, zu reduzieren. Dies kann als eine Form der Unmittelbarkeit angesehen werden, die Loudon intendierte, wenn sie ihre Bücher so konzipierte, dass ein Jeder Erfolgserlebnisse verspürt, wenn er oder sie eine Pflanze

---

<sup>154</sup> Vgl. Loudon, Jane, *Botany for Ladies*, Cambridge 2015, (orig. London 1842), S. VIII.

erkennen und benennen möchte.<sup>155</sup> Neben den botanischen Klassifikationen gibt Loudon auch Einblicke in die Pflanzenanatomie, -physiologie und -reproduktion. Dabei unterstützte sie die überwiegend weibliche Leserschaft darin, ihr botanisches Wissen zu erweitern und sich aktiv mit Pflanzen und Gärten zu beschäftigen. Ein Leitfaden von der Frau für die Frau, jedoch mit einer deutlich eingeschriebenen naturwissenschaftlichen Fundierung.

In ihrem Werk *Facts from the world of nature, animate and inanimate*, welches sie 1848, dem Gründungsjahr der präraffaelitischen Bruderschaft, verfasste, erklärte sie in der Einführung, dass ihr aufrichtiger Wunsch bei der Abfassung dieses Buches war, die Liebe zur Natur zu pflegen und zu stärken, die jedem jugendlichen Geist innewohnt, bevor sie durch den Umgang mit der Welt getrübt und sogar ausgelöscht wird. Ihr zufolge ist das Studium der Natur nicht nur interessant, sondern durchaus auch relevant für junge Menschen, da es den Geist erweitert und erhebt, sowie das Denkvermögen und die Argumentationsfähigkeit verbessert.<sup>156</sup>

Ein Vordenker dieses Prinzips mit ähnlicher Auffassung ist in der Person des englischen Botanikers und Entomologen Charles Abbot zu finden, welcher das Werk *Flora Bedfordiensis* bereits 1798 veröffentlicht und damit ebenfalls einen Grundstein für die Botanik im England des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts legt.<sup>157</sup>

In seinem Vorwort erklärt Abbot sowohl die Wichtigkeit der Berufsgruppe des Botanikers, als auch dessen wissenschaftliches Forschen und Arbeiten. Für ihn stellt sich die Botanik als ein Studienobjekt dar, welches sich mit unzähligen Wundern, die die Thematik umgeben, beschäftigen kann und das gleichzeitig zur allgemeinen Wissenserweiterung dient. Ebenso gilt es für ihn, die Bewunderung für die Natur aufrecht zu erhalten sowie sich der Macht des göttlichen Urhebers bewusst zu werden.<sup>158</sup> Dennoch erkennt er im Beruf des Botanikers durchaus das tückische Problem, missverstanden zu werden und erklärt es wie folgt:

“When, in pursuit of his favorite Amusement, the Botanist ranges with eager step amid the wild scenery of nature to pluck some simple flowret that has hitherto escaped observation, the World, disdainful of his humble Toil, marks him as a sort of phaenomenon whose 'extravagant and erring Spirit' wanders from the common track of human Life without any rational end or object, - But whatever branch of Science is the source of entertainment or instruction has it's use and importance”<sup>159</sup>.

<sup>155</sup> Vgl. ebd., S. VII und S. 1 (wie Anm. 154).

<sup>156</sup> Vgl. Loudon 1848, S. 5 (wie Anm. 91).

<sup>157</sup> Vgl. Abbot, Charles, *Flora Bedfordiensis. Comprehending Such Plants as Grow Wild in the County of Bedford*, Bedford 1798.

<sup>158</sup> Vgl. Abbot 1798, S. 5 (wie Anm. 157).

<sup>159</sup> Ebd., S. 5 (wie Anm. 157).

Die Quintessenz des Zitats besteht darin, dass die Gesellschaft wissenschaftliche Leidenschaft oder spezialisierte Interessen, wie die Botanik, oft als zwecklos und exzentrisch betrachtet. Doch jede Form von Wissenschaft, die Wissen vermittelt oder Freude bereitet, hat ihren eigenen Wert und ihre Bedeutung. Daher können die Künstlerinnen und Künstler jener Zeit vermehrt auf solche botanischen Werke zurückgreifen und ihr Wissen um die Pflanzen erweitern. Ebenso dienen die Abbildungen als Grundlage für die eigene künstlerische Beobachtung in der Natur und die anschließende Überführung in die Malerei.

Des Weiteren ist es interessant zu erkennen, dass sich sowohl die Botanikerinnen und Botaniker als auch die Pflanzenillustratorinnen und -illustratoren darum bemühten, vornehmlich junge Leute für ihr Studium zu begeistern. Dies kann man zuweilen bei Jane Loudon, aber auch bei der Botanikerin Anne Pratt beobachten, die ebenfalls in ihrem Vorwort zu *The Field, the Garden, and the Woodland* verkündet, dass sie die Jugend davon überzeugen möchte, ihren Geist durch die Botanik zu beflügeln.

Dazu merkt sie an:

„The design of the following work is to present to the young reader several interesting facts, with which the Botanist becomes acquainted in the pursuit of science. By stating them in a familiar form to the unlearned, the author hopes to awaken some interest in the study and observation of nature—a study alike elevating and consoling in its influences on the mind.

It has been her object, throughout the work, to direct the attention to the wisdom and goodness of God, as exhibited in the structure and arrangement of the vegetable kingdom ; and to demonstrate the confirmation which is added by Nature to the doctrine declared by Revelation, of a superintending Providence”<sup>160</sup>.

Demzufolge zeigt sich, dass die Botanik einen entscheidenden Zweig in der Forschung darstellt und durchaus seine Berechtigung für die gesellschaftliche Erziehung hat. Gerade im 19. Jahrhundert herrschte in England ein besonderes Interesse für die Natur vor, sodass viele kleine Bausteine, seien sie aus der Biologie, Zoologie oder der Botanik, dazu beitragen, das Verständnis um die Natur zu verbreiten und gesellschaftsfähig zu machen. Nur so entsteht ein Netzwerk aus verschiedenen Bereichen der Wissenschaft und Künste, um eine Sensibilisierung für Ökologie, d.h. in diesem Fall, die Bewahrung der natürlichen Umwelt, zu entwickeln. An dieser Stelle darf daher bereits angenommen werden, dass die Konservierung der Pflanzen, in Form von Abbildungen und Präparaten, eine Basis für die nachhaltige Schulung der kommenden Generationen darstellte.

---

<sup>160</sup> Pratt, Anne, *The Field, the Garden, and the Woodland; Or, Interesting Facts Respecting flowers and plants in general*, London 1847, S. 4.

Nur so kann das Gedankengut über die Jahrhunderte hinweg sicher weitergetragen und für andere Bereiche genutzt werden.

Betrachtet man erweiternd Anne Pratt's *The flowering plants, grasses, sedges, & ferns of Great Britain*, so kann man sowohl eine Auflistung und Beschreibung der einzelnen Pflanzen in Großbritannien wiederfinden, als auch kolorierte Pflanzenbilder in ihren verschiedenen Formen und Variationen betrachten. Als Beispiel darf die Illustration des Baumwollgrases angeführt werden, welches in variierender Form- und Farbgebung beschrieben und bebildert ist. Erkenntnisse über die Regionalität der heimischen Fauna kombinieren sich schließlich mit einem Interesse für die Unterschiedlichkeit der Pflanzen in der Welt, was darin verdeutlicht wird, dass im Allgemeinen die Botanik in dieser Zeit von großer Bedeutung war, sodass sich schließlich auch vermehrt botanische Gärten für die Erkundung und Erforschung der Natur etablierten. In der Sammlung und dem Erhalt von Pflanzen wird dabei ein nun nicht zu übersehender Globalismus deutlich, welcher in England nicht grundlos auftritt.

Einerseits ist es klar, dass das Land als globaler Nexus für Ideen, Wissenschaften, Neuerung, gleichzeitig auch Handel und Verbreitung von Waren fungierte. Vor allem war es aber das gesellschaftliche Interesse für das Andere, mit welchem man über die stetig anwachsende Zahl an Kolonien konfrontiert wurde. In den vielgestaltigen botanischen Sammlungen machte sich damit ein immer weiter voranschreitender Imperialismus breit, der eben aus diesem Interesse an der fremden, aber zum späteren Empire gehörenden Flora und Fauna entsprang.

Der *Royal Botanic Garden*, Kew spielt bspw. eine führende Rolle in der Sammlung und Erforschung von Pflanzen aus der ganzen Welt. Dessen Bepflanzung wurde durch William Aitons schriftliche Aufzeichnungen festgehalten. In seinem Werk *Hortus Kewensis* aus dem Jahr 1789 ist eine detaillierte Liste enthalten, in der die Einführung zahlreicher Pflanzen in England dokumentiert ist und als Anhaltspunkt für die Ankunft der Pflanzen im Garten von Kew dient.<sup>161</sup> Etwas später etablierte sich sein Sohn als adäquater Nachfolger und setzte sich für den botanischen Garten als Bildungsstätte ein. Er sah sich in der Verantwortung, die Aufzeichnung über die vorherrschenden Pflanzen fortzuführen und den Garten weiterhin zu pflegen. Für ihn war, wie bereits angemerkt, das fachliche Studium von großer Bedeutung und weniger die Kultivierung eines

---

<sup>161</sup> Vgl. King, Ronald, *Royal Kew*, London 1985, S. 68.

Ziergarten, der nur von Besucherinnen und Besuchern bestaunt wird.<sup>162</sup> Etwas später, im Jahr 1840, steht William Jackson Hooker, Professor für Botanik in Glasgow, als Direktor für die heute noch bekannten Gärten in Kew an führender Position.<sup>163</sup> Auch er versuchte Kew Gardens einen Nutzen zu geben, der über die rein ästhetische Schönheit hinausgeht.<sup>164</sup> Vielmehr strebte er einen wirtschaftlichen Zweck für jene Gärten an und führte unter anderem im Jahr 1847 die Einrichtung des ersten öffentlichen Museums für Wirtschaftsbotanik der Welt ein. Bereits 1859 machte Hooker deutlich, dass das Herbarium und die Bibliothek eines Nationalen Botanischen Gartens für die Bereitstellung technischer Beratung der Manufakturen, Reisenden und Menschen, die sich mit Kunst, Wissenschaft oder Gartenbau beschäftigen, unerlässlich seien.<sup>165</sup>

Ein Pflanzenillustrator, der für Hooker unverzichtbar wurde, war Walter Hood Fitch, dessen präzise und schnelle Zeichnungen alsbald im *Curtis's Botanical Magazin* erschienen sind. Auch er kam um 1841 nach Kew, um unter der Leitung von Sir William, den botanischen Garten mitzugestalten.<sup>166</sup>

Ebenso wichtig wie die bereits erwähnten Botanikerinnen und Botaniker sowie Pflanzenillustratorinnen und Pflanzenillustratoren war auch eine der bekannteren Künstlerinnen, Marianna North, unter deren Namen sogar die Marianna North Gallery in Kew Gardens eröffnet wurde. In dieser befinden sich weit über 800 Abbildungen von Pflanzen, welche die Entdeckerin auf ihren Reisen festzuhalten verstand. Marianne North selbst ordnete die Gemälde in diesem besonderen Raum an und entwarf und malte das Fries und die Dekorationen rund um die Eingangstür. Neben Blumen finden sich in vielen Bildern auch Säugetiere, Vögel und Insekten. Ebenso gibt es Landschaftsansichten mit der Ausrichtung auf die Vegetation sowie einige reine Landschaften als auch einheimische Gebäude und Menschen.<sup>167</sup> So schreibt Anthony Huxley wertschätzend:

“One might say that Marianne North used her brush as the modern botanical traveller uses a camera, but in these groupings and some of the “contrived” scenes she achieves effects which a camera never could”<sup>168</sup>.

<sup>162</sup> Vgl. ebd., S. 141 und 162 (wie Anm. 161).

<sup>163</sup> Vgl. Boulger 1889, S. 14 (wie Anm. 68).

<sup>164</sup> Vgl. Drayton, Richard, *Nature's Government. Science, Imperial Britain, and the 'Improvement' of the World*, New Haven/ London 2000, S. 180 und 192.

<sup>165</sup> Vgl. ebd., S. 201.

<sup>166</sup> Vgl. Lewis, Jan, *Walter Hood Fitch. A Celebration*, London 1992, S. 5 und 7.

<sup>167</sup> Vgl. Huxley, Anthony, “Introduction”, in: *A Vision of Eden. The Life and Work of Marianne North*, hg. von J.P.M Brenan, Kew 1993, S. 10ff.

<sup>168</sup> Ebd., S. 12 (Anm. 167).

Marianne Norths Kunstwerke gehen über die bloße Dokumentation hinaus, wie sie mit einer Kamera möglich wäre, und schaffen durch kreative Anordnungen und Inszenierungen einzigartige und unvergleichliche Wirkungen. Sowohl die Pflanzenillustration als auch die wissenschaftliche Fotografie sind zwei verschiedene Medien, die im Grunde jedoch dasselbe ausdrücken möchten. Während die Fotografie jedoch das Objekt weitestgehend neutral darstellen möchte, ist das gemalte Objekt immer zugleich subjektiv beeinflusst. Persönlichkeit, der Malstil und insbesondere der individuelle Blick gepaart mit der eigenen künstlerischen Note, sind Charakteristika, die eine Fotografie nicht festzuhalten vermag.

Dennoch büßen die Werke teilweise an Detail-Qualität ein, da diese in kurzen Zeiträumen auf ihren Reisen entstehen mussten. Nicht umsonst liefert North dadurch aber einen Beitrag zum botanischen Verständnis ferner Länder im 19. Jahrhundert. Zahlreiche Pflanzen, die sie auf ihren Reisen malte, sind in dieser Zeit noch nicht bekannt, oder aus botanischer und gartenbaulicher Sicht nicht beschrieben.

Daher sind einige wenige Pflanzen sogar nach ihr benannt. Dementsprechend ist der Beitrag Marianne Norths so groß, dass sie auch noch heute als wichtige Quelle für Pflanzenillustrationen gilt.<sup>169</sup>

Auch sie kam in den Kontakt mit Sir William Hooker, dem bereits benannten Direktor der Royal Botanic Gardens in Kew und wurde in den Kreis der intellektuellen Botanikerinnen und Botaniker als auch Illustratorinnen und Illustratoren aufgenommen.<sup>170</sup> Dabei ist von einer gegenseitigen Wertschätzung auszugehen, da North einen wichtigen Beitrag zur Erforschung exotischer und seltener Pflanzen und Tiere jener Zeit leistete.

Des Weiteren hatten die botanischen Entdeckungen und Forschungen dieser Zeit auch einen starken Einfluss auf den Gartenbau und die Landschaftsgestaltung in England. Neben der Einführung neuer Pflanzenarten entstanden auch verschiedene Gartenstile, die sich an der „wilden“ Natur abarbeiteten. So gesehen vermittelte die Botanik und die illustrative Pflanzenkunde sowohl einen allgemein erheiternden, aber auch einen pädagogischen und, was umso wichtiger in dieser Zeit erscheint, einen gesellschaftlichen Beitrag zum Verständnis der Natur. Die Liebe zur Natur und den Pflanzen spiegelte sich in der Gestaltung von privaten und öffentlichen Gärten wider.

---

<sup>169</sup> Huxley, Anthony, "Introduction", in: A Vision of Eden. The Life and Work of Marianne North, hg. von J.P.M Brennan, Kew 1993, S. 13 (Anm. 167).

<sup>170</sup> Vgl. ebd., S. 9 (Anm. 167).

Dies führte zur Entstehung der Landschaftsarchitektur und zur Weiterentwicklung der Gartenbaukunst, angeführt von Persönlichkeiten wie John Loudon.

Nicht ohne Grund portraitiert John Claudius Loudon in seinem Werk *Arboretum Britannicum* einige junge Bäume des Landes, um die Potenz des Neuen und Frischen in der Gesellschaft zu verbreiten und dadurch die sozial-politische Reform anzufeuern. Hierbei muss jedoch kritisch angemerkt sein, dass durch die Hinwendung zum Neuen und der Abkehr vom nostalgischen Naturgedanken, auch die Bewahrung des Bestehenden nicht immer geschützt werden kann.<sup>171</sup> Dies führt zu einem Wandel des Naturschutzes, der sich nicht mehr allein auf die ursprüngliche Natur konzentriert, sondern zunehmend auf den Erhalt des aktuellen Zustands abzielt. In Bezug auf die vorliegende These gewinnt dies an Bedeutung. Aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts ist der Schutz des gegenwärtigen Zustands ein zentrales Thema.

Dennoch ist es wichtig, eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schlagen, um sowohl die bestehenden natürlichen Gegebenheiten zu bewahren, als auch zukünftigen Pflanzenarten Lebensräume zu sichern. Aus den Fehlern und Herausforderungen des 19. Jahrhunderts lassen sich neue Ansätze für die heutige Zeit entwickeln und umsetzen. Nur durch ein Verständnis der Vergangenheit kann der Blick in die Zukunft klarer werden, sodass diese zur Grundlage für neues Pflanzenleben wird. In diesem Zusammenhang erscheint John Loudon als eine Art Vermittler zwischen dem 19. und 21. Jahrhundert, der Impulse für die Verbindung von Tradition und Fortschritt gibt.

Insgesamt spielte die Botanik im 19. Jahrhundert in England eine zentrale Rolle als wissenschaftliche Disziplin, wirtschaftliche Ressource, ästhetische Inspiration und bildendes Element.

---

<sup>171</sup> Vgl. Payne 2017, S. 22 (wie Anm. 63).

## 5.2 Die Bewahrung der Natur und ökologische Tendenzen in den Werken der präraffaelitischen Bruderschaft

Bereits im 19. Jahrhundert wurden Umweltprobleme erkannt und sowohl wissenschaftlich, als auch künstlerisch reflektiert. Dabei gewann eine praxisorientierte, materialistische Betrachtung der Natur gegenüber einer rein ideologischen Perspektive an Bedeutung. Der Diskurs des 19. Jahrhunderts zeigt diese Problematik der Dualität der Naturaneignung in der Kunst, wobei zu beobachten sein wird, dass dies besonders in der Malerei der Präraffaeliten angelegt ist. In diesem Kontext sind die Präraffaeliten von besonderer Relevanz, da sie die Natur in ihrer Materialität erfassen und durch ihre Kunst ästhetisch bewahren und reflektieren.

Die eingangs aufgestellten Thesen finden hier nun konzentriert ihre Beantwortung. Anhand bildwissenschaftlicher Analysen können somit folgende Punkte untersucht werden: Die Kunst der Präraffaeliten stellt eine geistige Wertschätzung der Natur dar, die als gefährdet wahrgenommen wird. Ebenso spiegeln die detaillierte Naturbeobachtung und die partielle Wiedergabe in der Kunst der Präraffaeliten das Paradigma eines naturwissenschaftlichen Forschergeistes wider. Die Präraffaeliten nutzen mythologische und historische Narrative als „Gewand“, um ihre Werke rezipierbar zu machen.

Das Besondere in den Werken der Präraffaeliten sind die „zunehmend subjektiv gestalteten, frei interpretierbaren“<sup>172</sup> Sujets, welche als „Denkanstoß, als Auslöser von Reflektion und subjektiven Gedankengängen“<sup>173</sup> verstanden werden, einem Prinzip, welches nicht zuletzt auch den ökologischen Interpretationsansatz untermauert. Nicht selten weisen die Bildinhalte damit eine Kritik am Umgang mit der Natur auf und appellieren zugleich für deren Schutz. Diese Werke dienen als Ausdrucksmittel, um den Standpunkt der Bruderschaft, die Natur zu bewahren sowie den ökologischen Missbrauch zu unterbinden, transparent darzulegen. Notwendig zum weiteren Verständnis ist dabei eine detaillierte Beobachtung jener Werke, die, wie bereits angemerkt, neben den allgemein bekannten politischen und sozialen Themen zunehmend auch ökologische Ansätze aufgreifen sowie den Umgang mit der Natur hinterfragen. Vorab muss verdeutlicht werden, dass sich auch die präraffaelitische Kunstproduktion durch die eigenwillige malerische Gestaltung der Natur auszeichnet, in der nicht eine simple Gesamtheit wiedergegeben wird, sondern vielmehr in kleinen Ausschnitten ein

---

<sup>172</sup> Wittmer, Ralf, *Das Andere der Moderne. Die Präraffaeliten*, Diss., Hamburg 2016, S. 14f.

<sup>173</sup> Ebd., S. 14f. (wie Anm. 172).

detailverbundenes Naturbild entsteht. So gesehen entsteht aus vielen einzelnen Bildelementen ein Abbild der Natur, das seinerseits durch das Künstlerauge auf die Leinwand übermittelt ist.<sup>174</sup>

Das Interesse an einer detaillierten Naturobservation zeigt sich indes in der künstlerischen Umsetzung real existierender Orte im Umkreis der Präraffaeliten. Hinzu kommt das Verständnis für die Naturkatastrophen jener Zeit, wie bspw. Überschwemmungen von Städten durch vermehrtes Hochwasser und den Willen, diese auch als Ausdruck der aktiven, agierenden Natur ins Bild zu setzen. Die Illustration eines solchen Naturphänomens spiegelt sich in dem, für die damaligen Betrachtenden, romantisierten Werk *A Flood* (Abb. 1) von John Everett Millais wider. Gleichwohl ist das entscheidende Moment die Zusammenkunft eines stattgefundenen Ereignisses mit jener künstlerischen Interpretation, wodurch der emotionale und zugleich verklärte Blick nicht vermeidbar, wenn nicht sogar erwünscht ist. Angelehnt an die Überschwemmung in Sheffield, bei der durch die Wassermassen ein in einer Wiege liegendes Kleinkind aus dem Haus gedrängt wurde, präsentiert der Künstler jenes Sujet in Ölfarben.<sup>175</sup> In einer fast spielerischen Kombination von Bedrohung und Naivität gelingt es Millais, dieses Ereignis in jenem Werk als ewige Momentaufnahme, aber auch als Zeugnis, einzufangen. Ein Säugling, unbedarft und nichts ahnend, liegt fröhlich-heiter in einer Holzkrippe, die durch das überschwemmte Dorf gleitet. Nahe den kindlichen Füßen sitzt eine schwarze Katze, welche, anders als das nichtsahnende Kleinkind, die Brisanz der Situation erkannt zu haben scheint. Dem Säugling hingegen ist nicht bewusst, dass es gerade durch ein überflutetes Dorf oder eine Stadt treibt, schutzlos und ohne offensichtliche Aussicht auf Hilfe. Hinzu streift die zuvor noch wärmende und schützende Decke von der Krippe aus teilweise im erhöhten Wasserspiegel und nimmt die Feuchtigkeit in sich auf, bricht also die physische Grenze zwischen schützendem Gefährt und tödlichem Wasser. Dass die Holzkrippe mit der kistenartigen Grundform an einen Sarg bzw. der halbrunde Überhang am Kopfteil an einen Grabstein erinnert, kann die Ambivalenz der Situation noch verstärken. Was auf den ersten Blick also noch harmlos erscheint, erweist sich recht schnell als Darstellung einer Naturgewalt bzw. einer Naturkatastrophe. Auch die Häuser scheinen in Mitleidenschaft gezogen zu sein.

---

<sup>174</sup> Vgl. Phythian, J.E., *Millais*, London 1911, S. 25.

<sup>175</sup> Vgl. Treuherz, Julian, *Pre-Raphaelite Paintings*, Liverpool 1993, S. 107.

Äste und Haushaltswaren, wie die Karaffe im rechten unteren Bildrand, treiben im wahrsten Sinne als Überbleibsel menschlicher Zivilisation umher. Im Hintergrund versuchen die in einem Boot sitzenden Eltern ihr Kind verzweifelt in den Wassermassen zu suchen, sind aber, wie das Kind im Vordergrund, machtlos und können nur reagieren ob der aktiven Gewalt der Natur.

Das Besondere an diesem Bild ist die Orientierung an einem realen Ereignis. Nach dem Bersten eines Stausees in Sheffield wurde ein Kind in seiner Wiege durch die Flut aus dem Haus gespült.<sup>176</sup> Millais setzt sich, durch das Bildthema hindurch, nicht nur mit einer wahren Begebenheit sondern auch mit den Folgen des Wetters, in diesem Fall dem Regen auseinander und bringt dies fokussiert auf die Leinwand. Dabei inszeniert er den wohl größten Kontrast, indem er eine Naturkatastrophe einem Säugling gegenüberstellt. Auch wenn Millais in seinem Gemälde die Relation zwischen Natur und Mensch auf verherrlichte Weise einzufangen versteht, so ist die negative Auswirkung jener Katastrophe nicht minder präsent und zeigt ein klares der-Natur-ausgesetzt-sein, welche sich schließlich das zurückholen mag, was sich der Mensch über Jahrtausende hinweg genommen hat.

Solch eine Illustration ist der Beweis für das ständige Interesse an der Natur und deren Ereignisse seitens der Künstler der präraffaelitischen Bruderschaft. Wie Hans-Christian Kirsch bereits 1983 richtig erkannt hat, ermöglichen die Präraffaeliten die unterschwelligsten Ängste und Hoffnungen der viktorianischen Bevölkerung künstlerisch einzufangen.<sup>177</sup> Es besteht die Sorge, dass die Industriegesellschaft ihre Macht ausnutzt und der Natur ihre Fähigkeit zur Selbstregeneration und Lebensfähigkeit nimmt, wodurch die Möglichkeit besteht, dass die viktorianische Bevölkerung ein verändertes Verhältnis zur Natur hat.

Unter den Präraffaeliten ist es wohl John Everett Millais, welcher sich am besten darauf versteht die Intensität der Natur in seinen Gemälden festzuhalten. Seine Werke markieren auf unterschiedliche Weise den Sinn für die Schönheit, Kraft und zugleich Sterblichkeit der Natur. Das Gemälde aus dem Jahr 1852 zeigt Ophelia (Abb. 2), die Protagonistin in Shakespeares Hamlet, während ihres Selbstmordes im Fluss.

---

<sup>176</sup> Vgl. Treuherz 1980, S. 122 (wie Anm. 175).

<sup>177</sup> Vgl. Kirsch, Hans-Christian, *William Morris -ein Mann gegen die Zeit. Leben und Werk*, Köln 1983, S. 71.

Das Bild ist einerseits eine tief emotionale Menschenstudie auf Basis einer der populärsten Erzählungen dieses englischen ‚Literatur-Säulenheiligen‘, zugleich ist es jedoch gerade ein extravagantes Naturszenario. Der Künstler zeigt, fokussiert, den Moment, indem Ophelia nunmehr erstarrt auf dem Wasser treibt und zu ertrinken droht. Ihre Augen und ihre Hände sind gen Himmel gerichtet und ihr leicht geöffneter Mund haucht den letzten Atemzug aus. Wie eine zweite Haut schmiegt sich das durchnässte Kleid an ihren zunehmend erkalteten Körper und drückt sie wie eine zusätzliche Last in die Tiefen des Wassers. Auf und um ihren Körper herum schwimmen zahlreiche Blüten, die insbesondere in Shakespeares Hamlet beschrieben werden und von Millais in akribischer Feinheit in dem Werk wiederzufinden sind.<sup>178</sup> Die Pflanzen werden sowohl ihrem botanischen Ursprung als auch der symbolischen Bedeutung entsprechend in dem Gemälde eingesetzt, um die Wertschätzung der ihn umgebenden Natur zu illustrieren. So symbolisieren die Weidenblumen jene Liebe, welche Ophelia für Hamlet verspürt, die Nesseln als Zeichen für den Schmerz, den sie empfindet und die Gänseblümchen bzw. Maßliebchen als Verweis auf ihre Unschuld. Des Weiteren illustriert Millais Stiefmütterchen im Bild, um die vergebliche Liebe darzustellen sowie Mohnblumen als Hinweis auf den bevorstehenden Tod.<sup>179</sup>

Das Flussufer ist wiederum von Hundsrosen, Vergissmeinnicht, Minze und Weidenröschen dicht bewachsen.<sup>180</sup> Hinzu kommt der Weidenstamm, unter dem Ophelia hindurchgleitet, während sie den Fluss hinuntertreibt, sowie die Zweige, das Schilf, das Laub und die Vögel, welche in minutiöser, individueller Genauigkeit wiedergegeben werden.<sup>181</sup> Millais gestaltet das Bildarrangement in einer besonderen Nahsicht und die Wasserpflanzen spiegeln sich entsprechend in dem Gewässer. Für das Bild wurde die Künstlerin und Gefährtin von Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddall, in eine Badewanne gelegt, um die Wirkungen des Wassers auf die Kleidung zu prüfen.<sup>182</sup> Dies korrespondiert unter anderem mit der noch gängigen Praxis, dass die Figuren in Millais Bildern häufig in den Ateliers gemalt werden, während die Landschaft hingegen in der freien Natur Vollendung findet.<sup>183</sup>

---

<sup>178</sup> Vgl. Muther, Richard, *Geschichte der englischen Malerei*, Berlin 1903, S. 187.

<sup>179</sup> Vgl. Birchall, Heather, Wolf, Norbert, *Präraffaeliten*, Köln 2016, S. 70.

<sup>180</sup> Vgl. Garnett, Henrietta, *Wives and Stunners. The Pre-Raphaelites and Their Muses*, London 2012, S. 69.

<sup>181</sup> Vgl. Phythian 1911, S. 45 (wie Anm. 174).

<sup>182</sup> Vgl. Engen 1995, S. 61f. (wie Anm. 106).

<sup>183</sup> Vgl. Moisan 2019, S. 33 (wie Anm. 128).

Das Bildsujet setzt unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten frei, wobei sich die gängige Forschungsmeinung auf ein Minimum konzentriert und nicht die Tragweite der Natur im Bild analysiert.

In diesem Bildsujet stehen sich demnach weibliche Sexualität und Natur gegenüber, wodurch die Protagonistin Ophelia zugleich als sexuell begehrenswerte, fragile bis hin zur gebrochenen Frau abgewertet wird.<sup>184</sup> Darin sieht auch Kimberley Rhodes jene Problematik im Werk: Indem Ophelia zwischen pathetischer Unschuld und sexuellem Leitbild schwankt, steigert es die Komplexität im Moment des Sterbens. Die vielschichtige Emotionalität des Todes wird jedoch von der üppigen Landschaft und den zahlreichen Details aufgenommen, wodurch das klassisch-tragische Moment des Vergehens in ein botanisches Memento Mori Sujet überführt wird.<sup>185</sup>

Die Essenz des Werkes liegt dabei wahrhaftig in der Verbindung von Natur und Mensch. Ophelia wird gänzlich von ihrem Umfeld aufgenommen, wodurch die Natur selbst an ihrem tödlichen Schicksal partizipiert, und eine omnipräsente Wirkmacht erreicht. Aufgrund der Verschmelzung des Menschen mit der Natur wird diese in ein neues Licht gerückt und mit einer lebendigen, handelnden ‚Agency‘ aufgewertet. Diese Umwandlung zeigt sich in dem beinahe harmonischen Moment des Sterbens, des Vergehens des Menschen in der Natur. In einem unendlichen Zyklus ist alles und wird wieder alles Natur. Demnach ist der Mensch nicht nur ein lebloser Körper, sondern lebendige Materie mit einer Seele. Und es ist gerade dieses Werk, bei dem Paul Barlow zum ersten Mal das Wort Ökologie mit John Everett Millais Kunst in Verbindung bringt und den Ansatz dieser Forschungsarbeit untermauert:

“Here begins Millais’s distinctively ecological vision of nature, in which the human presence merely forms part of an ever growing, decaying and regenerating system. This theme was to persist throughout his life, long after critics ceased to call him a Pre-Raphaelite”<sup>186</sup>.

Hierbei werden die Betrachterin und der Betrachter in das ökologische Verständnis und die ethische Überzeugung des Präraffaeliten John Everett Millais hineingezogen. Das Malen über fünf Monate hinweg in der freien Natur, am Flussufer in der Nähe von Ewell in Surrey, zeigt nicht nur die Zuneigung und die Wertschätzung der real existierenden

<sup>184</sup> Vgl. Stuby, Anna Maria, *Liebe, Tod und Wasserfrau*, Opladen 1992, S. 172.

<sup>185</sup> Vgl. Rhodes, Kimberley, „Degenerate Detail: John Everett Millais and Ophelia’s ‚Muddy Death‘“, in: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, hg. von Debra N. Mancoff, Hampshire 2001, S. 45 und 53.

<sup>186</sup> Barlow, Paul, „John Everett Millais“, in: *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, hg. von Elizabeth Prettejohn, New York 2012, S. 141.

Natur, sondern auch den Willen, wie eine Naturforscherin und Naturforscher oder Wissenschaftlerin und Wissenschaftler jene Beobachtungen und Erkenntnisse aus erster Hand und vor Ort empirisch festzuhalten.<sup>187</sup>

Julie F. Codell erklärt hierbei wie folgt:

„While scholars have not examined Millais’s art from the perspective of its scientific content, Millais’s genre and landscape paintings throughout his career were consistently affected by scientific empiricism and naturalism.“<sup>188</sup>

In diesem, wohl zu den bekanntesten Gemälden der präraffaelitischen Bruderschaft zählenden, Werk visualisiert der Künstler auf subtile Weise die Natürlichkeit des Menschen sowie die Verbundenheit und den Einklang mit der Natur. Zugleich ist es auch ein Appell an die Vergänglichkeit und die Rückkehr zur Natur. Während sich die Präraffaeliten jedoch in die Natur und damit sich selbst in ihren Gemälden einschreiben, können sie auch selbst als Teil der naturgegebenen Materie angesehen werden.<sup>189</sup> J.B. Bullen sieht in der Darstellung der gefallenen Frau ein Instrument, um persönliche oder gemeinsame Reaktionen auf Fragen zur Natur auszudrücken, wodurch die Verbindung von Mensch und Natur für das ökologische Verständnis ebenfalls von Bedeutung ist.<sup>190</sup> Im starken Kontrast zu Millais Ophelia steht John William Waterhouse Interpretation des Shakespeare’schen Dramas aus dem Jahr 1910. In dieser ausgewählten Szene ist Ophelia noch nicht im Moment des Sterbens und Vergehens dargestellt, sondern vielmehr in mutiger, selbstsicherer Vorbereitung ihrer eigenen Tat. Jene Interpretation des Bildsujets rückt Ophelia in ein anderes Licht und bietet einen Perspektivenwechsel auf die „klassische“ Rolle der Protagonistin. Während in Millais Version die Einswerdung mit der Natur die zentrale Rolle spielt, so ist es hier die Anmaßung der Frau, sich die Natur eigens zu machen, Blumen zu pflücken, umgeben von Wald, Wiesen und nicht zuletzt dem vielsagenden Fluss des ihres späteren, selbstgewählten Todes. Und auch wenn der Ort zunächst friedfertig und abgelegen erscheint, stehen doch im Hintergrund sehr dominant zwei Personen, die dem Schauspiel aus nächster Nähe zusehen.

<sup>187</sup> Vgl. *The Pre-Raphaelites and Science*, hg. von John Holmes, Aust.-Kat. Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven/London 2018, S. 24f.

<sup>188</sup> Codell, Julie F., „Empiricism, Naturalism and Science in Millais’s Paintings“, in: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, hg. von Debra N. Mancoff, Hampshire 2001, S. 119.

<sup>189</sup> Vgl. Dresler 2017, S. 146 (wie Anm. 43).

<sup>190</sup> Vgl. Bullen, J.B., *The Pre-Raphaelite Body. Fear and desire in painting, poetry, and criticism*, Oxford 1998, S. 3.

Sie werden die unfreiwilligen Zeugen des nahenden tragischen Ereignisses. Doch soll der Blick zunächst auf die Komposition gelenkt werden.

Ophelia tritt in einer besonderen Nahaufnahme aus dem Bild. Eingebettet in eine Waldszenerie, erscheint sie beinahe wie eine Naturerscheinung, die sich in ihrem Umfeld einfügt. Sie trägt ein langes, fließendes Kleid in Blautönen und goldenen Verzierungen, eine Kostümierung mit mittelalterlichen Tendenzen. Dabei hält Ophelia den Rock leicht angehoben, um eine Auswahl von Wildblumen zu zeigen, die sie gesammelt hat. Einige Blumen sind auch in ihrem langen, offenen Haar eingeflochten. Typisch für den präraffaelitischen Stil ist auch ihre blasse Haut und der nachdenkliche, leicht melancholische Gesichtsausdruck.

Während Millais seine Ophelia direkt entlang der Textzeilen inszeniert, schafft Waterhouse eine universalisierte Protagonistin, die Raum für vielfältige Interpretationen lässt. Ohne die Vorlage und die detaillierte Analyse der Blumensymbolik könnte die Figur im Bild ebenso gut eine beliebige Frau von gehobenem Stand darstellen, die sich auf einer Waldlichtung beim Pflücken von Blumen verirrt hat. Ein unbedarfter Betrachter könnte die Szene auch als Liebesbotschaft interpretieren, was auf die unerfüllte Liebe hinweist, die Ophelia schließlich ins Wasser trieb. Nichtsdestotrotz wählte Waterhouse bewusst eine Figur aus Shakespeares "Hamlet" und setzte sie auf die Leinwand. Damit folgt er der präraffaelitischen Tradition, die das Thema Natur in einen literarischen Kontext hüllte. Die versteckten Hinweise in der Blumensymbolik sind hierbei unerlässlich: Die Gänseblümchen stehen für die Reinheit und Unschuld der jungen Frau, die Mohnblumen symbolisieren den bevorstehenden langen Schlaf, gleichgesetzt mit dem Tod. Die Veilchen repräsentieren Treue und Jugendlichkeit, Eigenschaften, die Ophelia ebenfalls verkörpert. Diese Blumen, die bei Millais' Werk ein Erzählmoment später um den ertrinkenden Körper verstreut liegen, tragen bei Waterhouse zur komplexen und vielschichtigen Darstellung von Ophelia bei, als Voraussage ihres nahen Schicksals.

Und letztlich ist es auch nur der finale, kleine Schritt über das Flussufer, der die Szene in jene von Millais verwandeln könnte. Es ist dieser entscheidende Moment, in dem Ophelia beschließt, die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits zu überschreiten und sich ihrem Schicksal hinzugeben. Doch könnte sie durch den Rosenbusch zu ihren Füßen für einen Augenblick innehalten und verharren, bevor sie diesen Weg wählt. Das Gemälde von Waterhouse schwankt zwischen Bewegung und Starrheit, zwischen Leben und Tod, zwischen Fantasie und literarischer Realität.

Dabei gelingt es dem Künstler, den Betrachter mit den Augen der Protagonistin zu fangen und ihn mit hineinzuziehen, in die unbekanntes Tiefen des Bildgeschehens.

Kontextualisiert mit dem übergeordneten Thema, die Wiederentdeckung der Natur und den ökologischen Tendenzen, rückt sich Waterhouse in eine andere Position als die Gründungsbrüder der Präraffaeliten. Dennoch ist sein Beitrag ebenso wichtig wie eben jener Vorreiter. Gerade in der malerischen Neuinterpretation von Waterhouse gewinnen die mythologischen und literarischen Inszenierungen einen höheren Stellenwert. Auch hier steht die Natur an wichtiger Stelle, ist sie doch in feinsten Präzision im Werk vorzufinden. Jede Blume trägt ihre eigene Bedeutung und stellt eine Verbindung zwischen menschlicher Erfahrung und der Natur her. Förderhin dient das Wasser als Quelle des Lebens und steht gleichzeitig für den Übergang als auch die Veränderung, was wiederum ein Verweis auf die ständige Erneuerung und den Kreislauf des Lebens in der Natur darstellt. Infolgedessen stellt die Natur in Waterhouses Werken nicht nur einen Hintergrund, sondern einen wesentlichen Bestandteil der Bildnarration dar. Die Landschaften sind oft in reichhaltigen Details dargestellt und spiegeln die Emotionen der Figuren oder die Atmosphäre der Szene wider.

Die Natur zeigt sich auch in anderen Werken wie bspw. von John Everett Millais, der mit viel Feingefühl und Emotionen seine Sujets umsetzt. So ist *Autumn Leaves* (Abb. 10), welches acht Jahre nach der Gründung der Präraffaelitischen Bruderschaft entstanden ist, ein weiteres Zeugnis jenes Naturinteresses seitens des Künstlers. Vier Mädchen unterschiedlichen Alters haben sich versammelt, um die Herbstblätter zur anschließenden Verbrennung zusammenzutragen. Der Blätterhaufen steht dominant in der Bildmitte und überzeugt durch die malerische Ausführung. Aus der Forschung von Paul Barlow ist bekannt, dass die Besonderheit im Prozess der Umwandlung von natürlichen Formen in Licht liegt. So leuchten die Blätter am oberen Rand, während nach unten hin die Blätter von der Sonne angestrahlt werden, oder durch braune und grüne Flecken in der Gesamtwirkung untergehen. Auch hier überwiegt die malerische Technik der Auflösung, d.h. der Übergang zwischen Dämmerung und Verfall.<sup>191</sup>

Während die beiden ältesten Mädchen das Laub mit einem Korb und ihren Händen aktiv auflesen, stehen die beiden jüngeren Mädchen andächtig und in ihrer Bewegung verharrend daneben, als würden sie für einen Moment innehalten und das Geschehen von außen betrachten.

---

<sup>191</sup> Vgl. Barlow, Paul, *Time Present and Time Past. The art of John Everett Millais*, Hants 2005, S. 73.

Insbesondere ist es das kleinste Mädchen in der rechten unteren Bildhälfte, welches mit dem Apfel in der Hand und verklärtem Blick eine betende Haltung einnimmt und so wie eine Stifterfigur aus dem Bildgeschehen tritt.

Dabei ist die Zusammenkunft nicht, wie angedacht, eine freudige, sondern vielmehr ein bedrückendes Ereignis, das sich, wie die Jahreszeiten selbst, jährlich zu wiederholen scheint. Die melancholische Grundstimmung des Gemäldes unterstreicht Millais mit den changierenden Braun- und Grüntönen, die sich wie ein Filter über die Szenerie legen.

Bereits bei der ersten Betrachtung des Werkes wird eine religiöse Aura sichtbar, die Vergänglichkeit und Neuanfang umschließt.<sup>192</sup> Die religiöse Lesart bezieht sich ebenso auf die stille Andacht der Beteiligten und die Hoffnung auf ein Seelenheil, welche mit dem Vergänglichkeitsgedanken unterbewusst mitschwingt. Die Jahreszeit ist an und für sich ein Teil, im Jahresverlauf wird so jener natürliche Moment eines Kreislaufs von Entstehen und Vergehen erlebbar, der für eine Person wie Millais, wie schon zuvor verdeutlicht wurde, sinnbildlich für das gesamte Prinzip der Natur steht.

Während die Herbstzeit in voller Pracht emporsteigt, so vergeht sie auch bald wieder und mündet in den kalten, grauen Winter. Und doch stellt der Herbst die Jahreszeit der Fruchtbarkeit und landwirtschaftlichen Erträge dar, bedenkt man die Apfelernte, symbolisiert durch die Frucht in den Händen des Mädchens. So stellen die Jahreszeiten einen unendlichen Zyklus dar, in dem Werden und Vergehen stetig wechselnd dahingleiten. Ganz im Gegensatz zu seinem Werk *Ophelia* (Abb. 2) legt Millais hier weniger auf die Details als vielmehr auf die farblich-emotionale Stimmung des Sujets Wert. So finden sich zwar Parallelen in Hinblick auf die Vergänglichkeit und das Einswerden mit der Natur und dennoch steht *Autumn Leaves* (Abb. 10) als solitäres Gemälde im Zeichen eines unausweichlichen Wandels.<sup>193</sup> Dieser Wandel vollzieht sich nicht nur in den Jahreszeiten, sondern auch im Heranreifen der jungen Mädchen in den folgenden Jahren. Sie lassen etwas hinter sich und beginnen einen neuen Abschnitt, symbolisiert durch das Verbrennen der Blätter. Besonders treffend bezeichnet Spielmann die Szenerie als eine Art der Feierlichkeit, bei der die Kinder als Frühling des Lebens gelten und die faden, herbstlichen Blätter in der hereinbrechenden Dunkelheit verbrennen, schon in den verschiedenen Altersstufen der Mädchen wird aber ebenjener Prozess des Wandels und

---

<sup>192</sup> Vgl. Cohen, Michael, *Sisters. Relation and Rescue in Nineteenth-Century British Novels and Paintings*, Cranbury, London 1995, S. 30.

<sup>193</sup> Vgl. Staley, Allen, *The New Painting of the 1860s. Between the Pre-Raphaelites and the Aesthetic Movement*, New Haven/ London 2011, S. 376.

Älterwerdens gewahr. Es entsteht eine poetische Landschaft mit so viel Gefühl, dass Millais Gemälde noch zu Lebzeiten als Meisterwerk anerkannt wird.<sup>194</sup>

Setzt man das Gemälde ebenfalls in den Kontext der Wiederentdeckung der Natur, darf angemerkt werden, dass Millais hier durchaus eine Hingabe für die Natur demonstriert. Auch wenn die Bäume und Sträucher im Hintergrund nur fragmentarisch angedeutet sind, so stehen die Blätter im Vordergrund den Feinheiten in *Ophelia* (Abb. 2) nicht nach. Die Wertschätzung der Natur ist dahingehend sichtbar, als dass Millais ihr eine große Leinwand bietet, in der die Figuren weniger als Akteure, denn als im Hintergrund agierende Statisten fungieren.

Im Gegensatz zu den idealisierten Landschaften der Romantik strebten die Präraffaeliten nunmehr eine detaillierte und präzise Darstellung der Natur an, wobei sie oft intensive Farben und eine reiche Symbolik verwendeten, mit besonderem Augenmerk für ihre Liebe zum Detail und ihre akribische Technik. Sie bevorzugten allgemein die Verwendung von klaren Linien und lebendigen Farben, um die Komplexität und Schönheit der natürlichen Welt einzufangen. Viele ihrer Gemälde zeigten dementsprechend sorgfältig ausgearbeitete Landschaften, blühende Gärten und detailreiche ‚Porträts‘ von Pflanzen und Tieren. Einige der bekanntesten Präraffaeliten, wie John Everett Millais, William Holman Hunt und Dante Gabriel Rossetti, begaben sich oft in die Natur, um direkt vor Ort zu malen und die natürliche Umgebung genau zu studieren. Weiterhin sind sie bekannt dafür, dass sie in ihren Werken allegorische und symbolische Elemente einbeziehen, um spirituelle oder moralische Botschaften zu vermitteln, die dann oft mit der Natur verbunden waren. Alles in allem war die Natur also für die Präraffaeliten nicht nur ein Motiv, sondern auch eine Quelle der Inspiration und Bedeutung. Ihre Werke zeugen von einer tiefen Wertschätzung für die Schönheit und Vielfalt der natürlichen Welt und ihrer Rolle im menschlichen Leben und Denken und so zeigt sich der Umgang der Künstler mit der Natur in ebenjenem Facettenreichtum.

In einem weiteren Gemälde von John Everett Millais mit dem Titel *The Farmers Daughter*, welches sich im Privatbesitz befindet, stehen ebenfalls Natur und Mensch in einem engen Verhältnis zueinander. Die junge rothaarige Frau, auch als Farmerstochter betitelt, schreitet mit einem großen Eimer einen Feldweg entlang. Die Landschaft ist so konstruiert, dass im Vordergrund in feinsten Manier zahlreiche Feldblumen dicht aneinanderreihen.

---

<sup>194</sup> Vgl. Spielmann, M. H., *Millais and his works*, Edinburgh/ London 1898, S. 90ff.

Dahinter erstreckt sich eine herbstliche Wiese, die von diversen Bäumen und Bergen hinterfangen ist. Zwischen der Waldlandschaft im Hintergrund blitzt beinahe unscheinbar ein Haus hervor, welches in Anbetracht der Gesamtkomposition, auf das Wohnhaus der Farmerstochter schließen lässt. Die junge Tochter ist in dynamischer Bewegung eingefangen worden, wobei sie mit elegantem Schritt den Weg zur vermeintlichen Arbeit antritt. Eine zarte erotisierende Aura geht von dem Mädchen aus, dessen transparente Bluse einen Blick auf ihr Dekolleté freigibt. Jener Hauch von Erotik verflüchtigt sich jedoch zugleich, sobald der Blick weiter abwärts zu dem bedeckten Beinkleid wandert. Im starken Kontrast zu dem transparenten Stoff, stehen der dunkle und eher pragmatische Rock, die Strumpfhose und die Schuhe. Somit spielt der Künstler, zugunsten eines spannungsgeladenen Bildthemas, mit den verschiedenen Materialien.

Hinzu kommt der schwerfällige Blick der Farmerstochter, welcher als Hinweis auf ihre Lebenssituation gedeutet werden darf. Die Arbeit, welche sie auszuüben pflegt, scheint mühsam und kraftzehrend zu sein und spiegelt sich in eben jener Mimik wider. Insgesamt liegt über dem Werk ein gelbbrauner Schleier, wodurch eine herbstliche und zugleich melancholische Atmosphäre geschaffen wird. Ähnlich wie bei Millais *Autumn Leaves* (Abb. 10) ist die Natur ein essenzieller Bestandteil des Bildthemas. Eine allgemeine Wertschätzung der Pflanzenwelt ist hier durchaus sichtbar und wird ein weiteres Zeugnis für Millais eingehendes Naturinteresse. Hier muss bereits zusammenbringend erkannt werden, dass der Künstler ein bestimmtes Prinzip verfolgt, wenn er bei diesen Bildbeispielen stets ein oder mehrere weibliche Wesen in den Kontext einer Landschaft setzt. Diese Symbiose ist dahingehend von Interesse, als dass die Weiblichkeit der Personen in Verbindung mit einem wahrgenommenen weiblichen Aspekt der Natur gesetzt wird. Ebenso ist anzumerken, dass ein männlicher Künstler durch das Kunstwerk hindurch, über die Frau und somit auch über die Natur verfügt und diese – oder beide – entsprechend domestizieren kann. An dieser Stelle wäre eine intensivere Gender Studies Untersuchung sinnvoll, würde hier aber den Rahmen sprengen und die Intention der Arbeit verschieben. Eine positive Interpretation ist dennoch sichtbar, indem die Weiblichkeit zumeist in Schönheit und Zartheit ihren Ausdruck findet, und die Frauen in unterschiedlichen Rollen illustriert werden.

Die Verbindung zwischen Mensch und Natur spielt bei den Präraffaeliten eine zentrale Rolle. Durch ihre präzise Wiedergabe der Natur gelingt es ihnen, nicht nur den Menschen, sondern auch die gesellschaftlichen Verhältnisse besser zu verstehen.

So können sie moralische und soziale Probleme erkennen und in ihre Werke integrieren.<sup>195</sup> Diese Themen finden sich beispielsweise in Millais' *A Flood* (Abb. 1) sowie in Hunts *The Farmer's Daughter* und vielen weiteren Gemälden der Präraffaelitischen Bruderschaft wieder.

Insgesamt funktionieren die Werke von John Everett Millais auf zwei verschiedenen Ebenen. In den Gemälden, in denen sowohl die Natur, als auch Personen dargestellt sind, stellt sich eine Balance beider Elemente ein, obwohl die Natur niemals ausschließlich als passive Kulisse fungiert. Eigentlich können die Werke von Millais auch ohne die Menschen im Bild gelesen und verstanden werden, da die Natur eine omnipräsente Wirkmacht einnimmt und entsprechend einen erhöhten Stellenwert zugeschrieben bekommt.

Jenes Gleichgewicht spiegelt sich auch in Millais Ölgemälde *The Waterfall* (Abb. 11) von 1853 wider. Es zeigt eine idyllische Naturkulisse mit einem Wasserfall im Zentrum des Bildes. Der Wasserfall stürzt über mehrere Steine hinab in einen darunter liegenden ruhigen Fluss. Am Ufer des Flusses, rechts im Vordergrund, ist eine junge Frau zu sehen. Sie trägt ein rotes Kleid mit einem braunen Mantel und ihre Haare sind von einem hellen Strohhut bedeckt. Auf einem Felsen sitzend, den Kopf und Blick nach unten gerichtet, ist sie in einer nachdenklichen Haltung versunken. Die umliegende Landschaft ist üppig und grün, mit verschiedenen Pflanzen und Bäumen, die das Bild einrahmen. Einige der Bäume neigen sich sogar über das Wasser. Im Hintergrund erstreckt sich ein dichter Wald, der die Szenerie geheimnisvoll und abgeschieden wirken lässt. Das Licht im Gemälde ist weich und diffus, was eine beruhigende Atmosphäre schafft und an bereits besprochene Gemälde von Millais erinnern lassen. Hier ist sich der Künstler in seinem bisherigen Stil noch treu geblieben, während gerade sein Spätwerk malerische Unterschiede aufweist. Die hier verwendeten Farben sind harmonisch, mit satten Grün- und Brauntönen bei der Vegetation und den kühlen klaren Farben des Wassers.

Auch hier zeigt sich die Natur weitestgehend wild bewachsen und unberührt, lediglich die Frau im Bild bringt einen farblichen Kontrast. Wie im vorherigen Kapitel ausführlich beschrieben, gestalten die Präraffaeliten ein Medium der Vermittlung und Aufklärung, insofern sie auf die Natur eingehen und ihr gegenüber eine Sensibilität entwickeln.

---

<sup>195</sup> Vgl. Holmes, John, *Temple of science. The Pre-Raphaelites and Oxford University Museum of Natural History*, Oxford 2020, S. 19.

John Everett Millais scheint in dieser Hinsicht die meiste Sensibilität im Vergleich zu seinen Malerkollegen entwickelt zu haben. Daher widmet sich die Forschung zum ökologischen Bewusstsein auch des Öfteren Millais und weniger den anderen Mitgliedern der PRB.

An dieser Stelle soll ein weiteres Gemälde von Millais, welches um 1870 entstanden ist und den Titel *Chill October* trägt, analysiert werden. Die Leinwand ist vollumfänglich mit einer Landschaft, fein ausgearbeitet, überzogen. Der Herbst ist nicht gerade erst, wie bei den *Autumn Leaves* (Abb. 10) hereingebrochen, vielmehr setzt sich das melancholische Gefühl des endenden Jahres in den Bäumen und Sträuchern fest und wird zugleich vom Wind davongetragen. Eine ungemeine Dynamik überträgt sich auf das zunächst ruhige Bild. Der Wind, welcher von der rechten Seite zu kommen scheint, lässt die Bäume wiegen und den See Wellen schlagen, der über das Ufer tritt. Am Himmel fliegen die Schwalben, verlassen das Land und ziehen gen Süden. Auch wenn die Landschaft zunächst tristessevoll erscheint, so ist sie dennoch voller Leben. Millais fängt einen Moment ein, den er nur aufgrund seines Malens in der freien Natur mit solch einer Präzision und Emotion aufnehmen und übertragen konnte. So ist jener Ort als *Sedgy Denn* bekannt, ein Ausläufer des Tay, welcher nahe dem Bahnhof von Kinfauns Richtung Südwesten verläuft.<sup>196</sup> Der Betrachter bekommt einen Einblick in die Entstehungsphase des Werkes, indem er mitfühlen kann, wie der Künstler allerlei Witterungen ausgesetzt war, um eben jenen Augenblick einzufangen. Niemand weiß, ob ein paar Minuten später ein Regenguss das Ufer vollends zum Überfluten oder ein Sonnenstrahl hereingebrochen ist und den See zum Funkeln gebracht hat. Es ist eben jener Kippmoment, den Millais bis ins kleinste Detail einzufangen versteht, sei es das Schilf und die Begrünung oder die Koloration des Gemäldes.

Der Betrachtende ist dazu eingeladen, sich dem Gemälde hinzugeben und den Wind auf der Haut zu spüren, den kreischenden Vögeln und dem sanften Wiegen des Schilfs zu lauschen. Beinahe überwältigend bricht das Werk in den Raum und fängt den Betrachter ein. Und doch hinterfragt so mancher, was nun eigentlich mit solch einer Landschaft geschieht.

Die Natur erscheint hier als unberührt und dennoch verläuft in der Nähe eine Bahnlinie, welche das natürliche Bild zerstört, und die Natur verschandelt und beschmutzt.

---

<sup>196</sup> Vgl. Spielmann 1898, S. 118 (wie Anm. 194).

Ein bitterer Beigeschmack der Industrialisierung, den man nur dann wahrzunehmen vermag, wenn man die reale Situierung der Szenerie übermittelt bekommt. Somit ist der Betrachter hier zwar einerseits unwissend, gleichzeitig erinnert man sich den wahrscheinlichen Begebenheiten, die ein jeder im alltäglichen Umgang mit derlei Natur gemacht hat und erkennt diesen dort abgebildeten Raum als einen, den man zwar kannte, den man aber durch den Ausbau des Verkehrsnetzes, den Bau von Industrieanlagen oder der Vergrößerung der Städte längst verloren zu sein scheint. Man wird über die Konfrontation so auch wissend um die Gegebenheiten der Zeit.<sup>197</sup>

Das Spannende bei den Präraffaeliten, unter anderem bei Millais, ist die punktuelle Darstellung von realen Ereignissen und Umständen in und durch die Natur. Diese sind unter anderem ein Indiz dafür, dass sich die PRB, wie in ihrer Ideologie niedergeschrieben, um das Wohl der Natur besorgt waren und ein vermehrtes Interesse an der Botanik besaßen. Der Fokus lag dabei nicht nur auf den Naturdarstellungen per se, die einen historischen, literarischen oder mythologischen Mantel tragen, sondern auch auf Momenten des Alltäglichen. Insbesondere sind es die ungewisse Tageszeit und die fließenden Übergänge, die zu einem wiederkehrenden und dominanten Thema in Millais Landschaftsbildern werden.<sup>198</sup> Die Natur ist die grundlegende Inspirationsquelle für künstlerisches Schaffen. Wahre Vorstellungskraft besteht darin, die Natur zu fühlen, sie zu interpretieren und über sie hinauszugehen, während man ihre Essenz bewahrt. Somit sollte das Ziel der Künste in jeder Hinsicht die Wahrheit sein.<sup>199</sup> Dieses Ziel haben sich auch die Präraffaeliten gesetzt und wollten das vor Ort Gesehene, ihre ‚Wahrheit‘, in der Kunst festhalten.

In einem ähnlichen Stil wie Millais *Ophelia* (Abb. 2) gestaltet William Holman Hunt 1849 das Werk *The Haunted Manor* (Abb. 12). Ein lauschiger, abgelegener Ort, an denen sich die Pflanzen nur so tummeln und das Wasser friedvoll die Steine hinabfließt, bekommt zugleich eine düstere Note, blickt man in den rechten hinteren Bildrand, an dem sich das sog. Spuckschloss befindet. Ähnlich wie bei Millais ist das braun-grüne Farbkonzept weitestgehend dunkel gehalten, wobei die Lichtung sonnendurchflutet erscheint. In detailversessener Genauigkeit reihen sich die Sträucher, Bäume und Büsche dicht an dicht und umrahmen den mit Steinen besetzten Fluss am Hang.

---

<sup>197</sup> Vgl. Spielmann 1898, S. 118 (wie Anm. 194).

<sup>198</sup> Vgl. Barlow 2005, S. 72f. (wie Anm. 191).

<sup>199</sup> Vgl. Welland, D.S.R., *The Pre-Raphaelites in Literature and Art*, London 1953, S. 44 und 48.

Aufgrund der verschiedenen Ebenen im Bild lenkt der Künstler den Blick des Betrachters von unten nach oben, bis er schließlich einen Blick auf das Spuckschloss hinter den wuchernden Pflanzen erhascht. Der Fokus liegt jedoch klar auf der Naturdarstellung und nicht auf der Architektur im Hintergrund. Dieses Fleckchen unberührte Natur ist ein Ort der Stille und Friedfertigkeit und wird letztlich nur durch das Plätschern des Wassers belebt. Auch hier gibt es Hinweise in seiner Autobiografie, dass dieser Ort ein real existierender war, von dem er sich unmittelbar hat inspirieren lassen.

“Our little river below had to narrow itself to pass under the span of a brick-built arch made for neat-booted lasses and swains; it then deepened and passed between banks, husbanding the current’s force for man’s further will; rippled along, circling in dimples as it was driven under sheltering willows, its banks strewn with long-disused mill-stones, discarded roller-beams, and ruined timber cog-wheels. Soon the flood was imprisoned by sluice gates; close at hand were abandoned huts, shuttered, overgrown, and choked with rank weeds. Here the kingfisher arrowed his way... the region was out of the ordinary world. All this luscious and lonely charm of dell and meadow had very early a fascination for me, and it was natural that I should attempt to register some of its mystery by my art. Accordingly, I began a painting of the pool above one of the first mills, with the sun glistening down and penetrating through every nook of the landscape”<sup>200</sup>.

Holman Hunt und seine Malerkollegen nutzten wohl viele ihrer kleinen und größeren Ausflüge und jeden Ort zur Inspiration und zum Malanlass. Diese vielen kleinen Bausteine trugen dazu bei, dass sich die Präraffaeliten der natürlichen Umgebung bewusst wurden und sich als ökologische Avantgarde etablierten. Jedes der Mitglieder ging dabei anders auf die Natur zu, um diese in persönlicher Handschrift in die Leinwand einzuschreiben.

In Millais Spätwerk verändert sich bspw. sein Stil und der Blick auf die Natur. Immer weniger treten Figuren ins Bild, vielmehr spricht die Natur für sich selbst, ruhig und friedfertig. Dies zeigt sich beispielsweise in seinem 1889 entstandenen Gemälde *Dew-Drenched Furze* (Abb. 13). Ein zarter Nebel umschweift die Bäume des Waldes, an dessen Lichtung die Sonne aufgeht und der Landschaft einen gelben Schimmer verleiht. Auch der grüne dicht bewachsene Boden ist, im Gegensatz zu seinen bisherigen Werken, weniger detailliert, dafür schemenhafter ausgeführt. Grundlage hierfür ist ein Gedicht von Tennyson, wodurch Poesie und Malerei im Einklang der Künste stehen.<sup>201</sup>

Insgesamt überzeugt das Gemälde aufgrund seines zurückhaltenden Farbarrangements und der Einfachheit im Sujet, wodurch die Landschaft auf einer anderen Ebene, in der die Natur unberührt erscheint, seine Wertschätzung findet.

<sup>200</sup> Hunt 1905 [28.10.2024], S. 70f. (wie Anm. 130).

<sup>201</sup> Vgl. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/sir-john-everett-millais-bt-dew-drenched-furze-r1105601> [28.05.2024].

Millais erschafft mit diesem Bild einen Rückzugsort, an den man sich hinräumt, weit weg vom industriellen Stadtrubel, hin zu einem Platz der Ruhe und im Einklang mit den Elementen. So ist der Wald ein geschlossener Raum, in dem die Tiere und übernatürliche Wesen hausen.

Wenn es um die Wiederentdeckung der Natur geht, so sollte zunächst hinterfragt werden, um welche Art Natur es sich handelt, also von welcher Natur eigentlich gesprochen wird. Im nächsten Schritt gilt es zu erfragen, in welcher Form diese Natur dann in der Kunst in Erscheinung tritt. Die Vorstellung von Natur, die als ihr eigener Kosmos existiert, vollzieht sich nicht automatisch, vielmehr denken die Künstler die Natur in einzelne Kategorien, sei es in der Gestalt des Waldes, einer Wiese, der sog. Wildnis oder einfach in der Haltung eines Gartens oder einer, angelegten oder unberührten, Landschaft.<sup>202</sup> Der umfassende Begriff der Natur findet seinen Weg in die Kunst, wo er in seiner ganzen Vielfalt dargestellt werden darf. Die Kunst nutzt die Natur oft als Mittel zum Zweck, ohne deren eigentliche Wesenhaftigkeit bewusst zu hinterfragen. Bei den Präraffaeliten jedoch rückt die Natur aus dieser „nachgeordneten“ Rolle heraus und wird, auch buchstäblich, in den Vordergrund gestellt. Gleichzeitig stehen die Künstlerinnen und Künstler vor der Herausforderung, beide Aspekte der Natur, wie sie sie erfahren oder erleben, in ihrer Kunst darzustellen. Sowohl die romantisierte, edle, als auch die erschöpfte, fragile Natur versuchen die Künstlerinnen und Künstler einzufangen und den jeweiligen Wert bzw. im zweiten Fall, die jeweilige Not hervorzuheben. Die Fragilität der Natur und der damit verbundene *memento mori*-Gedanke finden ergänzend dazu Einzug in die Malerei und all diese Punkte leiten schlussendlich diese eine einschneidende Kehrtwende in der Herangehensweise an die Naturdarstellung in der Kunst ein.

Als Ausgleich zur regen Urbanisierung und der weitreichenden Zerstörung der Landschaften flüchten die Kunstschaaffenden in eine, teils herbeigewünschte, Gegenwelt, in der sie wiederum zumeist in romantisierter Form, die Natur in ihrer von ihnen wahrgenommenen Reinheit und Schönheit wiedergeben. Diese ‚reine Welt‘ wahrzunehmen und in den Bildern auszuformulieren bedingt jedoch gleichermaßen auch, die Schattenseite der Verstädterung und die Zerstörung von Pflanzen, Lebewesen und Gewässern aufzuzeigen und kritisch zu reflektieren.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Vgl. Kufeld 2021, S. 140f. (wie Anm. 7).

<sup>203</sup> Vgl. Gelfert, Hans-Dieter, *Kleine Kulturgeschichte Großbritanniens*, München 1999, S. 248f.

Das eine ist dementsprechend ohne das andere nur schwer denkbar bzw. überhaupt valide, da die selbst auferlegte Hinwendung nur als Reaktion, als Abkehr von den vorgefundenen, als schlecht oder zersetzend erkannten Begebenheiten entstehen konnte. Das 1895 entstandene Gemälde *A Hamadryad* (Abb. 3) von John William Waterhouse illustriert, als Reaktion auf die bewusste Nutzung und Zerstörung durch den Menschen, auf geschickte Weise die Rache der Natur. Der Wald als Lebensraum für natürliche, aber auch übernatürliche Wesen, wie Gottheiten, Nymphen und andere Kreaturen, welche Bäche, Felder sowie Pflanzen und Bäume besetzen, dient als Inspirationsquelle zahlreicher Werke der präraffaelitischen Gemeinde.<sup>204</sup>

In diesem Fall handelt es sich um die Darstellung einer Baumnymphe, deren Beine mit den Wurzeln des Baumstammes, aus dem sich ihr Oberkörper inmitten der floralen Pracht erhebt, verwoben sind. Im rechten unteren Bildrand spielt ein kleiner Satyr auf einer Panflöte.<sup>205</sup> Das Spannende an dem Phänomen von Baumnymphen, im speziellen der Hamadryaden, ist die Verbindung von Lebewesen und Pflanzen, da die Bäume von Baumnymphen bewohnt sind und damit zugleich als lebendige und beseelte Materie angesehen werden. Folglich wird die Vitalität der Bäume durch die Baumnymphen, die Hamadryaden, verkörpert und diese beschützen zugleich den Baum. In den meisten Fällen sind es die Eichen, mit denen sich die Nymphen vereinen. Bei Waterhouse ist der Baum nur schwerlich zu identifizieren, wohingegen das Efeu sehr gut zu erkennen ist. Dieses schlingt sich um ihren Körper wie Fesseln und ihre Haare sind mit der Baumkrone verwachsen.<sup>206</sup>

So gesehen dürfen die Hamadryaden nicht von ihrem Baum getrennt werden, da sie eine Art Symbiose eingehen und automatisch sterben, wenn ihr Ursprung, der Baum, stirbt. Würde bspw. ein Sterblicher den Baum zerstören, so würde dieser von der Natur und den Göttern bestraft werden.<sup>207</sup> Demgemäß illustriert dieses Gemälde auf geschickte Weise die Rache der Natur, die vornehmlich zarte, fragile Frau entspringt der Natur und offenbart zugleich eine mythologische Metapher des Naturmissbrauchs und dem Aufruf zu einem bewussteren Reflektieren von Materie, wie in diesem Fall dem Baum. Jenes Ungleichgewicht zwischen dem Menschen und der Umwelt wird also in diesem Werk sichtbar.

---

<sup>204</sup> Vgl. *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite*, hg. von Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi u.a., Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts u.a., London 2008, S. 122.

<sup>205</sup> Vgl. Prettejohn, Trippi 2008, S. 122 (wie Anm. 204).

<sup>206</sup> Vgl. Noakes, Aubrey, *Waterhouse, John William Waterhouse*, London 2004, S. 106.

<sup>207</sup> Vgl. Lundt, Holger, *Im Garten der Nymphen. Kleine Mythologie der Pflanzen*, Mannheim 2012, S. 71.

In der naturästhetischen Forschung hat Urs Büttner herausgearbeitet, dass es drei Strategien gibt, Natur auf Distanz zu halten, die sich durch unterschiedliche Wissensebenen auszeichnen: praktische Systeme, theoretische Modelle und eine Zwischenform, der auch die Kunst zugeordnet wird. Kunst nimmt eine besondere Stellung ein, da sie die kulturellen Vorstellungen von Natur, die sogenannten „Natural Imaginaries“<sup>208</sup>, sichtbar macht, die sowohl den praktischen als auch den theoretischen Ansätzen zugrunde liegen. Damit übernimmt die Kunst eine Schlüsselrolle bei der Selbstreflexion und Selbstkritik von kulturellen Ordnungen, indem sie diese hinterfragt und legitimiert. Sie verbindet symbolische und praktische Elemente und trägt so dazu bei, die Beziehung zwischen Kultur und Natur zu verstehen und neu zu verhandeln.<sup>209</sup> Dies ist ein spannender Ansatz für die Auseinandersetzung mit der Kunst der Präraffaeliten. Es gilt aufzuzeigen, dass in den Gemälden der PRB ebenfalls solcherlei *Natural Imaginaries* freigesetzt werden, mithilfe derer sie die kulturellen Hintergründe bzw. Missstände ihrer Zeit aufdecken und künstlerisch einzufangen verstehen. Dass dabei die Natur eine zentrale Rolle im Werk der Präraffaeliten spielt, kommt nicht von ungefähr. Sie betrachten die Natur immerhin als eine Quelle der Wahrheit und Schönheit, die es zu erforschen und darzustellen gilt.

Notwendig zum weiteren Verständnis ist hierbei eine detaillierte Beobachtung der Werke, die neben den allgemein bekannten politischen und sozialen Themen zunehmend auch ökologische Ansätze aufgreifen sowie den Umgang mit der Natur hinterfragen.

Das Gemälde *The Blind Girl* (Abb. 4) von John Everett Millais aus dem Zeitraum von 1854-56 ist ein Beispiel für den dualistischen Moment der Naturaneignung. Inmitten einer grünen Wiese fließt ein kleiner Bach, an dessen Ufer zwei junge Mädchen sitzen. Die junge Heranwachsende hat ihre Augen geschlossen, um den Hals ein Schild tragend, welches in großen Lettern ihre Blindheit bekannt gibt. Die auf ihrem Schoß verstummte Ziehharmonika ist womöglich ein Verweis auf die Tätigkeit, die sie normalerweise ausüben pflegt, um ihr Überleben zu sichern. Dabei sind die zerschissenen, nur kläglich geflickten Kleider des älteren Mädchens in erdigen Farben gehalten und stehen im Kontrast zu ihrer jüngeren Begleiterin, die mit einem blau verwaschenen Rock und einem dunkelgrünen Oberteil bekleidet ist.

---

<sup>208</sup> Büttner 2018, S. 19 (wie Anm. 17).

<sup>209</sup> Vgl. Büttner 2018, S. 19 (wie Anm. 17).

Die ineinander verschränkten Hände sind eine Andeutung auf ihre geschwisterliche Verbindung und die gegenseitige Stärkung auf ihrem, für uns unbekanntem, Wege.<sup>210</sup>

Millais' pyramidale Figurenkomposition erweckt dabei den Eindruck einer thronenden Maria, die ihre auf dem Schoß sitzende Gefährtin mithilfe ihres Mantels vor der Welt beschützen und abzuschildern vermag.<sup>211</sup> Aufgrund des farblichen Arrangements der Kleidung heben sich die beiden Figuren von ihrem Hintergrund ab.

Eine schimmernd grüne Wiese, vereinzelt Bäume und Hecken, Krähen, Nutztiere wie Esel und Kühe, ein Schmetterling und schließlich eine am Horizont aufsteigende Stadt, charakteristisch durch die industrielle und sakrale Architektur sind zu sehen. Diese Landschaft ist von dem dunkelblauen Himmel überschattet, der wiederum mit einem Regenbogen und seinem Sekundärbogen geschmückt ist und in ihrer bunten Vielfalt eine Brücke zwischen Himmel und Erde schlägt und den gewittrigen Horizont erleuchtet.<sup>212</sup>

Der zeitgenössische Kunstkritiker Marion Harry Spielmann beschreibt das Werk nicht umsonst als zutiefst pathetisch und betont hierbei die vielschichtige Wirkkraft des Gemäldes.<sup>213</sup>

Doch was zunächst als romantisch verklärte Idylle erscheinen mag, ist in Wahrheit ein Artefakt für den widrigen Umgang des Menschen mit der Umwelt. Das industrielle Zeitalter hat ein neues Verhältnis des Menschen zum Umland etabliert. Die sozialen Verhältnisse und landschaftlichen Panoramen werden durch die Fabriken, Dampfmaschinen sowie den Luft- und Wasserverunreinigungen verändert und verschmelzen zu einem prägenden Zeichen industrieller Revolution.<sup>214</sup> Die gefährlichen Begleiterscheinungen finden hingegen zunächst nur ganz vereinzelt ihre Aufmerksamkeit. Aus diesem Grund stellt sich bei diesem Werk auch die Frage, ob die Stadt durch die Landschaft verdrängt wird, obwohl die gesellschaftliche Wandlung, welche sich innerhalb des industriellen Zeitalters etabliert hat, Gegenteiliges hervorbringt, da die Städte immer größer werden und die Natur einnehmen.

---

<sup>210</sup> Vgl. Metken, Günter, *Die Präraffaeliten. Ethischer Realismus und Elfenbeinturm im 19. Jahrhundert*, Köln 1974, S. 71.

<sup>211</sup> Vgl. Bergmann 1980, S. 85f. (wie Anm. 107).

<sup>212</sup> Vgl. Phythian 1911, S. 63 (wie Anm. 174).

<sup>213</sup> Vgl. Spielmann 1898, S. 98f. (wie Anm. 194).

<sup>214</sup> Vgl. Brand, Karl-Werner, „Zum historischen Wandel gesellschaftlicher Naturverhältnisse in der kapitalistischen Moderne“, in: *Die Erde, der Mensch und das Soziale. Zur Transformation gesellschaftlicher Naturverhältnisse im Anthropozän*, hg. von Henning Laux und Anna Henkel, Bielefeld 2018, S. 101.

Gleichsam kann hier auch eine Kritik an dem städtischen Zuwachs gesehen werden, da sich die Stadt in dieses eigentliche idyllische Landschaftsbild hineindrängt. Denn im Gegensatz zu den Befürwortern der wachsenden Industrie gab es auch die Gegenseite; die sog. Großstadtfeinde, die sich für eine Würdigung des ländlichen Lebens einsetzten und das Phänomen der Stadtflucht vorantrieben. Die Bevölkerung, deren finanzielle Situation es zuließ, gab das Stadthaus auf und suchte sich einen historischen Sitz auf dem Lande.<sup>215</sup>

Infolgedessen wurden die Natur und das ländliche Leben zum verträumten Idealbild eines industriell - urban geprägten Lebens mit all seinen Verunreinigungen und sozialer Armut, wodurch die *Reform- und Zurück-zur-Natur- Bewegungen* an Bedeutung gewannen.<sup>216</sup>

In der Lesart dieses Gemäldes werden somit zwei Interpretationen freigegeben. Zum einen illustriert Millais die Probleme einer industriell beeinflussten Natur und ihre Auswirkungen auf den Menschen und andererseits präsentiert er die Verheißung, das Versprechen einer besseren Welt und den göttlichen Bund des Menschen mit der Natur, symbolisiert durch den Regenbogen.<sup>217</sup> An dieser Stelle darf nochmals auf das blinde Mädchen als auch die Darstellung beider Regenbogen näher eingegangen werden. Es ist kein Mitleiden oder Bedauern des blinden Mädchens, vielmehr fungiert sie als symbolischer Platzhalter für unsere Blindheit gegenüber den Naturkatastrophen, den Eingriffen in die Landschaft bis hin zur aktiven Zerstörung und Übernahme der Natur.<sup>218</sup> Zudem vermag es einen Hinweis auf die sozialen Probleme in jener Zeit bereitzuhalten, in welcher junge Menschen, insbesondere Kinder und Menschen mit Behinderung, einen schweren Stand haben.<sup>219</sup> So erfährt bspw. das blinde Mädchen im Bild die Welt auf eine andere Weise als der sehende, um die Probleme wissende Mensch und ist vielmehr auf die Geräusche, Gerüche und den Tastsinn sensibilisiert.<sup>220</sup> Auch sie spürt die klimatischen Verhältnisse, wenn es nach einem Regenguss wieder schwüler wird, sie empfängt die Wärme der Sonne, fühlt das Gras zwischen ihren Fingern und hört das Kreischen oder Gezwitscher der Vögel, die wiederum auf Gefahren hinweisen können.

---

<sup>215</sup> Vgl. Wiener, Martin J., *English culture and the decline of the industrial spirit. 1850-1980*, 2. Ausgabe, 2004, S. 13.

<sup>216</sup> Vgl. Brand 2018, S. 103 (wie Anm. 214).

<sup>217</sup> Vgl. Lee, Raymond L., Fraser, Alistair B., *The Rainbow bridge. Rainbows in art, myth, and science*, University Park 2001, S. 91f.

<sup>218</sup> Vgl. Hilton 1970, S. 78 (wie Anm. 107).

<sup>219</sup> Vgl. Des Cars, Laurence, *The Pre-Raphaelites. Romance and Realism*, London 2000, S. 70 und 72.

<sup>220</sup> Vgl. Phythian 1911, S. 63 (wie Anm. 174).

Vgl. Lambourne, Lionel, *Victorian Painting*, London 1999, S. 248.

Und auch wenn sie die Farben des Regenbogens nicht sehen kann, so sind die Betrachtenden dazu eingeladen, diesen in seiner Detailgenauigkeit zu untersuchen.

Lee Raymond bemängelt die Nichteinhaltung des korrekten Farbschemas eines Regenbogens, lobt aber zugleich die Bemühungen des Künstlers, diesen in der freien Natur malerisch eingefangen zu haben sowie die gesamte Landschaftsillumination. Folglich studierte Millais den Primärbogen zwar eindringlich, nutzte jedoch die künstlerische Freiheit zu Gunsten des Gesamteindrucks und überließ den Sekundärbogen seiner eigenen malerischen Gesetze.

Indes zeigt sich ein wissenschaftlicher Anspruch in den Vorbereitungen, um jenes Kunstwerk zu erschaffen.<sup>221</sup> Auch hier ist der Ort, an welchem das Gemälde entstanden ist, nachweisbar und könnte auch als reale Kulisse gedient haben. Millais begann im Herbst 1854 in Winchelsea in Sussex mit dem Gemälde und beendete es 1856 in Annat Lodge in Perth Schottland.<sup>222</sup>

Wie bereits die bisherigen Bildbeispiele gezeigt haben, standen die Präraffaeliten für eine exakte Wiedergabe von Licht-, Farb-, Atmosphären-, Wetter- und Jahreszeiten-Effekten, die an einem spezifischen Ort, zu einer bestimmten Zeit vorgefunden wurden und somit Auswirkungen auf Farbe und Raum in den Gemälden hatten.<sup>223</sup>

Das Malen in der freien Natur wurde bereits ausführlich besprochen, fungiert aber auch hier als wichtiger Vorgang im künstlerischen Arbeiten der Präraffaeliten und seinen Anhängern. Indem die Bruderschaft Ereignisse aus ihrem Umfeld malerisch einfing, fungierte sie nicht nur als Zeitzeuge, sondern auch als Bewahrer einer Natur, die zunehmend als gefährdet wahrgenommen wurde. Sowohl im Werk *A Hamadryad* (Abb. 3) als auch *The Blind Girl* (Abb. 4) versuchen die Präraffaeliten ihr Verständnis von Naturaneignung, -zerstörung- und -bewahrung auf subtile Weise zu illustrieren. Das entscheidende Moment liegt folglich in der Erkenntnis, dass eine Verbindung zwischen den Menschen und der Natur besteht und diese idealerweise mithilfe der Kunst illustriert werden kann. Millais ist ein Paradebeispiel, wenn von einer detailgetreuen Naturdarstellung in der Malerei die Rede ist: „Er malte spitzpinselig, mit Kopistengeduld die Grashalme und Kieselsteine so liebevoll wie die Menschengesichter“<sup>224</sup>, so die Einschätzung Jessen's.

---

<sup>221</sup> Vgl. Lee, Fraser 2001, S. 91 (wie Anm. 217).

<sup>222</sup> Vgl. Lambourne 1999, S. 247f. (wie Anm. 220).

<sup>223</sup> Vgl. Werner 2005, S. 269 (wie Anm. 41).

<sup>224</sup> Jessen, Jarno, *Präraffaelismus*, Berlin 1906, S. 26.

Die Fruchtbarkeit dieser Unternehmung wird deutlich, sind die Präraffaeliten schließlich und nachhaltig für ihr reges Interesse an der Natur bekannt und gelten weithin als Wegweiser der Naturkunst in einer industriell deformierten Gesellschaft. Ihre Kunstwerke können nun unter dem Filter interpretiert werden, als dass sie Aufklärung über die Missstände und Umweltkatastrophen geben sollen, gleichzeitig fungieren sie für uns zuweilen als Dokument des vielschichtigen Diskurses jener Zeit. Die Künstlerinnen und Künstler schlüpfen sowohl in die Rolle des emotionalen Beobachtenden als auch des wissenschaftlichen Forschenden, wodurch ihre Werke einen ganz eigenen Charakter aufweisen.<sup>225</sup> All diese verschiedenen Aspekte spielen nun zusammen, sodass wir verstehen, dass die Kunst der PRB auf verschiedenen Ebenen funktioniert und über den rein ästhetischen Wert hinausgeht. Während Holman Hunt die Landschaft als Schauplatz der unberührten Natur zu illustrieren gedenkt, sind es die Werke von John Everett Millais, die mit ihren Statisten eine Verbindung zwischen Menschen und Natur herstellt, wohingegen Dante Gabriel Rossetti die Natur in ihrer spezifischen Ausformung, der weibliche Schönheit verkörpert und sich ästhetisch, vor allem aber programmatisch in eine andere Richtung bewegt. Bei allen internen Unterschieden gilt es dennoch immer wieder zu betonen, dass die Formierung der Präraffaeliten als Gruppierung ein wichtiges Ereignis der Kunstgeschichte darstellt, indem sie in ihren Kunstwerken intendieren, nicht nur literarische und religiöse Sujets in feinsten Manier wiederzugeben, sondern auch die sozialen Unterschiede der Gesellschaft und die Zerstörung der Umwelt zu illustrieren.<sup>226</sup> Ein derart umfassendes Ziel, verschiedenste Inhalte und Bedeutungen in einem Werk zu vereinigen ist bis dato selten formuliert worden, sie leisten damit aber auch einen Beitrag, der aus heutiger Sicht umso wichtiger erscheint, als dass die hier benannten Problematiken durchaus aktuell erscheinen.

In einer Welt, in der es das Anthropozän zu überwinden gilt, vermögen die präraffaelitischen Gemälde einen frühzeitigen Appell zu formulieren, den wir aus heutiger Sicht besser denn je zu verstehen scheinen. So muss festgestellt werden, dass die PRB eine tief sinnige Position in Hinblick auf die ökologische Debatte beisteuern. Bevor nun aber noch im weiteren Verlauf näher auf die intensivere Verbindung zwischen dem 19. Jahrhundert und dem 21. Jahrhundert eingegangen wird, soll der Blick zunächst auf die eigentliche Wiederentdeckung der Natur gelenkt werden.

---

<sup>225</sup> Vgl. Kohl, Stephan, *Realismus. Theorie und Geschichte*, München 1977, S. 79f.

<sup>226</sup> Vgl. Graham 2017, S. 94 (wie Anm. 4).

Die ökologische Kritik äußert sich demnach vermehrt auch in indirekter Weise, da die gewählten Bildsujets der Präraffaeliten nunmehr aus dem künstlerischen Geist und der Beobachtung in der Natur entspringen. Dennoch dürfen die Themen auf einen zweiten Blick gedeutet werden und sind ein Zeichen für den individuellen Umgang mit der Natur, der, wie zuvor erläutert, zuweilen schlecht ist. Doch auch wenn sich bei erster Betrachtung keinerlei ökologische Kritik herauslesen lässt, so lohnt es sich doch bei jener zweiten Analyse nochmals tiefer in die Materie einzutauchen und die Botschaft zu entschlüsseln.

Um die Wichtigkeit der unberührten Natur zu veranschaulichen, darf das Werk *Our English Coasts* (Abb. 14) von William Holman Hunt angeführt werden. Die Küstenlandschaft mit weidenden Schafen ist der Inbegriff einer naturbelassenen Landschaft. In kräftigen Grün- und Brauntönen erstreckt sich für den Betrachtenden eine steile Küste, hinter der sich das grün-blaue Meer verbirgt. Im Vordergrund sind in liebevollem Detail verschiedene Wildpflanzen angesiedelt, an denen sich vereinzelt die Schafe bedienen.

Hunt gelingt es in seinem Gemälde, die verirrtten Schafe entlang der Klippen in der Bucht von Covehurst bei Hastings so darzustellen, dass die Szene für den Betrachter dieselbe Wirkung entfaltet wie sie es in der Realität wohl hätte vermuten lassen. Dieses Gefühl der Unmittelbarkeit wird nicht nur durch die lebendige Farbgebung, sondern auch durch die Komposition erreicht. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel ist der Ausschnitt der Schafe in der unteren rechten Ecke des Bildes, der dem Betrachtenden das Gefühl vermittelt, selbst am Rand der Klippe zu stehen und auf die darunterliegende Szene zu blicken, während die Schafe sorglos umherlaufen. Der direkte Blick der Schafe im Vordergrund verstärkt dieses Gefühl der Nähe, als ob man dem Geschehen ganz unmittelbar beiwohnt. Das Gefühl der emotionalen Nähe wird zudem durch die sorgfältige Darstellung der Texturen verstärkt. Die halbgänzenden Blätter der Brombeeren und die verklumpte Wolle der Schafe sind mit solch einer Detailtreue gemalt, dass die Natürlichkeit der Szene greifbar wird. Hunts exakte Wiedergabe von Naturdetails, die sich gleichmäßig über den gesamten Vordergrund des Bildes erstreckt, lässt erkennen, dass er die Komplexität der Natur ohne eine klare Hierarchie zwischen den Elementen darzustellen sucht. Auch die Darstellung von Licht und Farbe trägt entscheidend zum Realitätsbezug des Bildes bei.

Das Licht, das die dunkelgrünen Brombeerzweige im Vordergrund beleuchtet, lässt ihre Blätter in sanft reflektierten Tönen erstrahlen, während die Schafswolle und die Felsen entlang der Küste ihre Farbe je nach Lichtverhältnissen verändern. Weiter im Mittelgrund werfen die Bäume Schatten auf die sonnenbeschienene Wiese, durch die sich Wanderwege in dunkleren Linien ziehen.<sup>227</sup>

In diesem beinahe idyllischen Szenario schlafen und grasen die Schafe in gemüthlicher Eintracht. Niemand scheint sie zu stören, oder zusammenscharen zu wollen.

Ein Moment der Ruhe innerlicher Zufriedenheit ist in diesem Bildausschnitt durchaus sichtbar, bedenkt man, dass sich im 19. Jahrhundert die Industrialisierung soweit ausgebreitet hat, dass es nur noch wenige ähnliche unberührte Orte gibt. Dies gilt es zu bewahren und mithilfe der Kunst für die Nachwelt zu konservieren. Der Betrachter ist von der Farbenpracht und dem Sujet berauscht und wird automatisch in eine bessere Welt hineingesogen, welche im wahren Leben fast nicht mehr existent ist. Doch je öfter das Werk einer Betrachtung unterworfen wird, umso mehr steigt das Bedürfnis, eine solche heile Welt zu bewahren und zu schützen. Die Pflanzen sind kostbares Gut für Mensch und Tier und dennoch sind sie sterblich, verletzbar und von schwindender Substanz. Das Gemälde von Hunt erweist sich dabei als Phänomen seiner selbst. Das Schöne, Bezaubernde schwindet bei näherer Betrachtung in Hinblick auf die Vergänglichkeit der Natur.

In seinem Werk *Cornfield at Ewell* (Abb. 15) präsentiert William Holman Hunt die Natur nicht nur in einer anderen Maltechnik, sondern auch in einer anderen Funktion. Die hier dargestellte Landschaft setzt sich aus zwei Ebenen zusammen. Im Hintergrund der flächig blaue Himmel mit weißen Schäfchenwolken und im Vordergrund die Spätsommerwiese, die für das zukünftige Heu abgebaut wird. Ein einziger Mann verrichtet seelenruhig seine Aufgabe, als eine leichte Brise über das Feld zieht und die Halme in Bewegung setzt. Im Vergleich zu anderen Gemälden Hunts ist dieses in der Technik eher gröber. Mit breiten, schnellen Pinselstrichen fängt der Künstler den Spätsommertag in kräftigen Farben ein. Jene Malweise unterstreicht die Flüchtigkeit des Augenblicks, in der er das Gesehene vor Ort festhält. Auch hier zeigt sich wieder, wie intensiv die präaffaelitische Bruderschaft die Natur wahrnimmt und das Interesse nicht nur in der reinen Beobachtung, sondern auch in der Fokussierung einzelner Details in ihre Malerei überträgt.

---

<sup>227</sup> Vgl. Helmreich, Anne, *Nature's truth. Photography, painting, and science in Victorian Britain*, Pennsylvania 2016, S. 60.

Die ökologische Kritik ist hier zwar nicht in den Vordergrund gerückt, jedoch zeigt sich die Wertschätzung der Natur umso mehr. Holman Hunt erweckt mit seinem Gemälde den Eindruck, als würde er die einfache landwirtschaftliche Arbeit hervorheben und eine Würdigung seinerseits aussprechen.

“Even Hunt, who, among the Pre-Raphaelites, is perhaps most closely associated with long-standing commitment to painstaking transcription of nature, unequivocally rejected a Realism that sought to reproduce only external reality”<sup>228</sup>.

William Holman Hunt schlug, wie das Zitat verdeutlicht, eine andere Richtung ein als seine Künstlerkollegen.

Obwohl die Naturbeobachtung als gemeinsames Merkmal der Präraffaeliten galt, umgab Holman Hunt seine Werke mit einer romantischen Aura und entfernte sich so von einer rein wissenschaftlichen Darstellung. Stattdessen versuchte er, die metaphysische Dimension der Natur zum Ausdruck zu bringen.

Anhand der bisherigen Bildbeispiele, sowohl von Millais als auch Hunt, zeigt sich erneut, dass sich die Präraffaeliten in ihren Ideologien zu Beginn der Gründung durchaus treu blieben. Sie machten sich in der Tat Gedanken über die Natur und wie sie diese in ihre Malerei überführen können. An dieser Stelle kann bereits folgendes festgehalten werden: Die präraffaelitische Bruderschaft drückt in ihrem ästhetischen Handeln ein ökologisches Engagement aus und kann als Vorreiter eines neuen Naturbewusstseins im 19. Jahrhundert betrachtet werden. Ihre Kunst spiegelt eine geistige Wertschätzung der Natur wider, die als gefährdet wahrgenommen wurde. Weiterhin sind die detaillierte Naturbeobachtung und partielle Wiedergabe in der Kunst der Präraffaeliten der Ausdruck eines naturwissenschaftlichen Forschergeistes.

Neben den bereits besprochenen Werken soll nun der Blick auf John Everett Millais Gemälde *Ferdinand Lured by Ariel* aus dem Jahr 1850 gelenkt werden. Das Gemälde stellt eine Szene aus William Shakespeares Theaterstück *Der Sturm* dar. Die Szene zeigt Ferdinand, den Sohn des Königs von Neapel, in einer magischen und bezaubernden Umgebung, verführt von Ariel, einem luftigen Geist. Ariel, dargestellt als schwebende, ätherische Figur, befindet sich links im Bild. Sie ist kaum materiell und scheint wie ein glühendes Licht, gehüllt in fließende, luftige Stoffe, die die Körperlosigkeit betonen. Ariel verführt Ferdinand möglicherweise durch Magie oder Musik, was durch seine Position und den sanften, bezaubernden Ausdruck verdeutlicht wird.

---

<sup>228</sup> Werner 2005, S. 145 (wie Anm. 41).

Der Protagonist des Bildes ist dazu angehalten, die Stimme Ariels zu hören, auch wenn er ihn nicht sehen kann. Der Betrachter sieht jedoch, im Gegensatz zu Ferdinand, den koboldartigen grasgrünen Geist, der sich direkt an Ferdinands Gesicht anschmiegt. Ariel repräsentiert die übernatürlichen Elemente der Geschichte, während Ferdinand die menschliche Reaktion auf das Unbekannte verkörpert. Die stimmungsvolle Beleuchtung und die Detailtreue von Millais betonen die Magie und das Geheimnis der Szene und ziehen den Betrachter in eine Welt des Staunens und der Verführung: „Beauty and the bizarre, the invisible and visible, nature and magic- all interpenetrate“<sup>229</sup>.

Ein bestechend konzentrierter Blick geht von Ferdinand aus, so als würde er durch das für ihn unsichtbare Wesen hindurchsehen. Eine Nähe im Bild wird evoziert, die jedoch in der eigentlichen Handlung nicht gewährleistet werden kann. So ist der Betrachter deutlich wissender als der Protagonist selbst und ist dazu aufgefordert, als helfender Vermittler zu fungieren. Doch zugleich schreckt man vor der Präsenz des Geistes und den bizarren Fledermäusen zurück, sind sie doch in einem giftigen Grün von dem Künstler in Szene gesetzt. Ferdinand strebt nach jemandem, der für ihn abwesend ist, für uns aber ansatzweise lebendig scheint, wodurch, Barlow zufolge, eine Disjunktion zwischen seiner Geste und jene der Figur, auf die er sich bezieht, entsteht. Verstärkt wird dies durch die Modellierung der Farben.<sup>230</sup>

Beinahe fließend ist der Übergang dieser Kreaturen mit ihrem natürlichen Umfeld. Gleichsam hebt sich Ferdinand in Form und Farbe von dem flächig grünen Hintergrund ab.<sup>231</sup> Die Flächigkeit des Hintergrundes löst sich jedoch dann auf, wenn man die vielen kleinen Details der Pflanzen und Bäume betrachtet. Wie für Millais bekannt, bestechen auch hier die filigranen Pinselstriche, um Blatt für Blatt herauszuarbeiten und so eine botanische Vielfalt entstehen zu lassen. Die Umgebung des Gemäldes ist ein dichter, üppiger Wald, in dem das Licht sanft durch die Blätter schimmert, was eine mystische Atmosphäre schafft. Millais verwendet eine Palette von satten, natürlichen Farben. Die dominierenden Grüntöne der Vegetation kontrastieren mit den lebhaften Farben von Ferdinands Kleidung. Die Darstellung der Pflanzen und Blumen auf dem Waldboden verstärkt die Naturverbundenheit der Szene.

---

<sup>229</sup> Barlow 2005, S. 34 (wie Anm. 191).

<sup>230</sup> Vgl. Barlow 2005, S. 21 (wie Anm. 191).

<sup>231</sup> Vgl. Barlow 2012, S. 138 (wie Anm. 186).

Interessanterweise befinden sich im rechten unteren Bildrand eine Ansammlung von Pilzen, welche nicht nur auf eine bewaldete Gegend hinweisen, sondern evtl. auch im Wechselspiel mit dem Giftgrün stehen und ein Verweis auf die Giftigkeit der Pilze ist.

Die gesamte Szene entspringt einem Theaterstück, während Ferdinand und Ariel in filigranen Bewegungen, überspannt von einem schmuckverzierten Rundbogen agieren. Insgesamt hat Millais große Sorgfalt auf die Details gelegt, sowohl in der Darstellung der Natur als auch in den Figuren, oder wie Barlow es präzise zusammenfasst: "Millais draws us into the acts of painting and of concentrating. What matters is both what we see and how we see"<sup>232</sup>.

Diese Besonderheit ist auch bei dem späteren John William Waterhouse zu sehen, ein malerischer Ausläufer, der das präraffaelitische Gedankengut in sich trägt. In seinem Werk *Boreas* aus dem Jahr 1903 illustriert Waterhouse die natürliche Regeneration der Natur.<sup>233</sup> Beinahe harmonisch fügt sich die Frauenfigur in die Landschaft ein. Das Tuch, welches ihren Körper und ihren Kopf bedeckt, scheint davonzuweichen, bäumt sich auf und bildet eine organisch geformte Spirale. In fließenden kreisförmigen Bewegungen heben sich sowohl der Arm der Frau als auch das Tuch, welches sich wie ein Schutzmantel um sie legt. Die gesamte Komposition zeichnet sich durch Bewegung und Lebendigkeit aus, wodurch die Harmonie des Menschen mit der Natur, das Anpassen an die Natur und schließlich das Verschwinden mit und in der Natur in diesem Gemälde aufgezeigt wird. Aufgrund der farblichen Gestaltung entsteht eine geschlossene Einheit zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen lebendiger Natur und lebendigem Wesen. Eine bildliche Begrenzung erzeugt lediglich der Baum im rechten Bildrand. Obwohl die Landschaft, d.h. die Natur in ihrer vollen Pracht erblüht, so scheint sie doch von einer melancholischen Aura umgeben zu sein.

Wie bereits der Titel verrät, steht hier ein mythologischer Bezug im Raum. Es handelt sich um eine Adaption der Erzählung von Ovid über die Bergnymphe Oreithyia und deren Werbung durch Zephyrus' stürmischen Bruder, den Nordwind Boreas. Der Erzählung nach schwindet die Herrschaft Boreas als der Winter zu Ende geht. Dieser sieht die Nymphe, wie sie die ersten Frühlingsblumen sammelt und daraufhin von ihm entführt wird, um sie zur Frau zu machen. Die zur Frau verwandelte Nymphe wird vom Wind getragen.<sup>234</sup>

---

<sup>232</sup> Barlow 2005, S. 34 (wie Anm. 191).

<sup>233</sup> Vgl. Trippi 2002, S. 185 (wie Anm. 59).

<sup>234</sup> Vgl. Cavallaro, Dani, *J.W. Waterhouse and the Magic of Color*, Jefferson 2017, S. 154.

Auch in dem 1902 vollendeten Gemälde *Windflowers* setzt John William Waterhouse sein Interesse an Naturbildern fort, um die Auswirkungen des Windes auf die blühende Landschaft und auch auf die Kleidung zu illustrieren, welche dadurch in dynamischen Wogen zu komplexen Draperien verschlungen wird. Der Verzicht auf einen mythologischen Bezug lässt einen breiteren Interpretationsspielraum, wodurch das Thema der Blumen pflückenden Frau universalisiert wird.<sup>235</sup> Hierbei verschmilzt die ganzfigurige Gestalt mit ihren in sich fließenden Kleiderlagen und wehenden Haaren, mit ihrem Umraum und geht eine farbliche und förmliche Symbiose mit der Natur ein. Dementsprechend stellt sich, infolge der Verlandschaftung der Frau, jenes Naturbewusstsein ein, welches seitens der Präraffaeliten intendiert ist.

Resümierend ist festzuhalten, dass sich die Gemälde der Präraffaeliten insbesondere dadurch auszeichnen, dass sie ihren ganz eigenen Zugang zur Natur aufweisen und diese Erfahrung unterschiedlich umsetzen. In ihren Werken wird die Natur detailliert und präzise dargestellt, oft durch eine poetische Symbolik ergänzt, die das fragile Verhältnis zwischen Mensch und Umwelt reflektiert. Diese Darstellung geht über das bloße Abbild der Natur hinaus, indem sie eine ökologische Botschaft vermittelt und die Bedrohung der Natur durch menschliches Handeln thematisiert. Damit legten sie den Grundstock für ein ökologisches Bewusstsein, das in unserer heutigen Zeit von noch größerer Bedeutung ist. Ihre Werke wirken wie ein früher Aufruf zum Umdenken und zum respektvollen Umgang mit der natürlichen Welt.

Die Kunst als Ausdruck innerer Empfindung und emotionaler Bindung zur Natur ist bereits im 18. und frühen 19. Jahrhundert gegeben, findet jedoch in der Bruderschaft eine neue Tiefe. Geleitet zu werden von starker Überzeugung und dem Willen, ganz im Sinne der Natur zu malen, ist für das von der Wissenschaft überformte England dennoch ein Fortschritt.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> Vgl. Prettejohn, Trippi 2008, S. 154 (wie Anm. 204).

<sup>236</sup> Vgl. Grabner-Haider, Davidowicz, Prenner 2015, S. 156 (wie Anm. 61).

### 5.3 Die Frau im präraffaelitischen Naturdiskurs

Die Frage nach der Rolle der Frau im präraffaelitischen Naturdiskurs ist als ergänzende Erweiterung zur Thematik der Wiederentdeckung der Natur in den präraffaelitischen Gemälden gedacht. Dabei soll anhand verschiedener Bildbeispiele nicht nur die Stellung der Frau innerhalb der Künstlergemeinschaft analysiert werden, sondern vielmehr auch die Bedeutung des Weiblichen im Kontext der Natur.

In den präraffaelitischen Kunstwerken wird die Darstellung von Frauen und Weiblichkeit oft eng mit der Natur verbunden. Frauenfiguren werden häufig in idyllischen oder natürlichen Umgebungen dargestellt, umgeben von Feldern und Wiesen, blühenden Gärten oder wilden, unberührten Landschaften. Wie aus der bisherigen Forschung bereits hervorgegangen ist, konnotieren die Präraffaeliten durch die Darstellung von Frauen in der Natur zumeist gleichzeitig auch eine spirituelle, mythologische oder auch symbolische Bedeutung. So unterstreichen die Werke nicht nur die Schönheit und Reinheit der Natur, sondern eben auch die Weiblichkeit und Empfindsamkeit der Frauen. Zusätzlich unterstreichen die Werke sowohl die Verbindung der Frau mit der Schönheit als auch die Vitalität der natürlichen Welt. Frauen werden oft als harmonisch in ihre Umgebung integriert dargestellt, ihre Schönheit und Anmut verstärkt durch die üppige Vegetation und die lebendigen Farben der Natur, besonders ist dies in den Gemälden von John William Waterhouse zu sehen. Die Präraffaeliten betonen dabei die Weiblichkeit als eine natürliche Kraft, die im Einklang mit den Zyklen und Rhythmen der Natur steht. Darüber hinaus dienen die präraffaelitischen Frauenfiguren oft als Allegorie für verschiedene Konzepte oder Ideale. Frauen können so als Verkörperungen von Tugenden wie Unschuld, Reinheit, Fruchtbarkeit oder spiritueller Erfahrung erscheinen, die durch ihre Beziehung mit der Natur verstärkt werden. Gleichzeitig können sie auch als Symbole für die Zerbrechlichkeit oder Verletzlichkeit der Natur und ihrer Schönheit angesehen werden, die durch menschliche Eingriffe bedroht ist.

Zunächst soll der Blick auf ein Gemälde von Edward Burne-Jones, ein bisher nur wenig erwähnter Präraffaeliten-Anhänger, der jedoch nicht minder talentiert ist, gelenkt werden. In seinem Werk *The Mirror of Venus* (Abb. 16) trifft Schönheit und Weiblichkeit auf die freie Natur. „Neun Mädchen gruppieren sich inmitten einer öden, felsigen Landschaft um einen von Vergissmeinnicht umrahmten kleinen Teich, versunken in das Abbild der

eigenen Schönheit“<sup>237</sup>. Lediglich zwei der neun Anwesenden schauen zu der Liebesgöttin Venus, in Gedenken an den bevorstehenden Verlust ihrer Tugendhaftigkeit und Jugend, sobald sie in Selbsterkenntnis das Spiegelbild erblicken. In Anlehnung an die von Morris neu interpretierte Version des Gedichts *Der Venusberg* gestaltet Burne-Jones ein Kunstwerk, welches zwischen Mythologie und Sensualismus changiert. Es ist auf seine individuelle Art und Weise auch ein Beispiel dafür, wie die Frau im Naturdiskurs einzuordnen ist. Die Liebesgöttin Venus, wohl behütet und eingebunden von Mutter-Natur, steht sowohl für die Schönheit der Weiblichkeit als auch die Schönheit der Natur. Unterstützend für die ikonographische Symbolik fungiert das Farbarrangement aus Blau- und Rottönen, gepaart mit den Grün- und Brauntönen der Landschaft.<sup>238</sup> Ganz in der Manier des italienischen Malers Sandro Botticelli unterstreicht Burne-Jones den erotischen Charakter der Frauen mit ihren wohlgeformten Proportionen der Körper, die im Einklang stehen mit den harmonisch komponierten Felsen im Hintergrund. So zeigt sich Burne-Jones als feinfühler Maler, der die durchaus sexualisierte Weiblichkeit der Frau nicht unnötig betont, jedoch unterschwellig unterstreicht.

Im viktorianischen Zeitalter existierte ein Idealbild der Frau, das sie als reine, asexuelle und sittliche Hüterin des häuslichen Bereichs glorifizierte. Dieses Ideal sollte die moralischen Schwächen des Mannes ausgleichen und ihn zivilisieren. Es beruhte auf einem quasi-religiösen, romantisierten Bild, das Frauen auf ihre häusliche Rolle reduzierte und sie davon ausschloss, intellektuelle oder gesellschaftliche Ansprüche zu stellen. Dieses Ideal war tief in der Gesellschaft verankert, einschließlich bei Königin Viktoria selbst, die das Frauenwahlrecht ablehnte und die traditionelle Geschlechterordnung befürwortete.<sup>239</sup> Nicht ohne Grund entwickelte sich dabei aber auch eine gewisse Polarisierung, ausgedrückt in den Typen-Konzepten einer ‚Femme fatale‘ und ‚Femme fragile‘, welche ihrerseits gleichermaßen Einzug in die Kunst der Präraffaeliten fanden. Dies spiegelt sich im Besonderen in den Gemälden von Dante Gabriel Rossetti wider, in der die Frau nicht nur durch die Heilige Maria, als Idealbild jenes ‚reinen‘ Frauentypus, repräsentiert ist, sondern auch die verführerisch-eitle *Lady Lilith* (Abb. 17) oder die erotische *Venus Verticordia* (Abb. 18), die für deren Gegenbild

<sup>237</sup> Fröhlich, Fabian, „Der Spiegel der Venus“, in: *Edward Burne-Jones. Das irdische Paradies*, hg. von Christopher Conrad und Annabel Zettel, Aust.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart/ Kunstmuseum Bern, Ostfildern 2009, S. 99.

<sup>238</sup> Vgl. ebd., S. 99 (wie Anm. 237).

<sup>239</sup> Vgl. Gelfert 1999, S. 253 (wie Anm. 203).

einstehen.<sup>240</sup> Rosettis Frauentypus der *Femme fatale* versteht sich dabei nicht nur auf den effektvollen Einsatz der, zumeist körperlichen, Reize, sondern weiß sich auch auf geistiger Ebene zu behaupten. Nicht minder reizvoll sind der wertvolle Schmuck und die edlen, ausladenden Roben, die sie bekleiden, sodass sie als starke Persönlichkeiten in den Betrachtterraum treten und ihr blühendes Leben darbieten.<sup>241</sup>

Dennoch zeichnet sich Rossettis Stil, vor allem wenn es um die Frauendarstellungen geht, durch seine Individualität und Varietät aus. Rossetti besann sich, im Gegensatz zu vielen seiner Malerkollegen, auf die innere Erkenntnis und Vision, infolgedessen auch sein Frauenbild zu jenen der Anderen variierte.<sup>242</sup> Während bspw. John Everett Millais die von ihrem Schicksal eingeholte Frau malerisch einzufangen gedachte, versuchte Rossetti, die erotisierte oder auch verklärte Frau lebhaft darzustellen. Jene Frauen sind eigene Persönlichkeiten, mit ihren Leben und Geschichten. Obwohl Frauen in präraffaelitischen Gemälden oft idealisiert und in mythologischen Rollen dargestellt werden, erscheinen sie zugleich in einigen Werken als selbstbewusste, unabhängige Individuen. Diese Darstellungen gehen über eine bloße Idealisierung hinaus und zeigen Frauen in komplexen, manchmal widersprüchlichen Rollen. Sie verkörpern nicht nur Schönheit und Anmut, sondern auch Stärke, innere Tiefe und Eigenständigkeit, was auf eine differenzierte Auseinandersetzung der Künstler mit weiblichen Figuren hinweist. Anstatt nur passiv oder als Objekte der Bewunderung zu erscheinen, nehmen sie in solchen Werken aktive Rollen ein, die Eigeninitiative und Macht ausstrahlen. Einige Gemälde zeigen Frauen, die aktiv handeln oder ihre eigenen Entscheidungen treffen, was darauf hindeutet, dass Frauen in der präraffaelitischen Kunst als eigenständige Persönlichkeiten mit eigenen Gedanken und Gefühlen betrachtet wurden.

Eine solche Wertschätzung zeigt sich nicht zuletzt in den zahlreichen Illustrationen von Dante Gabriel Rossettis geliebter Frau Elizabeth Siddal, welche nach ihrem Tod als Dantes Beatrice in dem Werk *Beata Beatrix* (Abb. 19) in Erscheinung tritt. Eine rote Taube, Sinnbild der Leidenschaft, landet auf dem Schoß der verstorbenen Elizabeth, die hier als Beatrice erscheint, und bringt ihr eine Mohnblume – Symbol für den Tod und die Betäubung des Leidens durch Laudanum.

---

<sup>240</sup> Vgl. ebd., S. 256f. (wie Anm. 203).

<sup>241</sup> Vgl. Singer, Hans W., *Dante Gabriel Rossetti*, Berlin 1905, S. 38.

<sup>242</sup> Vgl. Nicoll 1975, S. 23 (wie Anm. 105).

Zeitgleich fällt der Schatten der Sonnenuhr auf die Neun, jene Stunde, in welcher auch Sidall verstarb. Doch so wie die Zeit verrinnt, so verrinnt auch der Schmerz des Künstlers, der in tiefster Trauer das Werk vollendet.<sup>243</sup>

Im Hintergrund des Gemäldes begegnet Dante einer personifizierten Darstellung der Liebe, die ihm ein symbolträchtiges Zeichen über die Ereignisse gibt. Rossetti gestaltet auch den Rahmen des Bildes, wie bei seinen wichtigsten Werken üblich. Der Rahmen trägt die Worte aus dem Buch Jeremias: *Quomodo sedet sola civitas* (Wie liegt die Stadt so verlassen), die Dante in der *Vita nuova* zitiert, um die Verlassenheit und Leere zu beschreiben, die über Florenz kam, nachdem Beatrices Geist die Stadt verlassen hat.<sup>244</sup>

Dieses Zitat und der gesamte Bildhintergrund verdeutlichen die von Rossetti gezogenen Parallelen seines Selbst zu Dante: Wie Jener in unermesslichem Schmerz um Beatrice trauerte, so befand sich auch Rossetti in einer zutiefst trostlosen Lage nach Siddals Tod. Seine Liebe zu ihr war so überwältigend und glühend, dass er – wie Dante bei Beatrice – Siddal fortan nur noch als transzendente, heilige Gestalt wahrnehmen konnte. Das Gemälde verbindet somit persönliche Trauer mit symbolischer Verehrung und spiritueller Erhebung.

Folglich zeigt das Werk nicht nur den betörenden Rausch einer Ekstase, oder die Verklärtheit einer Trance, sondern versinnbildlicht auch den folgenschweren und tragischen Tod dieser geliebten Frau. Elizabeth Sidall ist sowohl eine selbstständige Künstlerpersönlichkeit, als auch zugleich das Modell und die Muse Rossettis. Sie verkörpert die verstorbene Geliebte, die berauschte labile Frau und die geistig überhöhte Heilige, die in einer anderen Welt nun ihren Platz gefunden hat, oder, wie es Jarno Jessen beschreiben würde: „Er hat sie als idealen Frauentyp, als Madonna und Fürstin mit dem Pinsel verewigt“<sup>245</sup>.

Die Darstellung der sexualisierten Frau prägte die Kultur der 1850er Jahre in einer intensiven und oft widersprüchlichen Weise. In den Diskussionen, die sich um diese Figur entwickelten, herrschte eine deutlich emotionale Aufladung, die oft Verwirrung und Überschwang mit sich bringen sollte. Gleichzeitig verbreiteten sich Darstellungen dieser Frauen, sowohl in der Literatur als auch in der Kunst, in rasanter Geschwindigkeit.

<sup>243</sup> Vgl. *The Pre-Raphaelites*, hg. von Leslie Parris, Ausst.-Kat. Tate Gallery London, London 1996, S. 25.

<sup>244</sup> Vgl. Muthesius, Hermann, „Dante Gabriel Rossetti“, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, hg. von Arthur Scala, Monatszeitschrift Jg. IV, Nr. 9, 1901, Wien 1901, S. 385f.

<sup>245</sup> Jessen 1906, S. 8 (wie Anm. 224).

Diese Darstellungen zeigten sich in vielfältigen, teils stark unterschiedlichen Ausdrucksformen und spiegelten die komplexen und ambivalenten Reaktionen der Gesellschaft auf die neue Sichtbarkeit und Symbolik der Weiblichkeit wider.<sup>246</sup> Eine solche neue Symbolik der Weiblichkeit greift auch Rossetti in seinen zahlreichen Kunstwerken auf.

Des Öfteren zeigen sich die Frauengestalten bei Rossetti in einer entrückten Position, sei es in geistiger Form wie in *The Girlhood of Mary Virgin* (Abb. 20) oder eben in jenem Ausdruck der verstorbenen Elizabeth in *Beata Beatrix*. Immer wieder gelingt es Rossetti, die Wesen der Frauen in den Gesichtern festzuhalten. Zwischen Sinnlichkeit und Fragilität, Erotik und Eitelkeit schwanken die Gesichtszüge einer jeden Frauengestalt, geschmückt mit einem sehnsuchtsvollen Blick.<sup>247</sup>

Nun ist jedoch zu hinterfragen, in welchem Bezug die Frauengestalten bei Rossetti in den Naturdiskurs einzuordnen sind. Wegweisend hierfür sind Bildbeispiele wie *Daydream* (Abb. 21) oder *La Ghirlandata* (Abb. 22). Das Gemälde *La Ghirlandata* aus dem Jahr 1873-77 zeigt eine junge Frau, die in einem üppigen Garten steht und eine Laute spielt. Sie ist von einem Meer an Blumen umgeben, die in leuchtenden Farben und mit großer Detailgenauigkeit dargestellt werden. Die Frau trägt ein luxuriöses Kleid, das mit edlen Stoffen und Juwelen verziert ist und ihr langes, lockiges Haar fällt in weichen Wellen über ihre Schultern. Ihr Gesichtsausdruck ist nachdenklich und kontemplativ, während sie sich dem Betrachter zuwendet.

Die Szene strahlt eine Atmosphäre von Schönheit, Sinnlichkeit und Mystik aus, die typisch für Rossettis Werk wird. Die Verwendung von leuchtenden Farben, die Liebe zum Detail und die sorgfältige Komposition verleihen dem Gemälde eine fast magische Qualität, die den Betrachter in eine Welt der Poesie und Träumerei entführt.

Wie viele andere Werke von Rossetti ist *La Ghirlandata* (Abb. 22) von literarischen und mythologischen Quellen inspiriert. Der Titel des Gemäldes ist eine italienische Bezeichnung für "die mit Girlanden Geschmückte" und spielt möglicherweise auf die Idee einer musikalischen oder poetischen Muse an, die von Rossetti oft in seinen Werken dargestellt wird. Die Szene könnte auch als Allegorie für die Verbindung zwischen Kunst, Natur und Spiritualität interpretiert werden, wobei die Frau als Vermittlerin zwischen diesen verschiedenen Sphären dient.

---

<sup>246</sup> Vgl. Bullen 1998, S. 49 (wie Anm. 190).

<sup>247</sup> Vgl. Jessen 1906, S. 10 (wie Anm. 224).

Insgesamt ist *La Ghirlandata* (Abb. 22) ein faszinierendes Beispiel für Rossettis einzigartigen Stil und der Fähigkeit, eine emotionale und ästhetische Tiefe in seinen Gemälden zu schaffen. Auch in seinem Werk *Daydream* (Abb. 21) steht die Frau prominent im Bild. Das Gemälde wurde 1880 geschaffen und ist bekannt für die Darstellung von tiefer Sinnlichkeit und poetischer Atmosphäre. In *Daydream* (Abb. 21) wird eine junge Frau in einem üppigen Garten gezeigt, umgeben von Blumen und einer harmonischen Naturlandschaft. Die Frau scheint in einen Tagtraum versunken zu sein, ihre Augen halb geschlossen und ein nachdenklicher Ausdruck auf ihrem Gesicht. Diese Szene vermittelt ein Gefühl der Ruhe und Kontemplation, während die Frau in ihre eigenen Gedanken versunken ist und die Schönheit der Natur genießt. Jene Kontemplation über Liebe und Tod ist zuweilen erotisch, aber auch emotional zu werten.<sup>248</sup>

Die Einbeziehung der Natur soll dabei der Verstärkung der emotionalen Tiefe des Gemäldes dienen. Die üppige Vegetation, die leuchtenden Blumen und das sanfte Licht verleihen dem Bild eine sinnliche Qualität und betonen die enge Verbindung zwischen der Frau und ihrer natürlichen Umgebung. Die Natur wird hier nicht nur als Hintergrund dargestellt, sondern spielt eine aktive Rolle bei der Intensivierung von Stimmung und Bedeutung des Gemäldes.<sup>249</sup> Darüber hinaus kann die Natur als Spiegelbild der inneren Gefühlswelt der Frau interpretiert werden. Die üppige Vegetation und das blühende Leben stehen im Kontrast zu ihrer stillen Kontemplation und vermitteln möglicherweise ein Gefühl des natürlichen Dualismus von Vergänglichkeit und Beständigkeit. Insgesamt zeigt *Daydream* (Abb. 21) die Natur als einen Ort der Schönheit, des Rückzugs und der inneren Reflexion. Es ist ein bemerkenswertes Beispiel für die präraffaelitische Vorliebe für die Darstellung von Natur und menschlichem Leben in einer harmonischen Einheit. Ergänzend fügt Rossetti in den zierenden Goldrahmen das passende Gedicht ein, um so die Symbiose aus Text und Bild zu perfektionieren. Für Rossetti sind Lyrik und Malerei untrennbar miteinander verwoben – eine Verbindung, die sein gesamtes Lebenswerk prägt. Diese Einheit der Künste verstärkt die visuelle Wirkung seiner Werke, da der Betrachter entweder zunächst das Gedicht liest und dann das Bild betrachtet oder umgekehrt.

---

<sup>248</sup> Vgl. Feldman, Jessica R., *Victorian Modernism. Pragmatism and the Varieties of Aesthetic Experience*, New York 2002, S. 106.

<sup>249</sup> Vgl. Faxon 1989, S. 195 (wie Anm. 103).

Jedenfalls wandert der Blick über das Gesamtkunstwerk und die beiden Medien erklären sich gegenseitig.<sup>250</sup>

Ähnlich wie die Frauen in den Gemälden, waren auch die Modelle der Präraffaelitischen Bruderschaft keine passiven oder schwachen Figuren. Vielmehr traten sie als selbstbewusste Persönlichkeiten auf, die ihren Weg mit Bedacht und einem gewissen Kalkül gingen. Sie wählten ihre Lebenspartner mit Sorgfalt, schreckten jedoch nicht davor zurück, diese bei Bedarf gegen andere auszutauschen. Zudem waren sie sich ihrer Wirkung bewusst und wussten, wie sie sich in den Kunstwerken gezielt positionieren, um ihren künstlerischen Radius zu vergrößern. Dabei treffen zwei widersprüchliche Phänomene aufeinander: Im realen Leben stehen diese Frauen für Selbstbestimmung und Kompetenz, doch in den präraffaelitischen Gemälden werden sie häufig als zerbrechliche oder erotisierte Figuren dargestellt. Die männlichen Künstler inszenieren ihre Musen, Ehefrauen und Geliebten auf vielschichtige Weise, wodurch das ohnehin ambivalente Bild von Weiblichkeit weiter befeuert wird. Diese Ambivalenz unterstreicht auch Hans-Christian Kirsch, indem er erklärt, dass die Frau in den Gemälden der PRB, aber auch später in der Auffassung William Morris, als Sinnbild für Anmut und Frivolität steht und die männliche Begierde reizt.<sup>251</sup>

Dennoch gilt es zu ergründen bzw. zu begründen, inwiefern das weibliche Geschlecht viel mehr als nur einen Platzhalter für männliche sexuelle Triebe darstellt, sondern ein Symbol der reinen Natur, denn nicht umsonst ist die Rede von der ‚Mutter Natur‘, einer dezidiert weiblichen Kodierung, als starke Macht, die sich über alles und jeden stellen kann. Die Rache der Natur ist weiblich konnotiert, die Sanftheit und Schönheit ist feminin und die Frau gilt als Blüte des Lebens, was versinnbildlicht wird durch die Botanik. Neben der Erkenntnis, dass die Frau als Symbol einer schöpfenden, also gebärenden, Mutter Natur anzuerkennen ist, gilt auch hier die Ambivalenz, in der die Frau als Wasserwesen im Zeichen der Gier und Sexualität steht. Dieser Frauentyp ist eng mit ihrem natürlichen Umfeld, dem Meer oder anderen Gewässern, verbunden und herrscht über diese. Besonders interessant erscheint die Forschungsmeinung von Anna Maria Stuby, welche den „Paradigmenwechsel von Undine zu Ophelia“<sup>252</sup> beschreibt und damit die Kernaussage der Thematik formuliert.

---

<sup>250</sup> Vgl. Ainsworth, Maryan Wynn, „Dante Gabriel Rossetti and the double work of Art“, in: *Dante Gabriel Rossetti and the double work of Art*, hg. von Maryan Wynn Ainsworth, London 1976, S. 3 und 6f..

<sup>251</sup> Vgl. Kirsch 1983, S. 75 (wie Anm. 177).

<sup>252</sup> Stuby 1992, S. 165 (wie Anm. 184).

Die mächtige Undine, Unheilbringerin alles Männlichen und Herrscherin der See geht auf in der totgeweihten Ophelia, welche den Fluss entlangtreibt und von der Natur aufgenommen wird.<sup>253</sup> Daraus wird ein immer wiederkehrender Zyklus aus Macht und Schwäche, Täterin und Opfer, bis schließlich alles in der Natur seine Vollendung findet. In der Ophelia-Interpretation von John William Waterhouse aus dem Jahr 1894, stoßen beide Frauentypen aufeinander. Die blasse, auf einem Stein am See sitzende Frau verkörpert auf den ersten Blick ein fragiles, introvertiertes Wesen, welches mit seinem Umraum zu verschmelzen scheint. Die Blumen auf ihrem Schoß und in ihren Haaren sind weit weniger symbolträchtig, als ihre beinahe laszive Körperhaltung. Wie die Hüterin des ihr umliegenden Gewässers thront sie inmitten von Seerosen und anderen Wasserpflanzen. Die Ambiguität zwischen Femme fatal und Femme fragile ist hier auf die Spitze getrieben. Ihre Selbstsicherheit lässt sie wie eine Undine erstrahlen und dennoch ist man sich über das Schicksal der eigentlichen Ophelia stets bewusst: Der traurige, introvertierte Blick führt in eine dunkle Zukunft, mit der Erwartung des Todes. Jene Ambiguität spiegelt sich dabei auch in der Bekleidung wider. Das mit Edelsteinen besetzte Kleid als Hinweis auf Reichtum und Macht wird zugleich zum verhängnisvollen Todeswerkzeug, indem es, wie Blei, die Leiche hinab in die Tiefe zieht. So ist das Gemälde von Waterhouse mit einer elektrisierenden Spannung aufgeladen, die jedoch erst bei einer zweiten Betrachtung in Erscheinung tritt. Eben dies ist die Besonderheit der Gemälde der Präraffaeliten und ihrer Anhänger.

Darüber hinaus nutzen die Präraffaeliten die Darstellung von Frauen, um komplexe emotionale und narrative Themen zu erforschen. Frauen werden oft als Allegorien für verschiedene Aspekte der Natur verwendet, wie z.B. Fruchtbarkeit, Lebenskraft oder Vergänglichkeit. Durch die Verbindung von weiblichen Figuren mit natürlichen Motiven konnten die Künstler der Präraffaeliten subtile Botschaften über das menschliche Leben, die Liebe und die Vergänglichkeit vermitteln. Insgesamt spiegeln die Frauendarstellungen der Präraffaeliten im Naturdiskurs eine tiefe Verehrung für die Natur und eine komplexe Auseinandersetzung mit menschlichen Emotionen und Erfahrungen wider. Diese Gemälde laden den Betrachter dazu ein, über die Beziehung des Menschen zur Natur sowie über die tieferen Bedeutungen des Lebens und der Existenz nachzudenken.

---

<sup>253</sup> Vgl. Stuby 1992, S. 177 (wie Anm. 184).

In diesem Sinne ist das Gemälde *Spring* bzw. *Apple Blossoms* (Abb. 23), welches zwischen 1856 und 1859 entstand, ebenfalls ein Beispiel für die kontemplative Haltung der Frau in der Natur. Ebenso spiegelt das Gemälde die komplexen Emotionen des Verliebtseins wider und fängt die ersten Erfahrungen mit der Liebe ein. Das Sujet zeigt eine idyllische Frühlingslandschaft mit mehreren Figuren in einem blühenden Apfelgarten. Im Vordergrund befinden sich acht junge Frauen unterschiedlichen Alters, die auf einem grasbewachsenen Hügel stehen, sitzen oder liegen. Im linken unteren Bildrand sitzen zwei junge Mädchen, die im Begriff sind, ihre langen, dunklen Haare mit Blumen zu frisieren, neben ihnen der Korb mit gepflückten Blumen, während hinter ihnen ein anderes Mädchen darin begriffen ist, Wasser in eine Schale zu gießen, nach der sich ein weiteres Mädchen, auf der Wiese kniend, streckt.

Die narrative Logik des Bilds erstreckt sich von den bewegten Figuren der linken Bildhälfte, über die Mitte bis zur rechten Bildhälfte, in der die Mädchen weitestgehend passiv agieren. In sich gekehrt, zuweilen kontemplativ oder ermüdet, sitzen und liegen die jungen Damen im Gras. Besonders auffällig ist hierbei die gelb gekleidete junge Dame, die sich beinahe lasziv auf der Wiese räkelt, dabei den Strohalm verführerisch im Mund hält. Dicht neben ihrem Kopf steckt eine Sense hinter einem Blumenkorb im Boden. Die Apfelbäume, welche die zentrale Rolle im Gemälde einnehmen, sind in voller Blüte und strahlen einen zarten rosa und weißen Glanz aus. Das Licht fällt weich durch die Blätter und verleiht der Szene eine warme und friedliche Atmosphäre. Im Hintergrund erstreckt sich eine malerische Landschaft. Millais hat die Szene mit großer Detailgenauigkeit und einer lebendigen Farbpalette dargestellt, wobei er besonders darauf geachtet hat, die Schönheit der Natur und die Emotionen der dargestellten Figuren einzufangen. Es strahlt eine Atmosphäre der Ruhe, des Friedens und der Harmonie aus und feiert so die Schönheit des Frühlings.

Das Gemälde kann einerseits als Darstellung der Unschuld und Schönheit der Jugend interpretiert werden, da die jungen Frauen inmitten der blühenden Natur sitzen, andererseits verkörpert es auch die Idee der Vergänglichkeit, da die Apfelblüten eine flüchtige Schönheit repräsentieren, die nur für eine kurze Zeit im Frühling blühen, bevor sie verwelken und vergehen. Die Apfelbäume, deren Blüten in voller Pracht stehen, sind damit ein Verweis auf die Fragilität des menschlichen Daseins, ein aufflammender Memento Mori Gedanke, ähnlich dem der *Ophelia* (Abb. 2) und doch in seiner Ausdeutung anders.

Die jugendliche Schönheit vergeht, so wie die Blüten verwelken oder das Gras von der Sense beschnitten wird.<sup>254</sup> Die Frauen in diesem Gemälde stehen so für die Schönheit und Vergänglichkeit der Natur, ebenbürtig treten sie, unschuldig oder aber auch erotisch, der sie umgebenden Landschaft entgegen. Schönheit und Jugend stehen der Vergänglichkeit gegenüber, gleichermaßen wird die Landschaft symbolisch dem Weiblichen gegenübergestellt.

Fürderhin ist jene Gegenüberstellung von Natur und Weiblichkeit auch im Hinblick des Verführerischen und Erotischen in den Werken Holman Hunts, im Besonderen bei *The Hireling Shepherd* (Abb. 24), zu finden. Inmitten von Bäumen und Feldern legt ein junger Hirte, offensichtlich aufgrund der Anwesenheit einer jungen Dame, seine Arbeit nieder. Mit eifrigem, beinahe lustvollem Blick umgarnt er das Mädchen, indem er ihr einen Nachtfalter präsentiert. Seine dynamische Bewegung wird von der sitzenden Haltung der jungen Frau jedoch unterbrochen und es entsteht ein Moment der Innigkeit. Carol Jacobi interpretiert diese Körperhaltung anhand der sich spiegelnden Gliedmaßen. Sowohl ihre beiden linken Hände sind sich, wenn auch in entgegengesetzten Winkeln, in Form und Haltung ähnlich, als auch ihre beiden rechten, als Stütze dienenden, Hände, welche die Wiese berühren.<sup>255</sup>

Es entsteht ein Wechselspiel erotisch aufgeladener Blicke, gepaart mit den grellen Farben der Kleidung, die ein unsicheres Gefühl aufkeimen lassen. Dies wird zugleich unterstützt durch die parallel im Bild verlaufenden Szenen. Auf dem Schoß der Frau sitzt ein junges Lamm, das in ein rotes Tuch gehüllt ist und zu dessen Füßen zwei Äpfel, einer davon angebissen, liegen. Ein weicher, grasbewachsener Hügel erstreckt sich im Vordergrund des Bildes und führt den Betrachter sanft nach hinten zu einem ruhigen, von Bäumen gesäumten Horizont. Die Wiesen sind mit einer Vielzahl von Blumen und Gräsern übersät, die in warmen Farbtönen gemalt sind und die dem Gemälde eine friedliche Atmosphäre verleihen. Am Horizont sind in der Entfernung einige Gebäude und Baumgruppen zu erkennen, die dem Bild eine gewisse Tiefe verleihen, aber die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf dem Hirten, der Frau und dem Lamm im Vordergrund belassen. Die Helligkeit des Himmels und die Weite der Landschaft vermitteln ein Gefühl von Ruhe und Gelassenheit, das im Kontrast zur dualistischen Symbolik des Gemäldes zu stehen scheint.

---

<sup>254</sup> Vgl. Payne 2017, S. 33 (wie Anm. 63).

<sup>255</sup> Vgl. Jacobi, Carol, „William Holman Hunt“, in: *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, hg. von Elizabeth Prettejohn, New York 2012, S. 122.

Insgesamt trägt die malerische Darstellung der Landschaft dazu bei, die emotionale Tiefe und Komplexität der Szene zu verstärken. Die Koloration des Bildes unterstreicht jene Tiefe der Szene und verdeutlicht dabei auch Holman Hunts Talent in Licht- und Landschaftsmalerei.<sup>256</sup>

Dieses Gemälde ist in seiner Interpretation besonders umstritten. Wiliam Holman Hunt erklärt den Hirten von Lear als eine kirchliche Figur, die versäumt, seine Stimme zu nutzen, um die pastorale Führung zu bieten, die eigentlich zu seinen Pflichten zählt. So erklärt er die fehlende Beziehung zwischen Hirten und Herde, interpretiert jedoch nicht das Vorhandensein des Mädchens. Er bezeichnet dies lediglich als eine Ablenkung von der Ausführung der Verantwortung des Hirten.<sup>257</sup> Demnach gilt es, eine tiefere Analyse des Werkes vorzunehmen. Die ganze Szene ist als ein Symbol der Versuchung zu lesen. Das Mädchen wird hierbei sowohl Verführerin als auch Verführte, da sie nicht abgeneigt scheint, sich dieser Versuchung hinzugeben. Ihre Nachlässigkeit gegenüber dem kleinen Lamm hat so gleichermaßen negative Folgen.

Der Hirte ist ebenfalls in einer schwierigen Situation. Einerseits fungiert er als der Verführer des Mädchens, der proaktiv wirkt, andererseits steht er auch als vernachlässigender Hirte da, der sich nicht um seine Schafe bzw. seine Arbeit kümmert. Beide Figuren agieren moralisch verwerflich, da sie sich ihrer Konsequenz nicht bewusst zu sein scheinen, können der Versuchung aber nicht entkommen. Der Hirte und die junge Frau scheinen in einem sündhaften Akt der Versuchung und des Verfalls verstrickt zu sein. Die grünen Äpfel im Vordergrund erinnern an die biblische Geschichte vom Sündenfall im Garten Eden, in der Eva vom Baum der Erkenntnis isst und damit die Menschheit in die Sünde stürzt. Die Äpfel symbolisieren jedoch nicht nur die biblische Versuchung, sondern auch die tatsächliche Vernachlässigung, da sie giftig für Lämmer sind und damit gleichzeitig das Fehlverhalten des Hirten, als auch der Geliebten, repräsentieren oder sogar potenzieren.<sup>258</sup> Doch auch die Schafe sind ein Teil des Fehlverhaltens, haben sie ihrerseits eine Grenze überschritten, indem sie den Zaun durchbrochen haben und in das Kornfeld geraten sind.

---

<sup>256</sup> Vgl. Wood, Christopher, *The Pre-Raphaelites* London 1983, S. 41.

<sup>257</sup> Vgl. Macmillan, John Duncan, *Holman Hunt's Hireling Shepherd: Some Reflections on a Victorian Pastoral*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 54, No. 2, 1972, S. 189.

<sup>258</sup> Vgl. ebd., S. 193f. (wie Anm. 257).

Diese Grenzüberschreitung wird bald darauf bestraft, gehen die Schafe an dem verdorbenen Weizen doch selbst zugrunde.<sup>259</sup>

Ebenso findet der Totenkopfschmetterling bei der Ausdeutung von Hunt keinerlei Beachtung, obwohl er im Zentrum des Bildes steht. Der Schmetterling ist in seinem Wesen so flüchtig wie die Sünde selbst, beide sind zugleich zur Selbstzerstörung verdammt. Die Sünde führt letztendlich zu spirituellem Verderben und Untergang. Das kränkliche Lamm, trotz der Hitze bedeckt mit einem Tuch, kann als Symbol für die spirituelle Vernachlässigung und das Versäumnis der göttlichen Führung durch den Hirten gesehen werden. Das Lamm könnte, religiös naheliegend, auch als Verkörperung des Opfers Christi interpretiert werden, das durch die Sünde des Menschen gefährdet ist. Die Landschaft selbst, obwohl friedlich und idyllisch dargestellt, trägt zur Symbolik bei, indem sie die Dualität von Schönheit und Verdorbenheit reflektiert.<sup>260</sup> Die üppigen Wiesen und der sanfte Himmel stehen im Kontrast zur moralischen Verdorbenheit, die durch die Handlungen des Hirten und der Frau dargestellt wird. Insgesamt kann *The Hireling Shepherd* (Abb. 24) als eindringliche Warnung vor den Folgen der Sünde und des spirituellen Verfalls interpretiert werden, während es gleichzeitig die Zerbrechlichkeit der Natur und die Dualität von Schönheit und Verderbtheit reflektiert. Die Frau spielt hierbei eine bedeutende Rolle im Kontext der Natur und der symbolischen Interpretation des Gemäldes. Auch sie ist Teil der natürlichen Welt und somit der Sünde unterworfen. Mit ihrer Fähigkeit, den Mann zu verführen, zeigt sie sich in einem ambivalenten Verhältnis zwischen Schönheit und Verdorbenheit. Die Schönheit ist offensichtlich, während das sündenhafte Laster erst durch die Tat selbst eintritt.

Durch ihre Handlungen, insbesondere durch ihre Verstrickung in die Versuchung und Verführung des Hirten, wird die moralische Verdorbenheit des Menschen verdeutlicht. Darüber hinaus kann die Frau auch als Verkörperung einer irdischen Verführerin betrachtet werden, die den Hirten von seiner spirituellen Pflicht ablenkt und ihn dazu verleitet, weltlichen Vergnügungen nachzugeben. In diesem Sinne steht sie für die Verlockungen und Ablenkungen der natürlichen Welt, die den Menschen von seinem spirituellen Weg abbringen können.

Insgesamt trägt die Anwesenheit der Frau dazu bei, die Komplexität der menschlichen Natur und ihre Beziehung zur umgebenden Naturwelt zu reflektieren.

---

<sup>259</sup> Vgl. Treuherz, Julian, *Pre-Raphaelite Paintings from the Manchester City Art Gallery*, London 1980, S. 39.

<sup>260</sup> Vgl. Macmillan 1972, S. 191 (wie Anm. 257).

Sie dient als zentrales Element, das die Dualität von Schönheit und Verdorbenheit, Versuchung und Erlösung innerhalb des Gemäldes veranschaulicht.

Ein mit Hunt vergleichbar wichtiger Anhänger der PRB ist John William Waterhouse:

“Perhaps that most common description of Waterhouse is that he is a certain variety of ‚high‘ Pre-Raphaelite, and this is a classification that has been supported by his occasional inclusion in modern books and exhibitions about the Brotherhood and their successors”<sup>261</sup>.

Daher nimmt auch er eine zentrale Rolle ein, wenn es um die Darstellungen von Frauen in der Natur geht. Hierbei macht nicht nur die verdammte, bestrafte Frau, die ein qualvolles Ende findet, einen Teil seines Werkes aus, sondern auch die Undine, welche als Verführerin und emanzipatorisches Gegenbild des Mannes auftritt.<sup>262</sup> Anhand ausgewählter Beispiele soll dieses Phänomen sichtbar gemacht werden und die Frau in den präraffaelitischen Naturdiskurs einordnen. Die Frauen bei Waterhouse erscheinen, im Gegensatz zu manchen Darstellungen der Gründungsbrüder, viel nahbarer und von fleischlicher Präsenz, obwohl sie gleichwohl in einen mythologischen oder historischen Kontext eingebettet sind<sup>263</sup>, zumal viele dieser weiblichen Persönlichkeiten der Metamorphosen von Ovid entlehnt und in eine moderne Interpretation, zwischen dem emotionsgeladenen Zusammentreffen eines Sterblichen und einem übernatürlichen Wesen, überführt werden.<sup>264</sup>

„Ihre liebenswerte Gewohnheit, sich, den Spiegel in der Hand, die langen Haare zu kämmen; die magische Kraft ihrer Stimme, die mit Leichtigkeit Sturm und Ungewitter übertönt oder aber, mit wundersamer Süße, über ruhige Gewässer lockt- all dies nahm die Einbildungskraft der Menschen gefangen“<sup>265</sup>.

Um nicht nur den Naturdiskurs, sondern auch die aktuellen Debatten um Sexismus und Zensur zu integrieren, soll zunächst der Blick auf das Werk *Hylas and the Nymphs* (Abb. 5) von Waterhouse geworfen werden. Es gab in der Vergangenheit Kontroversen um dieses Gemälde, insbesondere im Kontext von Sexismus und Zensur. Eine bemerkenswerte Episode ereignete sich 2018 in der Manchester Art Gallery. Die Galerie entfernte das Gemälde als Teil eines kuratorischen Experiments, um Diskussionen über die Darstellung des weiblichen Körpers in der Kunst und die historischen Rollen von

<sup>261</sup> Upstone, Robert, „Between innovation and tradition. Waterhouse and modern french painting“, in: *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite*, hg. von Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi u.a., Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts u.a., London 2008, S. 37.

<sup>262</sup> Vgl. ebd., S. 38 (wie Anm. 261).

<sup>263</sup> Wageman, Patty, „Dream or reality? Waterhouse’s women and symbolism“, in: *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite*, hg. von Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi u.a., Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts u.a., London 2008, S. 51.

<sup>264</sup> Vgl. Cavallaro 2017, S. 33 und 94 (wie Anm. 234).

<sup>265</sup> Benwell, Gwen, Waugh, Arthur, *Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Traditionen*, Hamburg 1962, S. 7.

Frauen in Kunstwerken anzustoßen. Diese Aktion sollte die Frage aufwerfen, wie solche Darstellungen in einem modernen Kontext wahrgenommen werden und ob sie sexistisch sind.

Die Reaktionen auf diese Entscheidung waren gemischt. Einige lobten die Galerie für die Provokation einer wichtigen Diskussion über Sexismus und die Objektifizierung von Frauen in der Kunst. Andere sahen die Entfernung des Gemäldes als Akt der Zensur und als übertriebenen Versuch, politische Korrektheit durchzusetzen. Nach intensiven Debatten und erheblichem öffentlichen Interesse wurde das Gemälde nach etwa einer Woche wieder an seinen Platz zurückgebracht. Diese Episode illustriert die Spannungen, die bei der Bewertung historischer Kunstwerke im modernen Kontext auftreten können und zeigt, wie solche Werke als Katalysatoren für breitere gesellschaftliche Diskussionen dienen können. Wie funktioniert die Weiblichkeit in diesem Bild mit und ohne den Blick des 21. Jahrhunderts? Hiermit ist nicht nur eine Kritik an diesem Werk, an einer ganzen Epoche und an einer Sichtweise geübt worden, sondern vielmehr auch die Art, wie man mit Frauen in der Kunst umgeht.

In der neusten Forschung von Kilian Kohn spielt diese Thematik eine sehr große Rolle. Als Diskussionsgrundlage bringt Kohn das Argument hervor, dass die jüngere Rezeption zu John William Waterhouse erotischer Kunst eben durch jene Brille der modernen Wahrnehmung betrachtet und dabei der Fokus auf die Erotik gelenkt wird. Doch auch hier steht das Gegenargument im Raum, dass die Kunstwerke in ihrer eigenen Zeit entstanden sind, wo eine andere Wahrnehmung gegenüber solchen Vorstellungen vorherrschend war.<sup>266</sup> Somit stehen sich zwei unterschiedliche Positionen gegenüber, die sich zwar nicht grundsätzlich gegenseitig ausschließen müssen, aber trotzdem kritisch reflektiert werden sollten. So bedarf es bei dieser Untersuchung sicherlich, den modernen Blick nicht aus den Augen zu verlieren, ihn jedoch so weit zu steuern, dass er nicht nur dem negativen Allgemeinbild entspricht.

Das Werk kleidet sich zunächst in ein mythologisches Gewand, um die eigentliche Botschaft zu verschleiern. Hylas gelangt an einen See, wird von den Nymphen verführt und schließlich in den Tod gezogen.<sup>267</sup> Der schöne Jüngling scheint dem Schicksal hilflos ausgeliefert, als ihm kein Entkommen bleibt – weder in den Himmel noch auf die Wiese. Sein einziger Weg führt ihn hinab in den trüben See, der ihn in die Unterwelt zieht.

---

<sup>266</sup> Vgl. Kohn, Kilian, *J. W. Waterhouse (1849-1917): Studien zur zeitgenössischen und aktuellen Rezeption*, Diss., Heidelberg 2021, S. 135.

<sup>267</sup> Vgl. Trippi 2002, S. 145 (wie Anm. 59).

Der Mythos von Hylas, dem geliebten Gefährten des Herkules auf der Reise der Argonauten, ist ein oft wiederkehrendes Thema in der antiken Literatur und wird besonders eindrucksvoll von dem griechischen Dichter Theokrit erzählt. In der viktorianischen Malerei war die Darstellung der gefallenen Frau weit verbreitet, doch Waterhouse zeigt hier mit kraftvollem Pinselstrich den entehrten Mann. Während in einigen antiken Versionen des Mythos Hylas nur von einer einzelnen Nymphe gefangen genommen wird, bleibt die Zahl in Theokrits Erzählung unklar. Waterhouse jedoch vermehrt die Nymphen auf sieben – eine symbolträchtige Zahl, die auch in anderen antiken Erzählungen auftaucht.<sup>268</sup>

Im Zusammenhang mit der Thematik der Frau im Naturdiskurs spielen mythologische und fantastische Wesen wie Nymphen, Undinen und andere Kreaturen eine zentrale Rolle. Sie sind untrennbar mit der Natur verbunden und bilden einen wesentlichen Bestandteil dieser Welt. Ohne den Glauben an übernatürliche Wesen und ihre elementare Macht wäre das Wasser zwar weiterhin von Bedeutung, doch dieser Glaube verstärkt die Faszination für das Element erheblich. Zwar gäbe es aus mythologischer Perspektive weniger Unheil ohne die Bewohnerinnen des Wassers, doch zugleich würde auch der Austausch zwischen diesem Element und den menschlichen Erdenwesen fehlen. Diese Ambivalenz versucht auch Waterhouse darzustellen, indem er die Nymphe einerseits in ihrer Rolle als verführende, lebensraubende Gestalt zeigt, andererseits aber auch die Wasserfrauen als untrennbaren Teil des Wasserelements und somit der Natur selbst präsentiert.

Peter Trippi beschreibt dies wie folgt: „The voyeuristic pleasure of observing a seduction still appeals today, and the erotic intensity is balanced perfectly by Waterhouse’s characteristic stopping of the narrative art [...]“<sup>269</sup>. Somit steht das Werk nach wie vor in der Kritik der Betrachtenden, wobei man dazu aufgefordert ist, stets einen Perspektivenwechsel einzunehmen. Die Nymphen werden in ihrer Nacktheit oft als Symbole für sexuelle Verführung und den Erhalt von Macht verstanden. Dennoch stehen diese Frauen auch für sich selbst und ihre Interessen ein und sind keine schwachen Persönlichkeiten oder einfache, sexuelle Lustobjekte. Der möglicherweise als männerfeindlich interpretierte Charakter dieser Nymphen wird hier ebenfalls diskutiert.

---

<sup>268</sup> Vgl. Prettejohn, Trippi 2008, S. 134 (wie Anm. 204).

<sup>269</sup> Trippi, Peter, *J.W. Waterhouse*, New York 2002, S. 148f.

Dabei sollte jedoch berücksichtigt werden, dass Waterhouse aus einer anderen Zeitepoche und mit einer anderen Intention heraus gemalt hat. Der mythologische Hintergrund steht nach wie vor an erster Stelle und nicht die, aus heutiger Sicht, Geschlechtergleichstellung oder ähnliches. Und auch wenn Waterhouse seine Nymphen mit zarter, blasser Haut und unschuldigem Gesichtsausdruck dem Publikum näherbringt, so sind sie, wie bereits beschrieben, starke Persönlichkeiten. Wie bei *A Hamadryad* (Abb. 3) holen sich die Wasserlebewesen vielmehr ihr Recht auf ihr Umfeld zurück. Ebenso sind die Nymphen fest mit dem Wasser verankert, wie auch die Seerosen, deren botanischer Name ‚Nymphaea‘ ist und die mit ihren langen Wurzeln ebenfalls mit dem Grund verbunden sind.<sup>270</sup>

Die Nymphen beanspruchen ihr Territorium, indem sie die Menschen für ihr Verhalten zur Rechenschaft ziehen. Das Gemälde kann daher als Mahnung verstanden werden, sich respektvoll mit der Natur auseinanderzusetzen und ihre Bewahrung in den Mittelpunkt zu stellen. Wie dieses Gemälde verdeutlicht, bleibt der Diskurs über die Darstellung weiblicher Wasserwesen ein offenes Forschungsfeld, das sowohl durch neue Perspektiven, als auch durch die Auseinandersetzung mit bereits bestehenden Argumenten weitergeführt werden kann und sollte.

Die Faszination für Meerjungfrauen, Undinen, Nixen, Nymphen und andere Wasserwesen war auch im 19. Jahrhundert, trotz jeglicher Aufklärung, noch ein relevantes Thema und wurde durch Arbeiten wie der von John William Waterhouse weiterhin befeuert. Das Zusammenspiel von ewiger Jugend, der außergewöhnlichen Schönheit und ihrem unheimlichen und anziehenden Zauber, bis hin zu ihrem Wohnraum, dem Wasser, unterstreicht das rege Interesse, welches diese verführerischen und trügerischen Meerjungfrauen, sogar bis heute, ausüben.<sup>271</sup>

Ob nun die Frauen zum bloßen Lustobjekt degradiert werden, muss noch genauer erforscht werden. Jedoch darf in dieser Arbeit nochmal betont werden, dass Waterhouse aus seiner Zeit heraus gemalt und sich schlussendlich auf mythologische, sagenhafte Themen fokussiert hat und aus dem Raster der heutigen Denkmuster entweder fallen würde, oder diese in der Bewertung wenigstens genauestens gefiltert werden sollten. Darum können die Nymphen auch als weibliche Naturgöttinnen angesehen werden, die sich durch die Natur, in diesem Fall das Wasser, ausdrücken.

---

<sup>270</sup> Vgl. Trippi 2002, S. 145 (wie Anm. 269).

<sup>271</sup> Vgl. Schröder, Marion von, *Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Traditionen*, Hamburg 1962, S. 7.

So gesehen kann das Negativum in einen positiven Sinn umgewandelt werden, indem die Nymphen, Meerjungfrauen u.a. die Natur zurückerobern und als Ideal derselben fungieren. Im Hinblick auf die Tatsache, dass die Präraffaeliten und ihre Anhänger die Natur als überlegen empfinden und darstellen, werden auch die Naturwesen erhaben und positiv konnotiert, sie sind nicht zwangsweise negativ oder eine Bedrohung gegenüber dem Kulturraum des Menschen. Wie sich anhand dieses Gemäldes gezeigt hat, bleibt der Diskurs über die weiblichen Lebewesen der Gewässer stets offen und kann und darf auch mit neuen, aber auch bereits besprochenen Argumenten befeuert werden.

Die Weiblichkeit in Form einer Meerjungfrau, verbunden und im Einklang mit der Natur zeigt sich nicht weniger in Waterhouse Gemälde *A Mermaid* (Abb. 6), welches um 1900 entstanden ist. Auch hier steht die Frage im Raum, inwieweit Waterhouse die Frau im Bild objektiviert, oder ob die Meerjungfrau als ein in sich geschlossenes Bildthema fungiert. Es zeigt in besonderer Nahtsicht eine Meerjungfrau, die am Ufer sitzt und mit verträumtem Blick ihre langen, roten Haare kämmt. Ihr unbekleideter Oberkörper ist von menschlicher Blässe, während ihr Fischeschwanz in Silber- und Blautönen funkelt. Die Umgebung ist eine Küste mit großen Felsformationen und Höhlen, an der die Wellen an den Strand schlagen. Neben der Meerjungfrau liegt eine Schale mit Perlen und anderen Schmuckstücken, als würde sie ihre Schätze horten und auch Wert auf ihre Nähe legen. Waterhouse verwendet gedämpfte, natürliche Farben, die die ruhige und verträumte Stimmung des Bildes unterstreichen. Gleichzeitig spielt das Gemälde mit Bewegung und Ruhe, so die Auffassung von Dani Cavallaro. Die sitzende Meerjungfrau strahlt eine Ruhe aus, die von den heranrollenden Wellen unterbrochen wird, da sich diese an den Steinen und dem Strand brechen, wodurch eine konstante Bewegung evoziert wird. Der Betrachter ist dazu angehalten, der Anziehungskraft von Stillstand und Bewegung standzuhalten und diese auf sich wirken zu lassen.<sup>272</sup>

Die Erscheinung der Meerjungfrau wirkt zunächst, aufgrund der gerade ausgeübten Tätigkeit des Haarkämmens, unschuldig, wobei dieser Eindruck trügt, da die große Muschel mit den Perlen könnten einen Hinweis auf die eigentliche Tragödie geben. Die Perlen entstehen aus den Tränen der toten Seeleute, welche die Meerjungfrau mit ihrem Gesang zuerst angelockt und dann in den Tod getrieben hat. Das Spannungsverhältnis zwischen dem tragischen Schicksal der Meerjungfrau und dem tragischen Schicksal der Seeleute ist bezeichnend.

---

<sup>272</sup> Vgl. Cavallaro 2017, S. 140 (wie Anm. 234).

In ihrem Dasein als Wasserwesen besteht die Unfähigkeit, eine Verbindung mit der Menschheit einzugehen, da sie mit einer Art Fluch dazu verurteilt ist. Gleichzeitig geht sie eine Verbindung ein, indem sie sich bewusst dafür entscheidet, die Männer in ihren Bann zu ziehen und sie dadurch ins Unglück zu stürzen. So ist die Meerjungfrau ein Archetyp männlicher Angst, da sie mit ihrem Äußeren betörend erscheint, sich eine Hingabe aber wahrhaftig als verhängnisvoll erweist.<sup>273</sup>

An dieser Stelle soll erneut auf die Frau im Naturdiskurs eingegangen und die Symbolik der Meerjungfrauen kontextualisiert werden. Meerjungfrauen werden oft als Verkörperung der Natur selbst dargestellt, insbesondere natürlich die des Meeres. Sie symbolisieren die unberechenbare und geheimnisvolle Kraft des Wassers, das sowohl Leben schenken, als auch zerstören kann. Ihr Dasein in der Natur ist eng mit den Ozeanen, Seen und Flüssen verbunden, wo sie als Hüterinnen oder Bewohnerinnen dieser Gewässer auftreten. Trotz ihrer verführerischen Natur können Meerjungfrauen auch mit Unschuld und Reinheit in Verbindung gebracht werden, da ihre Verbindung zum Meer oft als Ursprung des Lebens angesehen wird und ihnen eine gewisse Reinheit und Unberührtheit anhaftet. Und dies spiegelt sich auch in dem Gemälde *A Mermaid* von Waterhouse wider. Das Sujet strahlt keine Bedrohung, sondern nur die Schönheit des Unerreichbaren aus. Dies wiederum interpretiert Hobson als der ewige Schlüssel zu Waterhouses kreativer Vorstellungskraft.<sup>274</sup>

Ähnlich motiviert ist Waterhouse Gemälde *The Siren*. Das Gemälde zeigt eine Szene am Meer mit felsigen Klippen im Hintergrund. Eine Sirene, ihrerseits eine mythische Kreatur, die halb Frau und halb Fisch ist, sitzt auf einem Felsen am Rand des Wassers. Sie hat langes, rotes Haar und hält eine Lyra, ein antikes Saiteninstrument, in ihren Händen. Ihre Pose ist anmutig und konzentriert, während sie auf einen Mann im Wasser hinabblickt.

Im Vordergrund des Bildes ist der besagte, junge Mann im Wasser zu sehen. Er wirkt erschöpft und hält sich mit einer Hand an einem Felsen fest, während er mit der anderen Hand nach der Sirene greift. Sein Gesichtsausdruck ist verzweifelt und er scheint Hilfe zu suchen. Obwohl der auf den Wellen schaukelnde Mast des Bootes darauf hindeutet, dass das Schiff gerade gesunken ist, wirkt das Meer ruhig.<sup>275</sup>

---

<sup>273</sup> Vgl. Prettejohn, Trippi 2008, S. 144 (wie Anm. 204).

<sup>274</sup> Vgl. Hobson, Anthony, *J.W. Waterhouse*, London /New York 1989, S. 80.

<sup>275</sup> Vgl. Trippi 2002, S. 123 (wie Anm. 269).

Sirenen sind in der griechischen Mythologie bekannt dafür, Seeleute mit ihrem betörenden Gesang anzulocken und ins Verderben zu stürzen. Die Sirene im Bild hält eine Lyra, ein Instrument, das Musik und Verführung symbolisiert und dazu anhält, den Seefahrer zu betören. In ihrer Erscheinung ist sie dem gängigen Ideal entsprechend wunderschön und ihre Ruhe steht im Gegensatz zu der Verzweiflung des Mannes, was die gefährliche Verlockung und die zerstörerische Macht der Wasserfrau unterstreicht. Die Pose des Mannes, der nach der Sirene greift, könnte auch als Symbol für die menschliche Sehnsucht nach dem Unerreichbaren interpretiert werden, wobei die Sirene ein Ideal oder einen Traum, den der Mann verzweifelt zu erreichen versucht, versinnbildlicht, obwohl es ihn in Gefahr bringt. Trotz des instinktiven Handelns der Sirene blickt sie zugleich mit Bedauern auf ihr Opfer, das sie ins Verderben gestürzt hat, hinab. Hier zeigt sich erneut die Gegensätzlichkeit von Berechnung und Reue, welche die Bildmotive von Waterhouse prägt.<sup>276</sup> Besonders bemerkenswert ist, dass der Mund der Sirene verschlossen bleibt, obwohl sie für ihren verführerischen Gesang bekannt ist. Trippi folgert daraus, dass ihre Blicke nahezu ebenso tödlich wirken wie ihr Gesang, weshalb sie den Mund nicht öffnen muss.<sup>277</sup> Im Gegensatz dazu vertritt Cavallaro die Ansicht, dass der Fokus auf den Augen liegt, um eine Botschaft von Trauer und Mitgefühl zu vermitteln<sup>278</sup>:

“However, it is also notable that the Siren is not portrayed unequivocally as a seductress in full control of her arts and their outcomes. There is something pensive, or even regretful, in her expression which intimates that she is not deriving undiluted pleasure from the nefarious event she has initiated, or even that she foresees a future of unfulfillment for herself, no less than for the youth she has captured in her musical snare”<sup>279</sup>.

Die Ambivalenz bei Waterhouse Wassergestalten ist, entsprechend dem Zitat, ein Phänomen seiner Arbeit. In seiner malerischen Präzision ermöglicht der Künstler auch hier einen eindrucksvollen Einblick in die Welt des Meeres und der Meereswesen. Trippi geht noch einen Schritt weiter und erklärt: „Viewers recognized that Waterhouse’s Homeric females derived their power not only from physical beauty, but also from raw sex appeal; indeed, Victorians used the words ‘Siren’ and ‘Circe’ as euphemisms for ‘prostitute’”<sup>280</sup>. Die Interpretation dieses Werks als Ausdruck der Prostitution erscheint fragwürdig, da die Frau – hier in Gestalt der Sirene – eine selbstbestimmte und dominante

<sup>276</sup> Vgl. Hobson 1989, S. 80 (wie Anm. 274).

<sup>277</sup> Vgl. Trippi 2002, S. 123 (wie Anm. 269).

<sup>278</sup> Vgl. Cavallaro 2017, S. 141 (wie Anm. 234).

<sup>279</sup> Ebd., S. 141 (wie Anm. 234).

<sup>280</sup> Trippi 2002, S. 111 (wie Anm. 269).

Rolle einnimmt. Dennoch zeichnet sich das Werk durch eine Leichtigkeit aus, die charakteristisch für Waterhouse‘ Schaffen ist. Das Farb- und Motivarrangement strahlt eine Zartheit oder auch Verspieltheit aus. Grenzen verwischt Waterhouse hier jedoch bewusst, schwankt auch der Seemann selbst zwischen einer gewissen femininen Zartheit und Maskulinität. Während sein muskulöser Oberkörper vor Männlichkeit strotzt, wirkt sein langes, feines Haar, der Ohrring und das wehmütige Gesicht weitestgehend feminin.<sup>281</sup> So spielt Waterhouse mit den klassischen Konventionen von Männlichkeit und Weiblichkeit und setzt sich dabei weit mehr für die Androgynität ein.

Ebenfalls mit Nymphen und mythologischen Gestalten ausgestaltet ist das um 1900 entstandene Werk *Nymphs finding the Head of Orpheus*. Das Gemälde zeigt zwei junge Frauen, vermutlich Nymphen, die auf dem felsigen Ufer eines Waldteiches sitzen. Beide sind in fließende, antik anmutende Gewänder gekleidet, wobei die linke Nymphe ein blaues Kleid mit einem roten Gürtel und die rechte Nymphe ein rosa Kleid mit einem violetten Überwurf trägt. Beide sind barfuß und ihre Haare sind locker gebunden.

Die linke Nymphe blickt traurig und nachdenklich auf das Wasser, während sich die rechte Nymphe über einen großen Wasserkrug beugt, den sie mit beiden Händen hält. Ihre Haltung deutet auf Betroffenheit und Neugier hin. Im Vordergrund des Bildes, im Wasser des Teiches, liegt der abgetrennte Kopf von Orpheus, jenem berühmtesten Musiker und Dichter der griechischen Mythologie. Der Kopf trägt langes, dunkles Haar und einen friedlichen Ausdruck im Gesicht. Neben ihm treibt eine Lyra, ein antikes Saiteninstrument, das Orpheus oft spielt. Der Hintergrund zeigt einen dichten Wald, der eine ruhige und abgeschiedene Atmosphäre schafft. Die Szene wird von einem weichen, natürlichen Licht beleuchtet, das die melancholische Stimmung des Gemäldes verstärkt. Das Gemälde bezieht sich auf die griechische Mythologie, insbesondere auf die tragische Geschichte von Orpheus. Orpheus wurde nach dem Tod seiner geliebten Frau Eurydike von Trauer überwältigt und nach seinem Tod von Mänaden in Stücke gerissen. Sein Kopf und seine Lyra wurden in den Fluss geworfen und trieben nach Lesbos, wo sie schließlich gefunden wurden. Interessanterweise bleibt der Kopf des Orpheus zusammen mit seiner Lyra auch nach seinem Tod in der Lage zu musizieren. Dies verändert die Wahrnehmung des Bildes und lädt den Betrachter dazu ein, die Komposition auch auf einer akustischen Ebene zu imaginieren.

---

<sup>281</sup> Vgl. Prettejohn, Trippi 2008, S. 148 (wie Anm. 204).

Fürderhin könnte der giftgrüne Tümpel auch als Weg zur Unterwelt interpretiert werden, in dessen Untiefen Orpheus gezogen wird, während seine langen, rötlichen Haare sich in den Saiten der Lyra verfangen.<sup>282</sup>

Die Darstellung der Nymphen, die den abgetrennten Kopf von Orpheus finden, betont die Themen Trauer und Verlust. Ihre melancholischen Gesichtsausdrücke und die ruhige, fast traurige Atmosphäre des Bildes unterstreichen die Tragik des Moments, da die Nymphen von der schrecklichen Entdeckung tief betroffen zu sein scheinen. Im Gegensatz zu seinem Werk *Hylas and the Nymphs* (Abb. 5), in dem die weiblichen Wasserwesen eher negativ konnotiert sind, zeigen sie sich hier fürsorglich und emotional bewegt. Sie ergötzen sich nicht am Leid des männlichen Gegenübers, sondern zeigen eine Form des Mitgefühls. Der Eindruck des Mitleidens spiegelt sich in den Gesichtern der beiden Wasserfrauen wider, während die rechte Nymphe ihre Hand an den Hals führt, eine Geste der Überraschung und des Schreckens.<sup>283</sup>

Weiterhin spielt Waterhouse, im Gegensatz zu seinen anderen Nymphen und Meerjungfrauen-Darstellungen, mit der lediglich teilweisen Entblößung der Frau. Kohn bezeichnet diesen Ansatz wie folgt:

„Diese strategischen Enthüllungen bestimmter Körperpartien, meistens einer Schulter und einer Brust, sollen dabei meist den Eindruck erwecken, als seien sie zufällig und ganz ohne eine Absicht der betreffenden Figuren zustande gekommen“<sup>284</sup>.

Die strategischen Enthüllungen bestimmter Körperpartien, insbesondere der Schulter oder der Brust, spielen in der präraffaelitischen Malerei eine besondere Rolle. Diese scheinbar beiläufigen Enthüllungen wirken auf den ersten Blick unbewusst und zufällig, fast so, als ob sich die Frauen in den Gemälden ihrer eigenen Wirkung gar nicht bewusst sind. Doch dieser scheinbare Zufall ist in Wirklichkeit eine durchdachte künstlerische Inszenierung, die bestimmte Emotionen und Stimmungen transportiert.

Durch diese subtile Darstellung entsteht ein Spannungsfeld zwischen der Unschuld und der unterschweligen Erotik. Die Figuren erscheinen dadurch weniger als absichtsvoll verführerisch, sondern als natürlich und unschuldig – und gerade darin liegt die Anziehungskraft. Die Enthüllung wird so inszeniert, dass sie nicht aggressiv oder explizit erotisch wirkt, sondern vielmehr eine stille, zurückhaltende Sinnlichkeit vermittelt.

<sup>282</sup> Vgl. Prettejohn, Trippi 2008, S. 152 (wie Anm. 204).

<sup>283</sup> Vgl. Hobson 1989, S. 81 (wie Anm. 274).

<sup>284</sup> Kohn 2021, S. 130 (wie Anm. 266).

Die Künstler erwecken den Eindruck, als ob die Enthüllung durch die Bewegung oder Haltung der Figur "zufällig" zustande gekommen sei, wodurch der Eindruck einer unbewussten, natürlichen Schönheit entsteht. Das Zusammenspiel dieser gezielten Enthüllungen schafft also ein Spannungsfeld zwischen dem Unbewussten und dem Bewussten, zwischen Natürlichkeit und Inszenierung. Es verdeutlicht die Fähigkeit des Malers, Emotionen und Komplexität durch kleine, aber bedeutsame Details in ihren Gemälden auszudrücken.

In einem weiteren Werk von John William Waterhouse mit dem Titel *The Charmer*, die Verführerin, steht ebenfalls eine dem Wasser zugeneigte Frau im Fokus. Es zeigt eine junge Frau, die auf einem felsigen Vorsprung über einem Teich sitzt. Ihr dunkles Haar trägt sie locker zurückgebunden und an ihrem Oberarm befindet sich ein schmales Armband. Ihren Körper umfängt ein langes, blaues Gewand, das kunstvoll um ihren Leib gewickelt und mit floralen Akzenten verziert ist. Die Frau spielt eine große, hölzerne Lyra und blickt mit einem nachdenklichen, fast melancholischen Ausdruck gen Wasser. Unter ihr, im klaren Wasser des Teiches, schwimmen zahlreiche Fische, die durch die Bewegungen der Oberfläche und die Lichtreflexionen sichtbar sind. Die Szene ist von dichtem, grünem Laubwerk und Bäumen umgeben, was eine ruhige, fast magische Waldatmosphäre schafft. Die Farbtöne des Gemäldes sind überwiegend in Grüntönen gehalten, wogegen sich das Blau des Elements und des Gewands umso deutlicher und leuchtend abheben und die so eine Harmonie mit der natürlichen Umgebung schaffen. Die Details des Gewands, der Lyra und der Vegetation sind fein ausgearbeitet und tragen zur realistischen und dennoch verträumten Stimmung des Bildes bei. Hier steht die Verführerin gleich zwei Elementen gegenüber bzw. ist ihnen innewohnend. Sie ist tief in die Natur eingebettet, eine starke Verbindung zwischen ihr und der natürlichen Umgebung wird suggeriert. Ihr Sitzplatz auf einem Felsvorsprung über einem Teich und umgeben von üppigem Grün vermittelt das Gefühl, dass sie ein integraler Bestandteil dieser Landschaft ist. Diese Verschmelzung mit der Natur könnte die Idee von Harmonie und Einheit mit der natürlichen Welt darstellen.

Ebenso könnte auch hier die Frau als ein Verweis auf Nymphen oder Naturgeister zu verstehen sein, die oft als Schutzgeister der Natur angesehen werden. Ihre Fähigkeit, Musik zu spielen und Fische anzulocken, könnte auf eine magische oder übersinnliche Verbindung zur Natur hinweisen, die sie zu einer Hüterin der sie umgebenden Welt macht.

Ihre Musik kann so als Metapher für den Einfluss des Menschen auf die Natur gesehen werden – entweder als etwas, das Schönheit und Harmonie schafft, oder als etwas, das die natürliche Ordnung stört, genauso wie sie Unruhe in den Fischschwarm zu bringen scheint. Waterhouse ist bekannt für seine romantische und idealisierte Darstellung der Natur und mythologischer Themen. Diese Darstellung der Frau in der Natur könnte auch eine romantisierte Sichtweise auf die Reinheit und Schönheit der unberührten Natur darstellen, als Kontrast zur industriellen und urbanen Welt seiner Zeit. Zudem können, wie bereits dargelegt wurde, Meerjungfrauen und Nymphen auch als Symbole weiblicher Stärke und Unabhängigkeit interpretiert werden. Sie stellen nicht mehr lediglich ein Verführungsobjekt dar, sondern sind vielmehr komplexe und mächtige Wesen, die ihre eigene Agency haben.

In der Analyse von John William Waterhouses Werken, insbesondere der Darstellungen von Meerjungfrauen und Nymphen, zeigt sich ein komplexes Spannungsfeld zwischen den Themen Verführung, Trauer und der Beziehung zwischen Frauen und der Natur. Die Meerjungfrau und die Sirene werden nicht nur als verführerische Wesen dargestellt, sondern auch als tragische Figuren, die in einem unlösbaren Konflikt zwischen ihrem Dasein im Wasser und der Unfähigkeit, mit der Menschheit zu interagieren, gefangen sind. Die Muschel mit den Perlen und die Tränen der toten Seeleute symbolisieren die tödliche Anziehungskraft, die von diesen Wasserwesen ausgeht, während gleichzeitig ihre eigene Traurigkeit und Isolation deutlich wird.

Insgesamt verdeutlicht Waterhouse Kunst, dass die Darstellung von Frauen in der Mythologie und der Natur nicht eindimensional ist. Sie sind komplexe Wesen, die sowohl die Schönheit, als auch die Gefahren der natürlichen Welt verkörpern. Dieses dualistische Naturell bietet Raum für Interpretationen, die über das traditionelle Bild einer Verführerin hinausgehen und Frauen als starke, unabhängige Figuren darstellen, die eine wesentliche Rolle in der Erzählung der Menschheit und der Natur spielen. In einer Zeit, in der die Industrialisierung die natürliche Welt bedroht, bieten Waterhouse Gemälde eine Rückkehr zu einer idealisierten oder auch mystischen Beziehung zwischen dem Mensch und der Natur, in der Frauen eine zentrale Rolle sowohl der Beschützerinnen als auch der Verführerinnen spielen.

Insgesamt zeigt die Analyse zur Rolle der Frau im präraffaelitischen Naturdiskurs, dass die weiblichen Figuren in den Kunstwerken dieser Bewegung nicht nur als passive Objekte der Bewunderung erscheinen, sondern vielmehr als aktive, komplexe und selbstbewusste Individuen, die eine tiefere Verbindung zur Natur aufweisen. Die Darstellungen reflektieren die kulturellen und sozialen Spannungen ihrer Zeit, indem sie sowohl archetypische Weiblichkeit als auch moderne Vorstellungen von Unabhängigkeit und innerer Stärke verkörpern.

Durch die enge Verknüpfung von Weiblichkeit und Natur wird die Frau häufig als Symbol für die Schönheit, Reinheit und Zerbrechlichkeit der natürlichen Welt dargestellt, während sie gleichzeitig als Allegorie für tiefere spirituelle und mythologische Konzepte fungiert. Besonders in den Werken von Künstlern wie Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones und John William Waterhouse wird die Verbindung zwischen dem Weiblichen und der Natur nicht nur thematisiert, sondern auch in den vielfältigen Ausdrucksformen und emotionalen Tiefen der dargestellten Frauenfiguren erlebbar gemacht. Die Komplexität dieser Darstellungen bietet einen vielschichtigen Blick auf das Verständnis von Geschlecht und Natur im Viktorianischen Zeitalter, der sowohl die Herausforderungen, als auch die Veränderungen in der Wahrnehmung der Rolle der Frau reflektiert. Die präraffaelitische Kunst ist nicht nur ein Ausdruck ästhetischer Ideale, sondern auch ein Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklungen und der Auseinandersetzung mit Fragen von Identität, Sexualität und Spiritualität.

## 6. Textil-Metapher und Medium

“Whether, therefore, the threads are spun from the produce of the animal, vegetable, or mineral kingdom; whether of sheep’s wool, goats’ hair, camels’ wool, or camels’ hair; whether of flax, hemp, mallow, or the filaments drawn out of the leaves of plants of the lily and asphodel tribes of flowers, or the fibrous coating about pods, or cotton; whether of gold, silver, or of any other material; the webs from all such materials are textiles”<sup>285</sup>.

Im 19. Jahrhundert legte man zunehmend Wert auf allumfassende, gestalterische Konzeptionen. Dies beinhaltete bspw. das Entwerfen von Geschirr, Möbeln und Textilien sowie Kleidung. Die Präraffaeliten bevorzugten vor allen Dingen detaillierte und naturalistische Darstellungen, die sie auf das Textil übertragen konnten. Dabei wurden die Texturen und Muster von Stoffen mit einer solchen Sorgfalt dargestellt, dass sie fast greifbar wirkten, jedoch nicht nur ästhetischen Zwecken dienten, sondern oft auch symbolisch aufgeladen waren. Textilien wurden häufig verwendet, um den sozialen Status einer Figur zu kennzeichnen oder eine bestimmte Atmosphäre zu erzeugen. In religiösen und allegorischen Szenen trugen die Stoffe oft spirituelle oder moralische Bedeutungen.

Die Präraffaeliten strebten an, ihre künstlerischen Ideen in verschiedenen Bereichen zu verwirklichen. Dabei beschränkten sie sich nicht allein auf die Darstellung von Natur und Bildmotiven in Gemälden oder Zeichnungen, sondern erweiterten ihre kreativen Bestrebungen auch auf die Gestaltung von Kleidungsstücken, die sie für ihre Frauen bzw. Musen entwarfen.<sup>286</sup> William Holman Hunt beschreibt in *Pre-Raphaelitism and the pre-Raphaelite brotherhood* seine früheren Erfahrungen und Auseinandersetzungen mit dem Entwerfen von Mustern, Möbeln und Kleidern. Seiner Ansicht nach wiesen die zeitgenössischen Möbel in seinen Häusern zunehmend grobe und vulgäre Formen auf, was ihn zutiefst verärgerte und er deshalb diesen Unmut sogar an Rossetti übermittelte. Diese wahrgenommenen Missstände ermutigten beide Künstler dazu, Theorien und Visionen zu entwickeln, welche eine Verbesserung in den Bereichen Haushaltsgegenstände, Möbel, Stoffe und andere Innendekorationen hervorbringen sollte. Schließlich versuchte sich Rossetti noch an der Gestaltung von Damenkleidern und der Verbesserung von Männertracht.<sup>287</sup>

<sup>285</sup> Rock, Daniel, *Textile Fabrics*, London 1876, S. 1.

<sup>286</sup> Vgl. Dogramaci, Burcu, „Inszenierung neuer Lebenswelten: Künstlerkleider, Posen und Vermittlungsstrategien“, in: *Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft*, hg. von Ina Ewers-Schultz und Magdalena Holzhey, Ausst.-Kat. Kunstmuseen Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, München 2018, S. 191.

<sup>287</sup> Vgl. Hunt 1905 [10.08.2022], S. 151 (wie Anm. 130).

Diese Art von Reformkleid, auch als *aesthetic dress* bezeichnet, griff auf die Kleidungskonventionen des Mittelalters zurück. Die PRB nahmen dieses Wissen auf und überführen es in das 19. Jahrhundert, um auch hier die Kleiderkonventionen zu verändern. Besonders interessant ist dabei, dass die PRB nicht nur das Kleid selbst entwarfen und herstellten, sondern auch durch die Fotografie der Nachwelt übermittelten. Es zeigte nicht nur die künstlerischen Fähigkeiten der Präraffaeliten, sondern vermittelte zudem auch ihre ästhetischen Grundsätze, die Natürlichkeit zu bewahren sowie die Verbindung von Kunst und Handwerk aufrechtzuerhalten.<sup>288</sup>

Neben den Präraffaeliten interessierte sich auch John Ruskin für die Veränderung der Damenmode und die Entwicklung des Reformkleides. Im Gegensatz zu seinen Künstlerfreunden setzte sich Ruskin aber auf einer anderen Ebene mit der Mode jener Zeit auseinander. Hierin liegt auch der Kern der These, dass das Textil als Medium der Vermittlung, aber auch als Metapher fungieren kann. Nicht der Komfort der Kleidung steht im Vordergrund, sondern vielmehr die Wirkung, d.h. der Ausdruck innerer Persönlichkeit oder, wie es Ruskin selbst bezeichnet, der Ausdruck der Seele. Essentiell sind hierbei Form und Farbe, da dies den weiblichen Körper in Szene setzt. Das Medium Kleid drückt die Lebendigkeit des Weiblichen aus und unterstreicht die innere Regung, die sich weiterhin durch das Erröten der Haut bemerkbar macht. Deutlich machen soll dies das Kleid, welches zurückhaltend sein muss, um die innere Schönheit und Lebendigkeit der Frau nicht zu überstrahlen. Dahingehend zeichnet sich das vollkommene Kleid durch eine klare, unaufgeregte Oberfläche aus, gefolgt von einer kompakten Form, welches durch sein geschwungenes und gleichbleibendes Profil überzeugt. Entsprechend Ruskins Vorstellungen muss auch das Farbschema angepasst werden.<sup>289</sup> Nur aus diesen Komponenten, nämlich in der Verschmelzung von Ästhetik und Pragmatismus, kann ein ideales Reformkleid des englischen 19. Jahrhunderts entstehen. Nicht umsonst findet das Reformkleid auch seine praktische Umsetzung durch die Präraffaeliten und seine Verfechter.

Die enge Zusammenarbeit von Dante Gabriel Rossetti und William Morris ermöglichte die Verwirklichung einer Fotoreihe aus dem Jahr 1865, in der Jane Morris von Robert Parsons in einer selbstinszenierten Reihe abgelichtet wurde.

---

<sup>288</sup> Vgl. Dogramaci 2018, S. 191 (wie Anm. 286).

<sup>289</sup> Vgl. Chatterjee, Anuradha, "Ruskin's Theory of the Ideal Dress and Textile Analogy in Medieval Architecture", in: *Persistent Ruskin, Studies in Influence, Assimilation and Effect*, Surrey, Keith Hanley, Brian Maidment, Surrey 2013, S. 121ff.

Die Forschung hat gezeigt, dass die Präraffaeliten und ihre Anhänger ein ausgeprägtes Interesse an der Fotografie hatten. Die damals verfügbaren Kameras und Betrachtungsgeräte ermöglichten es ihnen, wertvolle Erkenntnisse über den Sehvorgang und die visuelle Darstellung zu gewinnen.<sup>290</sup>

In dieser Serie präsentierten die Künstler verschiedene Ausführungen und Bewegungen des *aesthetic dress*. Die Aufnahmen entstanden im Garten von Rossetti im Tudor House in London und zeigen Jane Morris in unterschiedlichen Sitz- und Liegepositionen. Das Hauptinteresse an den Modedefotografien lag vor allem in der Beobachtung des Stoffes, der dunkel glänzend um den Körper drapiert war und sich harmonisch den Bewegungen anpasst. Dabei trägt das Model Jane Morris zwei verschiedene Kleider, wovon eines ein Reifrockkleid mit weißem Spitzenausschnitt und das andere ein von Rossetti entworfenes *aesthetic dress* mit enganliegenden Ärmeln, einem V-Ausschnitt und gerafftem Oberteil ist (Abb. 25-28).<sup>291</sup> Janes Morris wurde unter anderem auch in verschiedenen Ölgemälden Rossettis dargestellt, für welche die Fotoserie eine wichtige Grundlage gewesen sein dürfte.

Zur gleichen Zeit wie das Reformkleid änderte sich gegen Ende der 1840er Jahre auch der allgemeine Modegeschmack. Die enggeschnürte, steife Robe wird durch das weite Kleid ersetzt, das mit weichem Stoff, hoher Taille und breiten Ärmeln deutlich komfortabler erscheint.<sup>292</sup> Dieser Funktion und dem inneliegenden Potential ist sich auch William Morris Tochter May bewusst, die immerhin von zwei wichtigen Persönlichkeiten des Kunsthandwerks großgezogen wurde. Auch sie bemühte sich um neue Ansätze im Bereich der Mode und erscheint als Vertreterin des handwerklichen Arbeitens.<sup>293</sup>

An dieser Stelle darf angemerkt werden, dass sowohl das Material als auch das fertige Kleid im Zeichen eines neuen Kunstverständnisses lesbar ist. Die Verschmelzung der verschiedenen Künste ist dem innbegriffen, d.h. Fotografie, Malerei und Mode stehen sich hier als gleichberechtigte Parteien gegenüber, wodurch der Kleidung sowohl im Medium Bild als auch in der Fotografie eine Schlüsselrolle zukommt, deren Wirkungspotential es zu analysieren gilt.<sup>294</sup>

---

<sup>290</sup> Vgl. Matthiesson, Sophie, "Truth to Nature", in: *Medieval Moderns. The Pre-Raphaelite Brotherhood*, Ausst.-Kat. National Gallery of Victoria Melbourne, hg. von Laurie Benson, Melbourne 2015, S. 15.

<sup>291</sup> Vgl. Dogramaci 2018, S. 193 (wie Anm. 286).

<sup>292</sup> Vgl. Ginsburg, Madeleine, "Women's Dress before 1900", in: *Four hundred years of fashion*, hg. von Natalie Rothstein/V&A Museum, London 1984, S. 37.

<sup>293</sup> Vgl. Lister, Jenny, "Dress and Costume", in: *May Morris. Arts & Crafts Designer*, hg. von Anna Mason, Jan Marsh u.a., Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum London, London 2017, S. 176.

<sup>294</sup> Vgl. Dogramaci 2018, S. 193 (wie Anm. 286).

Ebenso ist die kreative Einführung komfortabler Kleidung ein Zeichen für die Emanzipation der Frau aus den Zwängen des engen Korsetts und den Reglements der Zeit. Als eine Art „über die Norm hinwegsetzen“ eröffnet das *aesthetic dress* oder das Reformkleid eine neue Ära der Frauenmode, vermittelt über die Musen und Kunstwerke der Präraffaeliten in die reale Gesellschaft des 19. Jahrhunderts in England.<sup>295</sup>

Die Verarbeitung eines Stoffes in ein Kleidungsstück ist ein Prozess, der von Beginn der Fadenherstellung bis hin zum fertigen Endprodukt verläuft und mit verschiedenen Erwartungen spielt. Das Textil als Kleidungsstück verhandelt verschiedene Ansprüche, seien es ästhetische, ökonomische oder politische und bündelt sich in dem fertigen Kleidungsstück.<sup>296</sup> Diese prägt nicht nur den allgemeinen, sondern auch den individuellen Geschmack und symbolisiert des Weiteren auch einen Zeitgeist. Dies zeigt sich im vorliegenden Fall eben besonders bei den Gewändern in zahlreichen präraffaelitischen Gemälden und den Reformkleidern der Künstler. Das Textil in Form von Mode wird zur Produktionsfläche vielschichtiger Bedürfnisse und Lebenssituationen. Das Textil, aufgeladen durch Emotionen, gesellschaftlichen Stand, ästhetischem und körperlichen Befinden usw., ist ein Träger für sich, eine Metapher für die verschiedensten Aspekte eines Lebens seiner Zeit. Diese Metapher kann sich jedoch je nach wandelndem Anspruch oder Bedürfnis, natürlich verändern, womit auch seine Bedeutung und Wertigkeit wandelbar erscheinen. So kann Mode nicht nur ‚in‘ und ‚out‘ sein, sondern auch als Zeitzeuge oder Symbolträger für ein besonderes Ereignis fungieren. In diesem Zusammenhang ist auch die Nutzung bzw. Abnutzung ein wichtiger Argumentationspunkt. Ein Textil oder ein Kleidungsstück kann und wird ausrangiert, wenn es den Bedürfnissen und Ansprüchen der jeweiligen Person nicht mehr gerecht wird. Auch wenn das Artefakt aussortiert wird, oder langsam verblasst, so bleibt es dennoch jene Metapher, mit der es ursprünglich aufgeladen wurde. Auch in anderen Gemälden nutzten die Präraffaeliten Mode und Textilien als Medium, um ihr Interesse an der Natur zum Ausdruck zu bringen.

Das Einweben floraler Muster und Formen birgt ein raffiniertes Vorhaben der Künstler. Außen- und Innenraum verschmelzen miteinander, sodass die Natur in den Alltag integriert wird.

---

<sup>295</sup> Vgl. Calvert, Robyne, „Dismantling Pre-Raphaelite Dress: Facts and Fictions in Women’s Artistic Sartorial Practices“, in: *Pre-Raphaelite Sisters. Art, Poetry and Female Agency in Victorian Britain*, hg. von Glenda Youde und Robert Wilkes, Oxford 2022, S. 301.

<sup>296</sup> Vgl. Lehnert, Gertrud, „Mode als kulturelle Praxis“, in: *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*, Christa Gürtler und Eva Christa, Hausbacher, Bielefeld 2015, S. 32.

Diese Strategie präsentiert sich besonders auffällig in dem Gemälde *Hearts are Trumps* (Abb. 29) von John Everett Millais. Das Gemälde zeigt drei Frauen in eleganten, historischen Kleidern, die an einem Tisch sitzen und Karten spielen. Die beiden Schwestern auf der rechten Seite halten Karten in der Hand, während die Schwester auf der linken Seite gerade ihre Karten zeigt. Die Situation sowie die Unmittelbarkeit und Einzigartigkeit des Blicks deuten hier auf eine Zuschauerin des Spiels hin, der die Schwester auf der rechten Seite ihre Karten zeigt. Diese weibliche Zuschauerin wird als Vertrauensperson inszeniert, während die Schwestern selbst durch die Natur des Spiels von diesem Vertrauen ausgeschlossen sind. Ein männlicher Zuschauer hingegen wird als potenzielles Objekt der Rivalität zwischen den Schwestern dargestellt.<sup>297</sup>

Auch wenn das eigentliche Thema dieses Bildes das Kartenspiel um den richtigen Partner oder gar Heirat und Macht ist, rücken dennoch die Natur und die Stoffe in das Blickfeld des Betrachters. Der Hintergrund ist in zwei Hälften unterteilt. Die linke Hälfte ist von üppig blühenden Pflanzen eingenommen. Aufgrund der Pflanzenvielfalt könnte es sich hierbei um einen Garten oder einen Wintergarten handeln. Die Blumen wirken sehr detailliert und verleihen dem Bild eine frische und natürliche Atmosphäre. Im starken Kontrast steht die rechte Hälfte des Hintergrunds. Hier befindet sich ein großer, dekorativer chinesischer Paravent. Der Paravent ist reich mit Szenen von Pagoden, Bäumen und Figuren geschmückt und zeigt eine orientalische Ästhetik. Das dunkle Holz und die feinen Goldverzierungen sorgen für einen Kontrast zu den helleren Tönen der Kleider der Frauen und im Besonderen zur Zartheit der Pflanzen. Durch den Kontrast zwischen den beiden Bildhälften entsteht ein visueller Spannungsbogen. Die linke Seite öffnet das Blickfeld nach außen durch die üppige Pflanzenwelt, während die rechte Seite durch den dekorativen Paravent diesen Blick wieder einfängt und begrenzt. Dieses Zusammenspiel von Offenheit und Begrenzung erzeugt ein subtil wahrnehmbares Ungleichgewicht in der Bildkomposition.

Hinzu kommt der Spieltisch der Damen, welcher ebenfalls mit floralen Mustern und Ranken verziert ist und die äußere Natur aufgreift. Ebenso sind die aufwändigen Draperien der Kleider so gemalt, als würden sie zu einer Felsformation verschmelzen, wobei hier deutlich wird, dass die Natur nicht nur floral, sondern auch geologisch begriffen wird. So gesehen zeigt sich die Allgegenwärtigkeit der Natur in den präraffaelitischen Gemälden und deren Wertschätzung in Form und Farbe.

---

<sup>297</sup> Vgl. Cohen 1995, S. 30 (wie Anm. 192).

Insbesondere ist es Millais, der in seinen Werken wiederholt die Natur integriert oder als bewussten Verweis einsetzt. So zeigt sich auch in seinem Gemälde *Vanessa* (Abb. 30) aus dem Jahr 1868 das Textil als Medium der Naturdarstellung. Das Brokatkleid ist mit einer malerischen Akribie entstanden und die Blüten sind bewusst auf dem Stoff arrangiert. Dabei bringt der raue Pinselduktus Struktur und Haptik in das Kleid, wodurch dem Betrachter das Anfassen angeregt wird.<sup>298</sup>

Darin zeigt sich erneut der Versuch, die Exaktheit der Natur widerzuspiegeln und ihre Wertschätzung zum Ausdruck zu bringen. Millais setzt hierbei Details und kräftige Farben ein, um ein hohes naturalistisches Ausmaß zu erreichen. Diese malerische Eigenart erzeugt jene besondere Wirkung des Bildes, bei welcher das Kleid der Frau dreidimensional aus dem Bild hervortreten scheint. Insbesondere die Kleidung dient hier als Metapher für die individuelle Haltung. Sie vermittelt nicht nur den sozialen Status, sondern spiegelt auch persönliche Vorlieben und Interessen wider. Gleichzeitig kann Mode ein Ausdruck von Werten wie Nachhaltigkeit sein.

Die präraffaelitische Bruderschaft und ihre Anhänger versuchten auf verschiedene Art und Weise die Natur in ihre Werke zu integrieren, sei es in Form von Tapisserien, Stoffen, Kleidungsstücken, Wandbemalungen oder Möbeln. Den Höhepunkt im Hinblick auf das Textil als Metapher bilden die zahlreichen Gemälde mit dem Thema der Lady of Shalott. Hierbei orientieren sich die Künstler an Alfred Tennysons Gedicht im Umkreis des Artusmythos. Das Gedicht beschreibt jenes Schicksal der Lady of Shalott, welche in einem Turm auf einer Insel gefangen und von der Außenwelt isoliert ist. Aufgrund der Verbannung ist es der jungen Frau untersagt, aus dem Fenster zu blicken, da sie sonst von einem Fluch heimgesucht werden würde. Dennoch wagt sie eines Tages einen Blick aus dem Fenster, da sie mithilfe des Spiegels den vorbeiziehenden jungen Ritter Lanzelot erkennt, der sie den Fluch vergessen lässt, da sie sich im Moment des Anblicks in ihn verliebt. Der Spiegel zerbricht und der Fluch bricht über sie herein. Sie beschließt nun, liebestrunken, ihren Turm zu verlassen und dem Ritter nach Camelot zu folgen, indem sie ein Boot besteigt, auf welchem sie über den Fluss zum Hofe König Artus gelangen will. Doch umso weiter sie sich von ihrer Insel entfernt, desto mehr schwinden die Lebenskräfte der Lady of Shalott, bis ihr nunmehr lebloser Körper, fortgetragen vom Boot, die Burg letztendlich doch erreicht.

---

<sup>298</sup> Vgl. Newall, Christopher, „The Liverpool patrons“, in: *Pre-Raphaelites. Beauty and Rebellion*, hg. von Christopher Newall, Ausst.-Kat. National Museums Liverpool and Liverpool University Press, Liverpool 2016, S. 65.

Schließlich stirbt sie an ihrer unerfüllten Liebe und der Ausblendung tatsächlicher Gefahren, wird zum Sinnbild für törichten Mut im Angesicht des bitteren Schicksals und hingebungsvoller Liebe. Ihr Kontakt zur Außenwelt ist lediglich durch den, an der Rückwand ihres Turmzimmers angebrachten, Spiegel möglich, welcher das reale Leben außerhalb wiedergibt und dessen Bilder die Lady of Shalott in einen unendlichen Teppich verwebt. Somit dienen die verwobenen Bildelemente gleichermaßen als Erinnerungsspeicher und Artefakt der eigenen Gefühlswelt.<sup>299</sup>

Elizabeth Nelson stellt die These auf, dass sich die präraffaelitischen Künstler jenes Gedicht zur Vorlage ihrer Kunstwerke nahmen, weil sie von der Vielschichtigkeit des Inhaltes fasziniert waren und das Schicksal der Lady of Shalott unterschiedlich interpretieren wollten. Ihr zufolge erweist sich die Lady of Shalott als stellvertretende Figur für die traurige Seite der Liebe, der Melancholie, aber auch der unerwiderten Liebe. Ebenso symbolisiert sie die isolierte, gefallene, unnahbare Frau, welche ihr Leben für die Liebe aufgibt und sich verfluchen lässt. So ist es eben jener Typus Frau, der durch ihre Anstößigkeit zu einem einzigartigen Schönheitsideal erhoben wird.<sup>300</sup>

John Wiliam Waterhouse inszeniert in seinem 1888 vollendeten Gemälde *The Lady of Shalott* (Abb. 7) jenen Moment, in welchem die junge Frau bereits in dem Boot auf dem Weg nach Camelot sitzt und ihr letztes Lied anstimmt. Ihr Blick scheint bereits ins Leere gerichtet zu sein, ihre Lider sind gesenkt und ihre Augen gerötet. Aufgrund ihrer leicht in sich zusammengesackten Körperhaltung und dem bereits erwähnten Gesichtsausdruck, kann der Betrachter die zunehmende Schwäche und den eintretenden Tod förmlich spüren. Dies wird noch verstärkt durch den leicht geöffneten, geschwollenen Mund, aus dem das klagende Lied des Leidens zu entweichen scheint.

Die Umgebung, in der sie sich befindet, mit schattigen Bäumen, dem dunklen Rumpf des Bootes und dem sumpfigen Fluss, verstärkt das Gefühl eines bevorstehenden Unheils. Die Kette in ihrer rechten Hand symbolisiert womöglich eine Art Knechtschaft bzw. die Gefangenschaft und Einschränkung in ihrem Turm. Obwohl die Dame die Kette löst, um ihre Reise zu beginnen und sich von ihrem Leben in Gefangenschaft zu befreien, weiß der Betrachter, dass ihre Fahrt flussabwärts ein tragisches Ende nehmen wird.

<sup>299</sup> Vgl. Strodtmann, Adolf, *Tennysons ausgewählte Dichtungen*, Leipzig 1880, S. 27-32.

<sup>300</sup> Vgl. Nelson, Elizabeth, "Tennyson and the Ladies of Shalott", in: *Ladies of Shalott. A Victorian Masterpiece and its context*, Ausst.-Kat., hg. von Brown University Providence/ Rhode Island, Rhode Island 1985, S. 6.

Die brennenden Kerzen auf dem Bug des Bootes stehen für das Leben, doch zwei der Kerzen sind bereits erloschen. Es ist nur eine Frage der Zeit, dass auch die dritte Kerze erlischt, was auf den nahenden Tod der Lady of Shalott hinweist.<sup>301</sup>

Die gesamte Atmosphäre ist in einem melancholisch-düsteren Ton gehalten. Sowohl der bewaldete Hintergrund als auch der grau-rote Himmel stellen einen farblichen Kontrast zum bunt gewebten Teppich dar, wodurch ein dynamisches Spannungsverhältnis zwischen Leben und Tod entsteht.<sup>302</sup> Das Besondere an diesem Gemälde ist die Verwendung von Textil und Webkunst als Metapher der Erinnerung und des Erlebens. Indem Waterhouse die *Lady of Shalott* inmitten ihres selbstgewebten Teppichs illustriert, ermöglicht dieser einen Einblick in die verborgenen Wünsche und Sehnsüchte der Protagonistin. Die bestickten Bilder zeigen nicht nur Ausschnitte aus dem entfernten Camelot, sondern auch das Schicksal der jungen Frau. Das bereits im Wasser hängende Stoffteil nimmt das kreisförmige Motiv der jungen Frau, in ihrem Boot sitzend, auf, wodurch die eigentliche *Lady of Shalott* in ihrer realen Präsenz die Vollendung jener im Textil verwobenen Vorhersehung darstellt.<sup>303</sup> So betont Waterhouse nicht nur die innere Vision der *Lady of Shalott*, sondern setzt das Medium Textil und Webkunst in einen neuen Kontext. Ein lebloses Stück Stoff findet hierbei seine Umwandlung in ein beseeltes Artefakt und damit eine Aufwertung in seiner Funktion. William Cane und Anna Gabrielle äußern sich ebenfalls über die Funktion des Textils und schreiben wie folgt:

“It serves as a graphic and tragic reminder of her former confinement, but it also functions as a colorful sign of her hope for a better life – a hope that we know will be dashed by her all-too imminent death”<sup>304</sup>.

Es bleibt jedoch die Hoffnung, dass die Erlebnisse der jungen Frau weiterbestehen, da sie diese in ihren Teppich verwoben hat. Das Textil wird zu einem Artefakt der Erinnerung und ermöglicht es der Lady of Shalott, symbolisch weiterzuleben.

Auch in weiteren Darstellungen der *Lady of Shalott* steht die Verarbeitung von Textil und dessen symbolischer bzw. metaphorischer Gehalt im Fokus der Betrachtung. Während Waterhouse in der Version von 1888 (Abb. 7) den fertig gewebten Teppich als Metapher des Erinnerungsspeichers darstellt, präsentiert er in dem 1915 (Abb. 31) ausgeführten

<sup>301</sup> Vgl. Cane, William, Gabrielle, Anna, *Every Picture hides a story. The secret ways artists make their work more seductive*, London 2023, S. 208.

<sup>302</sup> Vgl. Nelson 1985, S. 14 (wie Anm. 300).

<sup>303</sup> Vgl. Zettel, Annabel, *Das Rätsel der Verstrickten. Die Illustrationen der Präraffaeliten zu Alfred Tennysons ‚The Lady of Shalott‘*, Diss., Berlin 2011, S. 206.

<sup>304</sup> Cane, Gabrielle 2023, S. 210 (wie Anm. 301).

Gemälde den Herstellungsprozess mit Spinnrad und Webstuhl. Die Fäden werden miteinander verwoben, wie das Gesehene mit den Erinnerungen verwoben wird, sodass der fertig gewebte Teppich mit ihrer eigenen Lebensgeschichte aufgeladen ist. Das Textil fungiert als symbolischer Platzhalter und entfernt sich von seiner eigentlichen Funktion des Tragens oder Dekorierens.

In der bildlichen Interpretation des Erzählstoffes von William Holman Hunt aus dem Jahr 1905 (Abb. 32) geht der Künstler noch einen Schritt weiter. Hier wird der Faden zu einem fesselnden Gegenstand und erhebt sich damit über seine eigentliche Funktion des Verwebtwerdens. Vielmehr bekommen der Faden und das Gewebe eine eigenständige Macht zugesprochen, die es ihnen ermöglicht, jene Frau gefangen zu halten, in einem ewigen Kreislauf, der in den runden Formen im Bild seine Entsprechung findet. Eine solche kreisrunde Umzäunung des Webrahmens hält die Lady of Shalott dabei noch stärker gefangen als der Raum, in dem sie sich befindet. Es scheint so, als wäre sie in verschiedenen Ebenen gefangen gehalten; nicht nur im Turmzimmer, sondern auch in ihrer eigenen aussichtslosen Gedankenwelt, die sie in ihrem endlosen Webteppich festhält. Gleichzeitig schnüren die Fäden ihren Körper zu und schneiden sich förmlich in das Kleid hinein.

Obwohl sich die junge Frau in ihrer dynamischen Wildheit zu befreien versucht, scheint die gefangene Hilflosigkeit nicht abwendbar zu sein. Ihre Haare, wie Flammen emporsteigend, bewegen sich in dem Luftzug, welcher durch das oben gelegene Fenster, durch welches Vögel hereinfliegen, eindringt. Die Verbindung von äußerer und innerer Natur ist hier am deutlichsten dargestellt.<sup>305</sup> Während die Lady in ihrem Turm von der Außenwelt abgeschirmt zu sein scheint und lediglich durch den Spiegel die eigentliche Natur wahrzunehmen vermag, dringt die reale Natur, symbolisiert durch den blauen Himmel, die Wolken und die Vögel hinein. Gleichzeitig repräsentiert die Lady auch die innere Natur, das lebendige und willensstarke Wesen, welches ihr beseeltes Inneres antreibt und durch Bewegung nach außen getragen wird.

Ein weiteres Merkmal dieser künstlerischen Interpretation ist die Verwendung verschiedener Textilien und Materialien. Besonders auffällig in seiner farblichen Nuancierung ist das Oberteil des insgesamt dreiteiligen Kleidungsstücks. Wie ein Tierpanzer oder die Schuppen eines Fisches gestaltet William Holman Hunt die blau-grün schimmernde und in ihrer Haptik akzentuierte Bluse mit beigen, voluminös-gerafften

---

<sup>305</sup> Vgl. Zettel 2011, S. 15 (wie Anm. 303).

Stoffärmeln. So steht der rosa Satinrock mit cremefarbenem spitzenbesetzten Unterrock in starkem Kontrast zum oberen Teil des Ensembles.

Die Materialien spielen sich gegenseitig aus. Der Faden, aus dem etwas hergestellt wird, schneidet sich in das fertig genähte Kleidungsstück, während gerade etwas Neues gewebt wird, dieses Neue aber bereits wieder in Auflösung oder drohender Zerstörung begriffen ist. Eine Zirkulation der Formen und Zustände entsteht, wodurch die narrative Qualität und Dynamik im Bild gefördert wird. Alles bewegt sich, sowohl die Gedanken, welche die Lady einzuweben versucht als auch der Faden selbst, der sich spiralförmig um den Körper legt. Setzt man sich mit der Thematik von Material und Textil auseinander, so gilt es auch zu reflektieren, welche Möglichkeiten Materialien bieten und welche Wirkung ihre jeweilige Ausführung entfaltet. So besitzt etwa die Glasmalerei eine ganz andere Funktion als ein Wandteppich oder Mode, da jedes Medium auf seine eigene Weise Ausdruck und Bedeutung vermittelt.

Der Forschung Leena Crasemanns zufolge entstehen Textilien ausschließlich durch ineinandergreifende und technisch gestützte Abläufe, welche die eigentliche Form erst ausbilden. Somit ist ein Textil das Resultat verschiedener Verarbeitungsprozesse, die miteinander verbunden sind, wie bspw. das Weben, Nähen und Spinnen von Rohstofffasern zu einem fertigen Stoff.<sup>306</sup> Dieses Phänomen ist insbesondere für den Kunstschaaffenden von Bedeutung, da dieser ein Gespür für den Umgang mit seinem Ausgangsmaterial entwickeln und dieses richtig einsetzen sollte.<sup>307</sup>

Dies zeigt sich insbesondere in dem Werk *Mariana* (Abb. 8) von John Everett Millais. Hier illustriert der Künstler die verschiedenen Materialien wie Glas, Teppich, Polster und Stoff und stellt sie in eine Beziehung zueinander, was einen völlig neuen Umgang mit verschiedenen Materialien ermöglicht. Die Glasfenster stehen so als Verweis auf die sakrale Kunst des Mittelalters, dazu kommen das floral bestickte Tuch auf dem Tisch, der mit Samt bezogene Hocker, verschmolzen mit dem samtigen Kleid der Frau und schließlich die ebenfalls floral bedruckte Wandtapete und der Holzboden. Auch hier darf ein deutlicher Bezug zur Natur hergestellt werden. Die Natur, symbolisiert durch die hereinwehenden Blätter, die kleine Maus, die floralen Muster und den Blick durch das Fenster, findet auf unterschiedliche Weise Zugang in diesem geschlossenen Raum.

---

<sup>306</sup> Vgl. Crasemann, Leena, „Textile Rekonfigurationen des Spinnennetzes: Zum Verhältnis von Form und Material in Stoffmustern und Fadenobjekten, in: *Textile Moderne. Textile Modernism*, hg. von Burcu Dogramaci, Köln 2019, S. 73f.

<sup>307</sup> Vgl. Raters, Marie-Luise, *Kunst, Wahrheit und Gefühl. Schelling, Hegel und die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus*, München 2005, S. 268.

Subtil verschmelzen Außen- und Innenraum vornehmlich durch den Einsatz von Materialien miteinander. So verbindet das Gemälde die äußere Natur mit jener inneren Welt, die auf dem Textil oder ähnlichen Materialien zum Ausdruck gebracht wurde.

Suzsanne Fagence Cooper sieht in diesem Vorgehen die Verknüpfung von Religion und Natur, die die Gotik in der viktorianischen Vorstellung formte und in Millais' Bild nebeneinandergestellt wird.<sup>308</sup> Während Mariana sehnsuchtsvoll aus dem Fenster in die äußere Natur blickt, dringt eben jene in das Haus hinein und wird zur inneren Natur. Das Verschmelzen zweier Räume, dem Innen- mit dem Außenraum, ist symbolisch durch die Natur geschehen. Dabei muss bedacht werden, dass die äußere Natur nicht in voller Blüte und Pracht erscheint, sondern vielmehr trostlos, karg und von herbstlichem Teint. Im Innenraum verstreuen sich die rot-braun verfärbten Blätter und stehen im Gegensatz zu den strukturiert bestickten Blüten, die in ihrer Leuchtkraft auf dem Stoff hervortreten. Des Weiteren tritt die Wandtapete in einen starken Kontrast mit der äußeren Natur. Schematisch ist das Muster aufgetragen und gleichermaßen einer Ordnung unterworfen, die im Gegensatz zur wilden, ungezähmten Landschaft vor dem Fenster steht. Somit bildet sich ein Dualismus aus naturbelassener Rauheit und streng geformter Schönheit.<sup>309</sup> Dieser Widerspruch löst sich auf, wenn man bedenkt, dass Mariana beide Seiten der Natur erkennt und verarbeitet. Das, was sie sieht, ist zugleich ihr Schicksal, welches sie in ihrem Stoff verarbeitet, wodurch dieser zur Manifestation ihrer Realität wird.

Dieses Narrativ entspricht dem Thema des Webteppichs der *Lady of Shalott* (Abb. 7), der die Erinnerungen der jungen Frau durch die eingewebten Bilder bewahrt. So dient er nach ihrem Tod weiterhin als Medium der Erinnerung. So gesehen fungiert der Teppich einerseits als Ausdruck inneren Empfindens, andererseits auch als Kommunikationsmittel nach Außen, wobei das eine das andere nicht ausschließt, sondern unterstützt.<sup>310</sup>

In einigen Werken der Präraffaeliten zeichnet sich eine Tendenz zur Stofflichkeit ab. Auch in den Gemälden von Dante Gabriel Rossetti finden Stickereien und Stoffe Einzug in den gemeinsamen ikonografischen Kanon. Auf subtile Art und Weise fügt der Künstler in seinem Frühwerk *The Girlhood of Mary Virgin* (Abb. 20) nicht nur die Kunst der Stickerei, sondern auch die Natur in einen religiösen Kontext ein. Das Gemälde zeigt die Jungfrau Maria in einer häuslichen Szene, die reich an symbolischer Bedeutung ist.

---

<sup>308</sup> Vgl. Fagence Cooper, Suzsanne, „Technology, tradition and the dilemmas of design“, in: *The Victorian Vision. Inventing New Britain*, hg. von John M. MacKenzie, London 2001, S. 206.

<sup>309</sup> Vgl. Meisel 1977, S. 326ff. (wie Anm. 87).

<sup>310</sup> Vgl. Lehnert 2015, S. 41 (wie Anm. 296).

Im Mittelpunkt der Komposition sitzt die junge Frau, die konzentriert an einer Stickerei arbeitet. Ihr Blick ist auf die weiße Lilie fokussiert, welche sie als Motiv auserwählt und in ihre Stickerei überführt. Die Szene spielt in einem einfach eingerichteten Raum, der durch ein großes Fenster, das die Grenze zwischen Innen- und Außenraum verschmelzen lässt, in sanftes Licht getaucht wird. Hinter Maria sitzt ihre Mutter, die heilige Anna, die zum Gebet innehält. Die gesamte Szene strahlt Ruhe und kontemplativen Charakter aus. Marias Gesichtsausdruck ist konzentriert und friedlich, was ihre Hingabe und Frömmigkeit unterstreichen soll. Die heilige Anna wirkt ebenfalls ruhig und vertieft, um die Atmosphäre der Andacht und des häuslichen Friedens zu verstärken.

Das Gemälde ermöglicht einen Einblick in die frühe künstlerische Vision von Dante Gabriel Rossetti und seiner Fähigkeit, religiöse Themen auf eine intime und leichte Weise darzustellen, wobei die Komposition und die malerische Qualität dabei besonders hervortreten. Die Details und die symbolischen Gegenstände im Bild überzeugen den Betrachtenden und geben Einblick in Rossettis malerisches Denkmuster. Timothy Hilton beschreibt diese Ungereimtheit in dessen Werk als weder rein naturalistisch noch realistisch, vielmehr ist es ein fließendes Hin und Her, was den Reiz seiner Werke ausmacht. Er neigte dazu, religiöse Figuren mit einer Mischung aus Mystik, Romantik und einem Hauch von Melancholie darzustellen, was sie gleichzeitig menschlich und transzendent erscheinen lässt. Aus diesem Grund erhielt das Bild gemischte Reaktionen bei seiner Ausstellung, vor allem aufgrund seiner Abweichung von traditionellen Darstellungstraditionen der Verkündigung, wodurch Rossetti die Betrachtenden und Aussteller provozierte.<sup>311</sup>

Es ist ein bedeutendes Beispiel für die Prinzipien der Präraffaeliten, die sich durch eine Rückkehr zu den Techniken und ästhetischen Idealen der Kunst vor Raphael auszeichnen. In Rossettis Werk verstecken sich durchaus mehrere symbolische Ebenen, doch soll hier der Schwerpunkt auf der Verwendung von Textil und Natur als Metapher liegen. Dabei analysiert Elizabeth Prettejohn die Stickereitechnik wie folgt:

“The painting technique mimics the way an embroidery is composed of distinct coloured threads; the gold thread of the Virgin’s needle was made like a real gold thread, with a core (in the painting, a green underpaint) overlaid with gold, and placed into a narrow space reserved for it within the red area that represents the fabric”<sup>312</sup>.

---

<sup>311</sup> Vgl. Hilton 1970, S. 40 (wie Anm. 107).

<sup>312</sup> Prettejohn, Elizabeth, “The painting of Dante Gabriel Rossetti”, in: *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, hg. von Elizabeth Prettejohn, New York 2012, S. 106.

Neben der besonderen Maltechnik ist auch die bereits erwähnte Integration der Natur hervorzuheben. Der Hintergrund des Raumes öffnet sich hin zum Außenraum einer grün bewachsenen Landschaft. Die Schwelle bildet ein sich öffnender Vorhang, gefolgt von einer wild wachsenden Weinrebe und einer Rankhilfe für Kletterpflanzen. Dabei ist die Rankhilfe in der Bildmitte durchaus prominent, da sie, vom Künstler gewollt, die Form eines Kreuzes bildet. Die Natur dringt in den geschlossenen Raum ein und öffnet diesen. Dabei schwankt das Sujet zwischen sakraler und profaner Ebene bzw. zwischen dem Göttlichen und Irdischen. Folglich tritt die spirituelle Natur durch zwei Komponenten ins Bild. Die reale Natur steht in Verbindung mit der spirituellen Natur der Stickerei. Ebenso konserviert der Stoff die Pflanze aufgrund der Motivwahl.

Im darauffolgenden Werk *Ecce Ancilla Domini* (Abb. 33) findet die Stickerei, welche in dem Gemälde *The Girlhood of Mary Virgin* noch in Bearbeitung war, ihre Vollendung, wodurch ihre Symbolik zusätzlich verstärkt wird. Das Bild stellt die Verkündigung der Jungfrau Maria durch den Engel Gabriel dar, ein zentrales Thema in der christlichen Kunst. Maria sitzt auf einem schmalen Bett am rechten Rand des Gemäldes, ihre Knie an die Brust gezogen, scheint sie sich von Gabriel abzuwenden. Ihr Körper ist in ein langes, weißes Gewand gehüllt und die blasse Haut unterstreicht ihre Jugendlichkeit. Ihr nach innen gerichteter Blick wiederum verdeutlicht die Unsicherheit und Zerbrechlichkeit der jungen Maria. Der Engel Gabriel schwebt von der linken Seite in den Raum, seine Füße sind von heiligen Flammen umgeben und er trägt ein weißes, fließendes Gewand. Er hält eine Lilie, ein Symbol der Reinheit, in seinen Händen. Gabriels Gesichtsausdruck ist ruhig und ernst und er scheint sich gerade im Moment der Verkündigung zu befinden. Hier findet, Elizabeth Prettejohn zufolge, die Stickerei, welche in dem vorherigen Werk *The Girlhood of Mary Virgin* (Abb. 20) angefertigt wird, nun ihre Vollendung. Dabei soll gerade die Farbe Rot auf die in der Verkündigung bereits angelegten Passion Christi hinweisen.<sup>313</sup> Das Spannende an diesen zwei Werken ist die Übermittlung qua Textil. Sowohl die Entstehung als auch das Endprodukt des Stoffes werden in beiden Werken thematisiert, wodurch sie nicht nur religiöse Botschaften transportieren, sondern zugleich künstlerische Raffinesse zum Ausdruck bringen.

Dante Gabriel Rossetti ist nicht umsonst für seine symbolischen und kunstfertigen Textildarstellungen bekannt. Dies zeigt sich auch in dem bekannten Werk *The Beloved*, auch als *The Bride* (Abb. 34) betitelt.

---

<sup>313</sup> Vgl. Prettejohn 2012, S. 108 (wie Anm. 312).

Der eng gefasste Bildausschnitt zeigt eine Frau in einem opulenten Umhang, welche den direkten Blickkontakt mit dem Betrachter sucht. Ihr reich floral verziertes, grünes Gewand sowie ihr Kopfschmuck, der aus einer Haube in Rot- und Goldtönen besteht, stellen sich in einen starken Kontrast zu den blassen Gesichtszügen. Mit einer anmutigen Geste hebt die junge Frau ihren Schleier, als wolle sie sich enthüllen und dabei ihre wahre Gestalt preisgeben.

Die Braut ist von vier weiteren Frauen umgeben, die sie eng umrahmen. Auch sie sind prächtig gekleidet, mit floralen Mustern und unterschiedlichen Texturen, die den luxuriösen Charakter der Szene unterstreichen. Im Vordergrund steht ein dunkelhäutiger Junge, kostbar geschmückt, der in seinen Händen einen goldenen Kelch mit Rosen anreicht, was den Prozessionscharakter der Hochzeitsgesellschaft unterstreicht. Das Gemälde behandelt mehrere Themen, wie Schönheit, Erotik und biblische Geschichten, die typisch für Rossettis Werk sind. Das zentrale Motiv der Braut in Rossettis Gemälde symbolisiert eine Mischung aus Reinheit, Unschuld und einer subtilen Sinnlichkeit. Sie verkörpert die idealisierte weibliche Schönheit, die in vielen seiner Werke präsent ist und in dieser Forschung entsprechend besprochen wurde. Die Geste des Schleierlüftens lässt sich als Metapher für die Entblößung der Jungfräulichkeit oder die Offenbarung einer neuen Identität deuten. Der Junge im Vordergrund hebt sich deutlich von der Braut ab. Seine Anwesenheit, kombiniert mit den reichen, exotischen Kleidungsstücken, könnte auf die zeitgenössischen Themen des Kolonialismus, der Exotik und des „Anderen“ hinweisen, die in der europäischen Kunst des 19. Jahrhunderts häufig behandelt werden. Ebenso verweist die Forschung vermehrt auf Manet's Kunstwerk *Olympia*, welches Rossetti, unter anderem während seines Besuches bei demselben gesehen hatte.<sup>314</sup>

Der goldene Kelch, welcher der Junge in den Händen hält, ist mit Rosen gefüllt und steht als Symbol für Reinheit und Liebe. Die Farbgebung des Bildes, dominiert von Grün, Rot und Gold, verleiht der Szene eine fast religiöse Feierlichkeit. Grün steht für Leben und Fruchtbarkeit, Rot symbolisiert Leidenschaft und Energie, während Gold oft mit Reinheit und göttlicher Macht assoziiert wird.

Das Gemälde bezieht sich zudem auf das *Hohelied Salomos*, ein Buch des Alten Testaments, das die poetische und sinnliche Liebesbeziehung zwischen einem Bräutigam und seiner Braut thematisiert.

---

<sup>314</sup> Vgl. Faxon 1989, S. 157f. (wie Anm. 103).

Hierzu hat Rossetti in den ursprünglichen Rahmen des Bildes wie folgt eingraviert:

“My Beloved is mine and I am his, Let him kiss me with the kisses of his mouth for thy look is better than wine. She shall be brought unto the King in raiment of needlework: the virgins that be of her fellows shall bear her company, and shall be brought unto thee” (Song of Solomon 2:16, Psalms 45:14).<sup>315</sup>

Während das *Hohelied* oft allegorisch als Darstellung der Liebe zwischen Gott und seinem Volk oder Christus und seiner Kirche interpretiert wird, bleibt es in seiner ursprünglichen Form ein intimes Liebeslied, das von lebhaften Naturbildern, tiefen Emotionen und körperlichen Sehnsüchten durchzogen ist. Diese Symbolik spiegelt sich auch in den zahlreichen Blumen wider, die in Rossettis Werk prominent dargestellt sind. Rossetti greift aus diesem biblischen Kontext die Figur der Geliebten auf, die ihrem Bräutigam entgegenkommt, begleitet von ihren Dienerinnen. Die Szene kann als visuelle Darstellung der sinnlichen und mystischen Liebe verstanden werden, wie sie im *Hohelied Salomos* beschrieben wird. Der Moment, in dem die Braut ihren Schleier zurückzieht, symbolisiert dabei die intime Enthüllung und Offenbarung, die mit der Vereinigung der Geliebten einhergeht. Rossetti betont in dieser Szene sowohl die spirituelle als auch die körperliche Liebe, die im *Hohelied* zentral ist, und verbindet diese tiefere Bedeutung des Textes mit seiner eigenen ästhetischen Vision von Schönheit und Sinnlichkeit.

Im Gegensatz zu seinen Malerkollegen integriert Rossetti die Natur auf eine andere Art und Weise. So bemüht er sich in diesem Kunstwerk, die Symbolik der Blumen gezielt einzusetzen und in verschiedenen Farben und Formen in die Szene zu integrieren. Sowohl der florale Aufdruck des Umhangs als auch der Kopfschmuck sowie die realistisch dargestellten Rosen und Lilien in den Händen der Begleitpersonen zeugen von seiner Auseinandersetzung mit der Natur. Hier legt Rossetti überraschend viel Wert auf die Naturdarstellung und schließt sich, wenn auch nur kurzzeitig, dem Anliegen seiner Zeitgenossen an.

Es können folgende Ergebnisse festgehalten werden: Die Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Kleid und dessen Bedeutung im 19. Jahrhundert offenbart die tiefgreifenden Verbindungen zwischen Kunst, Mode und Gesellschaft in der Zeit der Präraffaeliten. Durch die Integration von Textilien in ihre Werke betonen die Künstler nicht nur den ästhetischen Wert der Stoffe, sondern reflektieren auch soziale und moralische Werte, die in der Darstellung von Frauen und deren Kleidung verankert sind.

---

<sup>315</sup> Vgl. Faxon 1989, S. 156f. (wie Anm. 103).

Die Reformkleider, die auf eine Rückbesinnung mittelalterlicher Ideale abzielen, repräsentieren eine Symbiose von Kunst und Handwerk und fördern die Vorstellung eines Gesamtkunstwerks. Textilien fungieren nicht nur als ästhetische Elemente, sondern auch als kraftvolle Metaphern, die emotionale und soziale Bedeutungen transportieren.

Die Werke von Künstlern wie Millais und Waterhouse verdeutlichen, wie die Integration floraler Muster und die sorgfältige Darstellung von Stoffen die Verbundenheit des Menschen mit der Natur reflektieren. Textilien dienten nicht nur als ästhetische Elemente, sondern waren kraftvolle Metaphern für gesellschaftliche, moralische und emotionale Bedeutungen. Die Künstler strebten nach einer Rückbesinnung auf mittelalterliche Ideale, was sich in der Gestaltung des Reformkleides zeigte, einem Ausdruck von Natürlichkeit, Kunst und Handwerk. Werke wie *The Lady of Shalott* zeigen, wie Textilien als Speicher von Erinnerungen und Sehnsüchten fungieren und innere Konflikte zwischen Freiheit und Gefangenschaft symbolisieren.

Besonders in den Darstellungen der *Lady of Shalott* wird deutlich, dass Textilien sowohl Erinnerungen als auch Sehnsüchte verkörpern. Sie dienen dabei als Symbole des inneren Konflikts zwischen Freiheit und Gefangenschaft. Die kunstvolle Verarbeitung von Stoffen und deren Farben unterstreicht die Komplexität der dargestellten Gefühle und Geschichten. Es ist anzumerken, dass Textilien in der präraffaelitischen Kunst nicht nur materielle Objekte sind, sondern auch bedeutungsschwere Elemente, welche die Beziehung zur Umwelt vermitteln. Florale Muster und detailreiche Stoffdarstellungen unterstreichen die enge Verbindung von Mensch und Natur, während Kleidung als Ausdruck von Persönlichkeit und Zeitgeist dient. Die präraffaelitischen Künstler, darunter William Holman Hunt, John Everett Millais und Dante Gabriel Rossetti, betonen in ihren Werken die Verschmelzung von Kunst, Mode und Natur, wobei die Stofflichkeit oft als ein Träger tieferer Bedeutungen und Reflexionen der damaligen Gesellschaft fungiert.

## 7. Die Verwendung von Farben-Wirkung und Naturbewusstsein

Die Künstler bevorzugten intensive und lebendige Farben, die oft mit starken Kontrasten zwischen Licht und Schatten einhergehen. Diese lebendigen Farben tragen zur emotionalen Wirkung ihrer Gemälde bei. Trotz der intensiven Farben bemühen sich die Präraffaeliten um eine naturalistische Darstellung von Landschaften, Figuren und anderen Elementen.

Durch diese Kombination aus lebendiger Farbgebung und detailgetreuer Naturdarstellung schaffen sie eine tiefere emotionale Resonanz, die den Betrachter direkt anspricht und die Darstellung ihrer Werke intensiviert. Die Farbwahl wird zu einem Mittel, um sowohl die Schönheit der Natur, als auch die Gefühle der dargestellten Figuren zu reflektieren, was in der präraffaelitischen Kunst eine zentrale Rolle spielt.

„Als Energien, die in positiver oder negativer Weise auf uns einwirken, sind Farben immer um uns, am mächtigsten in ihren Erscheinungsformen in der Natur: als das transparente Blau des Herbsthimmels beispielsweise oder als das schwere materialisierte Braun der aufgerissenen Ackerschollen“<sup>316</sup>.

Diese Energien nehmen auch die Präraffaeliten in ihren Gemälden auf und orientieren sich dabei an den Formen und Farben der Natur. Das Studium der natürlich vorkommenden Farben erlaubt eine besonders realistische Wiedergabe der Pflanzenwelt. Die Präraffaeliten setzen eine Vielzahl von Materialien ein, um ihre lebendigen und detailreichen Gemälde zu gestalten. Ihre innovative Herangehensweise an die Verwendung von Farben und Texturen trägt entscheidend zu den ausdrucksstarken Kunstwerken bei, während genau diese Kombination aus sorgfältiger Beobachtung der Natur und kreativer Materialnutzung ihren Gemälden eine besondere Tiefe und Vitalität verleiht.

Die Verwendung von chemischen und natürlich hergestellten Farben ist eines der wichtigsten Themen aus dem Umkreis der Präraffaeliten, aber auch später bei William Morris. Es gilt zu untersuchen, inwiefern die Wahl der Farben in Zusammenhang mit einem Naturbewusstsein gesehen werden kann, oder ob sich darüber hinweggesetzt wird. Die Präraffaeliten verwendeten eine Vielzahl von Pigmenten, um ihre Farben herzustellen. Zu den häufig verwendeten Pigmenten gehörten Ocker, Umber, Kobaltblau, Cadmiumgelb, Chromoxidgrün und Zinnoberrot. Diese Pigmente wurden oft mit einem Bindemittel wie Leinöl gemischt, um die Farbe herzustellen.

---

<sup>316</sup> Riedel, Ingrid, *Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*, Stuttgart 1999, S. 7f.

Die Verwendung von toxischen Farben, wie Chromgrün oder arsenhaltigen Farbpigmenten, chemische Farben, die viele Künstler im 19. Jahrhundert verwendeten, war ein durchaus negativ anzusehender Aspekt der Malerei jener Zeit, ebenso die Herstellung von Anilinfarbstoffen, welche aus Steinkohleteer gewonnen wurden. Das sind eben jene zumeist grellen, wirkungsvollen Farben, welche die Präraffaeliten gerne verwendeten und die später von William Morris abgelehnt wurden.<sup>317</sup>

Jedoch ist es nicht nur die Herstellung der Farben, sondern die Auswahl der Farbpigmente und auch ihre Anwendung, welche für die Künstler entscheidend waren. Sowohl chemische als auch pflanzliche Farben sind organische Verbindungen und wurden manuell oder maschinell hergestellt.<sup>318</sup> Die Produktion von chemischen Farben brachte jedoch auch Krankheiten mit sich, sodass die Produzenten aufgrund der giftigen, arsenhaltigen Dämpfe an Atemwegs- und Hauterkrankungen oder sogar an Arsenvergiftungen litten.<sup>319</sup> In jener Zeit war es üblich, dass die Farben chemisch hergestellt wurden und in Tuben zum Verkauf standen. Dies ermöglichte den Künstlern eine gewisse Freiheit im Umgang mit den Materialien, insbesondere dann, wenn sie in der freien Natur malten oder sich auf Reisen begaben.<sup>320</sup> Hierbei war auch die Beständigkeit aufgrund der Haltbarkeit der Farben von großer Wichtigkeit. Ebenso veränderte sich aufgrund der neuen Produktionsmöglichkeiten die Farbauswahl, wenn bspw. neben Preußischblau auch arsenhaltiges Grün und Malve eingeführt wurden.<sup>321</sup>

Aufgrund ihrer Ideologie und den entsprechenden Gemälden zeichnen sich bisher deutliche ökologische Tendenzen ab. An dieser Stelle entsteht jedoch ein Bruch mit dem ursprünglichen Bestreben, sich uneingeschränkt der Natur zu widmen. Im Kontext des industriellen Zeitalters des 19. Jahrhunderts, in dem die chemische Farbstoffproduktion ein etabliertes Verfahren war, entschieden sich die Präraffaeliten bewusst dafür, diese künstlich hergestellten Farben in ihren Gemälden einzusetzen. Diese Entscheidung impliziert, dass die Künstler in diesem Aspekt die Bewahrung der Umwelt zugunsten technischer Errungenschaften und künstlerischer Möglichkeiten zurückstellten, obwohl sie gleichzeitig in ihren Werken die Fragilität der Natur und deren Beziehung zum

---

<sup>317</sup> Vgl. Owens 2023, S. 179 (wie Anm. 10).

<sup>318</sup> Vgl. Meyer, Ute (Hg.), *Farbstoffe aus der Natur. Geschichte und Wiederentdeckung*, Göttingen 1997, S. 12.

<sup>319</sup> Vgl. Hawksley, Lucinda, *Gefährlich schön. Giftige Tapeten im 19. Jahrhundert*, London 2016/Hildesheim 2018.

<sup>320</sup> Vgl. Petiot, Aurélie, *The Pre-Raphaelites*, London, New York 2019, S. 112.

<sup>321</sup> Vgl. Harvey, Charles, Press, Jon, *William Morris. Design and enterprise in Victorian Britain*, Manchester und New York 1991, S. 98.

Menschen thematisierten. Diese Dualität markiert einen entscheidenden Wendepunkt in der Analyse ihres ökologischen Engagements.

Im Gegensatz dazu unternahm William Morris einige Anstrengungen, der Problematik chemischer Farben entgegenzuwirken, indem er die natürlichen Färbeverfahren durch pflanzliche Farbstoffe zu revitalisieren versuchte. Diese Entwicklung wirft die kritische Frage auf, wie intensiv die Präraffaeliten tatsächlich als Fürsprecher eines positiven Umgangs mit der Natur betrachtet werden können. Zwar greifen sie die Natur in ihren Werken auf, indem sie Landschaften und Orte darstellen, die oft von Überschwemmungen oder industriellen Eingriffen, wie dem Bau von Bahntrassen oder Fabrikanlagen, geprägt sind, doch zeigt sich in ihrer Kunst eine ambivalente Haltung. Einige Gemälde üben eine deutliche Kritik an der Zerstörung natürlicher Lebensräume, während andere durch florale Details in Textilien, Mode und Dekoration die Wertschätzung der Schönheit und Vielfalt der Natur betonen.

Die Verwendung chemischer Farben stellt hierbei jedoch einen ambivalenten Aspekt dar: Sie muss kritisch betrachtet werden, ohne die Bedeutung und Relevanz des Gesamtwerks der Präraffaeliten herabzusetzen. Folglich lässt sich festhalten, dass die Präraffaeliten keinen durchweg ökologischen Ansatz verfolgten, jedoch entscheidend dazu beigetragen haben, die Wahrnehmung der Natur zu schärfen und deren Bedeutung in den Fokus zu rücken. Dabei ist hervorzuheben, dass die Präraffaeliten in ihren literarischen und künstlerischen Werken zwar der Natur eine Stimme verleihen, jedoch keine moralische Absolution anstrebten. Diese Haltung kann als eine bewusste Neutralisierung ihrer Ambivalenz zwischen ästhetischem Ausdruck und ökologischer Verantwortung interpretiert werden.

Dennoch legten die Präraffaeliten explizit großen Wert auf eine authentische und präzise farbliche Wiedergabe der Natur. Durch ihr intensives Studium natürlicher Gegebenheiten erschlossen sie das unverfälschte Spektrum der in der Natur vorkommenden Farben und bemühten sich, dieses Spektrum in ihren Kunstwerken zu bewahren und nachzubilden. Dabei griffen sie auf künstliche Farbstoffe zurück, um die natürliche Farbintensität und Detailgenauigkeit in ihren Werken technisch umzusetzen.

Dies versichert auch William Holman Hunt, welcher sich in seiner Autobiographie gegen die zeitgenössische Kritik vehement auflehnt.

“When we Pre-Raphaelites were charged with exaggeration in our key of colour, and were told that our pictures had all the hues of the rainbow, we replied that when we had placed ourselves face to face with Nature, it proved that every object more or less reflected the hues of its environment”<sup>322</sup>.

Wie aus dem Zitat hervorgeht, verteidigten die Präraffaeliten ihre intensive Farbgebung, indem sie argumentierten, dass in der Natur jedes Objekt die Farben seiner Umgebung widerspiegelt. Holman Hunt betont zudem, dass die Präraffaeliten die Natur in ihrer Farbgebung wahrheitsgetreu wiedergeben, auch wenn ihre Werke von Amateuren fälschlicherweise als übertrieben empfunden werden.<sup>323</sup>

Auch die Maltechnik ist bei der Wiedergabe der Leuchtkraft der Farben entscheidend. Ölfarben waren eines der Hauptmedien, die von den Präraffaeliten verwendet wurden. Sie ermöglichten es den Künstlern, subtile Variationen in Farbe und Ton zu erzeugen und detaillierte Gemälde mit üppigen, leuchtenden Farben zu schaffen. Die Präraffaeliten malten oft in mehreren Schichten, wobei sie jede Schicht trocknen ließen, bevor sie die nächste auftrugen, um eine Tiefe und Lebendigkeit in ihren Gemälden zu erzeugen. Neben dem, zur damaligen Zeit ungewöhnlichen, Farbspektrum der Präraffaeliten wird auch die wiederbelebte Fresko-Technik den Kritikern zum Dorn im Auge. Die Komposition besteht aus einer weißen Grundierung, auf der das Sujet skizziert wird. Anschließend folgt eine weitere weiße Schicht, die jedoch in feuchtem Zustand bemalt wird, und dadurch die eigentliche Illumination des Bildes entstehen lässt. Doch es ist eben jene Leuchtkraft der Bilder, die zu Kritik sowie Unverständnis führen und erst durch John Ruskins wohlwollende Anerkennung einen namhaften Fürsprecher gewann.<sup>324</sup>

Im Gemälde *Bottles* (Abb. 35) von Dante Gabriel Rossetti aus dem Gründungsjahr der PRB zeigt sich eine Ambiguität zwischen dem eigentlichen Bildsujet und der Intention des Künstlers. Das Werk thematisiert sowohl den Akt des Malens, als auch das entstandene Kunstwerk und die Position des Künstlers selbst. Rossetti erschafft hier ein Gemälde, das sich mit der Malerei und der Komposition von Farben auseinandersetzt, während das Bildsujet gleichzeitig den Malprozess impliziert.

Dabei ist zwischen der Kolorierung des Gemäldes und den dargestellten Farbpigmenten in den Glasflaschen sowie den angemischten Farben auf der Farbpalette zu differenzieren.

<sup>322</sup> Hunt 1914 [13.06.2023], S. 364f. (Anm. 112).

<sup>323</sup> Vgl. ebd. [13.06.2023], S. 364f. (Anm. 112).

<sup>324</sup> Vgl. Lottes, Wolfgang, *Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*, München 1984, S. 91f.

Rossetti verfolgt das Ziel, ein Werk zu schaffen, das die Farben in ihren unterschiedlichen Formen und Ausführungen würdigt und diese Vielschichtigkeit künstlerisch sichtbar macht.

Während die Grundtöne Rot, Gelb und Blau als Farbpigmente in Reagenzgläsern aufbewahrt werden, erstrahlen das Grün und Burgunderrot sowohl in der Draperie des Vorhangs als auch dem Aufbewahrungsbeutel. Auch wenn Rossetti die Malutensilien wie zufällig drapiert, so ist die klare Verteilung der einzelnen Gegenstände durchaus arrangiert. Die Palette prangt dominant an der rechten Bildhälfte und lenkt den Blick zurück auf das Gemälde, das von der Draperie zur Hälfte verdeckt wird. Ebenso liegen die Glasfläschchen mit den enthaltenen Farbpigmenten auf und lehnen an den großen Metallgefäßen. Das Handwerk des Malens steht noch vor dem eigentlichen Kunstwerk. Hierbei ist nicht die Technik des Künstlers, sondern vielmehr das Material als solches im Vordergrund, wodurch eine Aufwertung derselben erfolgt. Dabei rückt die schlafende Frau, welche im pastelartigen Stil gehalten ist, schemenhaft in den Hintergrund. Das Verlockende an Rossettis Bild ist die Zurschaustellung von Materialien, die ein Künstler für die Ausführung seines Kunstwerks benötigt. Die Farben spielen dabei eine entscheidende Rolle, bedenkt man, welche Wirkung sie schließlich in ihrer Zusammenstellung haben und wie sie die Stimmung des Sujets beeinflussen können.

Vom Rohmaterial bis zum Endprodukt wird die Farbe hier in schönster Koloration zur Schau gestellt. Nicht umsonst zählt die Malerei zu den schönen Künsten, wenngleich das ansonsten als die wahre natürliche Schönheit erachtete und im Bild durch die Frau symbolisierte Ideal, weniger präsent dargestellt wird als das künstlerische Ausdrucksmittel selbst. Wo sonst die Farben reines Mittel zum Zweck der Visualisierung prärraffaelitischer Idealvorstellungen von Schönem und, damit einhergehend, meist Weiblichem werden, wird sie nun als ihre eigene Repräsentation selbst bildwürdig. Und dennoch umrahmt ein prunkvoll goldener Rahmen die schemenhafte Figur, die ihre Arme um den Körper geschlungen hat, um sich während des Schlafs wohlwärmend zu schützen. Rossetti selbst schrieb an anderer Stelle über die Farbe: „Die Farbe ist die Physiognomie eines Bildes. Sie kann, wie die Form der menschlichen Stirn, nicht vollkommen schön sein, ohne Güte oder Größe zu beweisen“<sup>325</sup>.

Rossetti wandte sich zunehmend von der Verwendung von Ölfarben ab und konzentriert sich stattdessen auf äußerst fein ausgearbeitete Zeichnungen sowie kraftvolle Aquarelle.

---

<sup>325</sup> Jessen 1906, S. 10 (wie Anm. 224).

Diese Werke sind reich an Farbe und Textur und zeichnen sich durch eine intensive, fast übersteigerte Sinnlichkeit aus. Bemerkenswert ist dabei der Kontrast zu dem präzisen, naturgetreuen Stil, der noch die früheren Werke der Präraffaelitischen Bruderschaft geprägt hat. Rossettis Kunst verkörpert dagegen eine neue, emotional aufgeladene Ästhetik, die mehr noch als zuvor zwischen Sinnlichkeit und Naturalismus balanciert.<sup>326</sup> Die Präraffaeliten entnehmen nicht nur ihre Motive, sondern auch das übergeordnete Farbkonzept aus der Natur. Wie bereits in den Kapiteln zuvor beschrieben, orientiert sich bspw. John Everett Millais an den Licht- und Schattenverhältnissen sowie die Farbschemata der freien Natur. So erquickt er sich an den Farben des Regenbogens in dem Werk *The Blind Girl* (Abb. 4) oder nimmt die Farbenpracht der Blumen und Pflanzen in seinem Gemälde *Ophelia* (Abb. 2) auf. Dabei ist die Farbwahl nicht beliebig getroffen, sondern bewusst durchdacht, komponiert und schließlich malerisch umgesetzt. Eben jene Farbkonzepte sind es, welche die präraffaelitischen Werke so besonders machen. Eine romantisierende, friedvolle Idylle oder aber auch ein mythologisches als auch historisches Sujet übermitteln die PRB durch ihre vollkommenen Farbarrangements. Dies ist ein Phänomen, welches Ingried Riedel wie folgt beschreibt: Die Erfahrungen, die der Mensch in der Natur mit bestimmten Farben macht, beeinflusst das subjektive Empfinden und die Wahrnehmung von Farben maßgeblich. Gleichzeitig überträgt sich die Bedeutung der Farbe aus der Natur auf das eigene Farbempfinden und die symbolische Überführung in das Kunstwerk.<sup>327</sup> Hier liegt die Verbindung zwischen den Präraffaeliten und der allgemeinen Naturerfahrung, in eben jener Annäherung der Farben an die Natur und ihre Bedeutung in der Malerei. So setzt sich die Naturverbundenheit nicht nur in der allgemeinen Ideologie, der Themenwahl der PRB und seiner Nachfolger, sondern auch in der Farbwahl durch.

Um nochmals auf das Werk *Ophelia* (Abb. 2) von John Everett Millais einzugehen, soll zunächst die detaillierte Forschung von Paul Barlow erwähnt werden. Dieser beschreibt die Wechselwirkung von Farbe und Bildwirkung, welche bei den PRB stets betont wird. In diesem Werk von Millais baut sich das Farbschema aufeinander auf. Was zunächst als Anhäufung violetter, gelber, rosafarbener und grüner Sprenkel auf grauem Grund angefangen hat, endet schließlich in einem bewusst akzentuierten Blatt- und Blumenmuster, welches der Betrachter zu identifizieren weiß.

---

<sup>326</sup> Vgl. Benson, Laurie, "Medieval Moderns", in: *Medieval Moderns. The Pre-Raphaelite Brotherhood*, Ausst.-Kat. National Gallery of Victoria Melbourne, hg. von Laurie Benson, Melbourne 2015, S. 7.

<sup>327</sup> Riedel 1999, S. 8 (wie Anm. 316).

Der Farbeffekt zugunsten der eigentlichen Bildfindung wird dabei von gebrochenen Lichtpunkten unterstützt, die sich wiederum in eine dekorative Perlenstickerei auf Ophelias Kleid umwandeln. Generell beschreibt Barlow die Maltechnik Millais als Zusammensetzung verschiedener Farbflecken sowie das Verschieben von Farbmassen, um den besonderen Effekt zu ermöglichen. Daher schwankt das Gemälde zwischen klar definierten und teilweise abstrakten Bereichen, die durch den zuvor beschriebenen Farbeffekt stimuliert werden.<sup>328</sup>

“The spatial ambiguities have the effect that the growth appears at points to be from the fertile soil of the paint surface, as if the plants were thrusting out from a pictorial eco-system, forming and growing from muddy depths into numerous distinctive, proliferating shapes and pure colours”<sup>329</sup>.

Die räumlichen Unklarheiten im Bild erwecken daher den Eindruck, dass das Wachstum der Pflanzen direkt aus der Maloberfläche tritt. Besonders im Kontext der Überlegung einer ökologischen Avantgarde und der Verbindung zur Natur ist die Aussage über die Maltechnik als malerisches Ökosystem besonders relevant. Ein Kunstwerk setzt sich aus verschiedenen, miteinander verwobenen Elementen zusammen, die nicht isoliert betrachtet werden können. Von der Wahl des Sujets über das verwendete Material bis hin zur Farbkomposition – all diese Komponenten sind in ihrer Funktion und Bedeutung miteinander verknüpft, um ein stimmiges Gesamtkunstwerk zu schaffen. Auch bei den Präraffaeliten verschmilzt die Naturwahrnehmung mit dem Endprodukt und findet seinen Ausdruck in Form, Inhalt und in der Farbkomposition. Die Künstler verwenden dabei mehrere Farbschichten, um eine Tiefe und Dreidimensionalität zu erzeugen und dem Bild eine besondere Strahlkraft verleiht.

Diesen speziellen Effekt setzt Millais auch in seinem biblisch inspirierten Werk *Esther* um, einem Gemälde, das nicht nur durch sein reduziertes Sujet, sondern auch aufgrund der hervorstechenden Farbenpracht überzeugt. Es ist eines der besten Beispiele, um die leuchtenden Farben, die detailreiche Ausarbeitung und die symbolische Tiefe der Präraffaeliten zu erforschen. Die Darstellung Esthers in ihrer prächtigen Kleidung, ihre konzentrierte und entschlossene Haltung sowie die sorgfältig ausgewählten Farben und Details machen das Gemälde zu einem eindrucksvollen und berührenden Werk, das die innere Stärke und dramatische Situation der biblischen Heldin einfängt.

---

<sup>328</sup> Vgl. Barlow 2005, S. 35 (wie Anm. 191).

<sup>329</sup> Ebd., S. 36 (wie Anm. 191).

Das Gemälde zeigt Esther, die sich auf ihren entscheidenden Auftritt vor dem persischen König Ahasveros vorbereitet. Sie steht in einer aufrechten, selbstbewussten Haltung und ist von Kopf bis Fuß in prächtige, orientalisches anmutende Gewänder gehüllt. Esther ist zentral im Bild positioniert, ihr Körper leicht zur Seite gedreht, aber ihr Gesicht ist dem Betrachter zugewandt. Eine ambivalente Ausstrahlung geht von ihrem Gesicht aus, blickt sie doch ernst und konzentriert, zugleich aber auch erwartungsvoll zum Betrachtenden.<sup>330</sup> Millais setzt Licht und Schatten ein, um Tiefe und Volumen zu erzeugen. Das Licht fällt weich auf Esthers Gesicht und Oberkörper, was ihre Züge modelliert und ihr Gesicht zum Fokuspunkt des Gemäldes macht.

Zwischen Entschlossenheit und Anspannung ist sie, der Narration entsprechend, im Begriff, bald den Vorhang vor sich zu öffnen. Wie eine dunkle, royal-blaue Mauer baut sich dieser vor Esther auf und bildet zugleich die Bildschwelle zwischen dem aktuellen Geschehen und den zukünftigen Ereignissen. Weder Esther noch der Betrachter wissen, was sie hinter diesem Vorhang erwarten wird. Und auch wenn sie in ihrer Bewegung statisch verharrt, so sind ihre Hände beschäftigt. Mit der rechten Hand hält sie ihren Haarschmuck fest, in der anderen trägt sie ebenfalls einen Kopfschmuck, evtl. handelt es sich um eine Krone. Für uns liegt das Augenmerk nach wie vor auf der Farbwahl des Künstlers, welche mit solch einer Dominanz aufgetragen wurde, dass sie sich über die eigentliche Protagonistin zu legen scheint, oder wie Spielmann es beschreibt: „a dress evidently painted rather for the sake of its glory of colour than for that of the woman it decks“<sup>331</sup>.

Die Kleiderlagen sind nicht lediglich normale Bekleidung, sondern ein Kunstwerk für sich. Da ist bspw. der tief goldgelbe Umhang mit blauen, roten und grünen Farbflächen, die sich nur schwer als Muster identifizieren lassen. Mit breiten, pastosen Pinselstrichen verschmelzen die Farbschichten zu einem festen, bedruckten Stoff. Zugunsten der Bildikonografie ist der Hintergrund in Form und Farbe eher zurückhaltend ausgeführt. Cremeweiße Säulen mit Goldverzierung bilden schließlich die Umrandung des malerischen Schauspiels.

Um die Bedeutung der Farbkompositionen bei den Präraffaeliten und ihren Anhängern weiter zu verdeutlichen, sollen auch Werke von John William Waterhouse näher untersucht werden.

---

<sup>330</sup> Vgl. Dwor, Richa, *Jewish Feeling. Difference and Affect in Nineteenth-Century Jewish Women's Writing*, London/ Bloomsbury 2015, S. 168.

<sup>331</sup> Spielmann 1898, S. 90 (wie Anm. 194).

Auch bei Waterhouse spielt der gezielte Einsatz von Farben zur Betonung der naturverbundenen Motive eine zentrale Rolle. Sein Oeuvre zeichnet sich aus durch das Spiel mit Farben zugunsten eines natürlich wirkenden Gemäldes. Demgemäß schreibt Dani Cavallaro:

“Thus, the artist’s whole project can be read as a translation of nature’s own creative use of color into an ongoing painterly experiment. [...] In following nature’s own lessons in his personal interpretation of the animal, vegetable and mineral kingdoms, Waterhouse deploys color to achieve a harmonious interation of the picturesque and the sublime”<sup>332</sup>.

Die Verschmelzung von Natur und Farbe findet seinen Ausdruck besonders markant in John William Waterhouse‘ Gemälde *The Soul of the Rose* aus dem Jahr 1903. Das sinnliche Bild zeigt eine an einer Rose riechenden, rothaarigen Dame. Die rosa Blüte entspringt einer Ranke, die sich an der Mauer entlang windet und als zentraler Blickpunkt fungiert. Das nahtlich arrangierte Gemälde spielt mit einer erotisierenden und zugleich unschuldig wirkenden Momentaufnahme. Die junge Frau erfreut sich an dem wohlbetörenden Duft der Rose, scheint sie dazu beinahe zu lieblosen. In der Forschung wird dies unter anderem als „The implied mingling of the material and spiritual“<sup>333</sup> bezeichnet, da sich der niedere, physische Geruchssinn mit dem Eindruck der Seele verbindet.<sup>334</sup> Hierbei spielt die Farbe ebenfalls eine wichtige Rolle, steht das Rosa symbolisch doch für Begriffe wie „blumig, blühend, zart und duftend“<sup>335</sup> und unterstreicht die jugendliche Zartheit der Frau und der Pflanze. Die rosige Farbe der Haut, hier im Bild sind es insbesondere die erröteten Wangen der Frau, rufen eine Assoziation mit der Vitalität des Körpers hervor.<sup>336</sup> Schweift der Blick dann weiter abwärts, so erblickt man den blau-gelb gemusterten Mantel, welcher im Kontrast zum Farbton des Inkarnats und den Blüten steht. Die Farbe Blau, bereits dem mittelalterlichen Verständnis nach, steht für die göttliche, transparente Sphäre, in der eine Verbindung zwischen der transzendentalen und irdischen Welt entsteht. Ebenso dient die Verwendung von blauer Farbe als Zeichen des Glaubens und der Treue, wodurch die Frau im Bild als unschuldiges Wesen von Gottes Herrschaft eingenommen ist.<sup>337</sup>

Dani Cavallaro hat in diesem Zusammenhang einen bemerkenswerten Gedanken über Material und Farbe von Waterhouse‘ Gemälde verfasst.

<sup>332</sup> Cavallaro 2017, S. 145 (wie Anm. 234).

<sup>333</sup> Prettejohn, Trippi 2008, S. 168 (wie Anm. 204).

<sup>334</sup> Vgl. *ebd.*, S. 168 (wie Anm. 204).

<sup>335</sup> Riedel 1999, S. 46 (wie Anm. 316).

<sup>336</sup> Vgl. *ebd.*, S. 48 (wie Anm. 316).

<sup>337</sup> Vgl. *ebd.*, S. 66 (wie Anm. 316).

Seiner Auffassung nach können verborgene Schichten und Materialien, die unter der sichtbaren Farbschicht liegen, das Gehirn des Betrachters auf unerwartete Weise stimulieren. Während die unmittelbar sichtbaren Farbtöne hauptsächlich den oberflächlichen Teil des Gehirns ansprechen, der dazu neigt, bestimmte Formen mit bestimmten Bedeutungen zu verknüpfen und die Seherfahrung entsprechend zu rationalisieren, können die unsichtbaren Elemente tiefere Ebenen des Gehirns erreichen. Diese sind für die Entstehung und Formung von Emotionen und mentalen Erfahrungen verantwortlich, die sich der Wissenschaft bisher noch entzogen haben. Auf diese Weise beeinflussen diese Elemente andere Sinne neben dem Sehen, zugleich lösen sie dabei synästhetische Reaktionen aus, bei denen die Wahrnehmung der Farben eines Bildes einheitlich mit der Vorstellung von Texturen, Klängen, Aromen und Düften ist.<sup>338</sup> Übertragen auf *The Soul of the Rose* entsteht auch hier ein Gefühl der Synästhesie. So wie die Frau an der Rose schnuppert, so geht von diesem Werk auch ein vermeintlicher Duft aus, vermittelt durch das fein kalkulierte Farbsystem von Waterhouse.

Die Symbolik, die in diesem Werk zum Tragen kommt, ist typisch für die präraffaelitische Bewegung. Auch Waterhouse vereinte mittelalterliche Motive mit einer Darstellung der natürlichen Weiblichkeit. Der Künstler wählte einen Bildausschnitt, der auf verschiedenen Ebenen funktioniert und den Betrachter aus seiner gewohnten Wahrnehmung herausführt. Die Emotionalität des Bildes wird besonders deutlich, wenn der Betrachter die leise Sehnsucht nach Liebe in der Geste der Frau erkennt. Die zärtliche Berührung der Blüte fungiert als Symbol für die Entfaltung ihrer Gefühle, die sich in einem sanften Aufblühen zeigen. Dieses Bild der Liebe kann jedoch, im weiteren Kontext, auch die Vergänglichkeit andeuten. Wie die Blüten im Herbst zurückgeschnitten werden, so kann auch die Liebe rasch verblassen. Die junge Frau verweist zudem auf die Vergänglichkeit jugendlicher Gefühle und die Zerbrechlichkeit einer ersten Liebe. Waterhouse positioniert sich mit seiner Darstellung der ‚Rosenfrau‘ als ernstzunehmender Künstler im Kontext des Naturdiskurses. In diesem Werk vereinen sich Feinheit und malerische Präzision, wodurch es nicht nur ästhetisch ansprechend ist, sondern auch eine tiefere Wertschätzung für die Natur zum Ausdruck bringt.

Die Werke von John William Waterhouse sind beispielhaft für die Verwendung spezieller Kolorationen und inhaltlicher Tiefe.

---

<sup>338</sup> Vgl. Cavallaro 2017, S. 122 (wie Anm. 234).

Seine romantisierenden Bildsujets *Boreas* und *Windflowers* unterstreicht Waterhouse mit einer Farbpalette aus Grün, Blau und Violett, die dem Ganzen eine feminine Leichtigkeit einhaucht.<sup>339</sup> Insbesondere gelingt es Waterhouse, die Farben und Formen so einzusetzen, dass eine bildhafte Poesie der Natur entsteht. Gleichzeitig soll mit diesen Farben die Grundforderung nach naturgetreuer, wahrer Darstellung verwirklicht werden.

Insgesamt war die Verwendung von Farben für die Präraffaeliten ein zentrales Element ihrer künstlerischen Praxis. Ihre kunstvollen Farbkompositionen trugen dazu bei, ihre Werke lebendig und ausdrucksstark zu machen und halfen dabei, die emotionale und symbolische Tiefe ihrer Bilder zu vermitteln.

Der schottische Künstler und Theoretiker David Ramsay Hay verfasst in den 1840er Jahren eine Nomenklatur der Farben und setzte sich für die Verwendung eines kräftigen Kolorits bei Wänden und Textil ein.<sup>340</sup> Im Gegensatz dazu steht William Morris, der sich mit der Herstellung natürlicher Farben auseinandersetzte und für seine Tapetendrucke ein manuelles Verfahren anwendete. In mehreren Vorgängen trug Morris Farbschicht für Farbschicht auf ein Birnenholzmodell auf und bedruckte damit seine Stoffe und Tapeten. Dieses Vorgehen ist in zweierlei Hinsicht ein nachhaltiger Prozess, bei dem der Kunsthandwerker nicht nur die natürlichen Farben zu schätzen lernt, sondern auch die florale Motivik untermauert. Hinzu kommt die Tatsache, dass Morris weniger grelle Farben einsetzte als seine präraffaelitischen Vorgänger.<sup>341</sup> Dies ist ein Zeichen für den bewussten Umgang mit Farbe hinsichtlich naturschonender Techniken sowie des farblichen Arrangements.

Die Präraffaeliten zeichnen sich durch ihre innovative Verwendung lebendiger Farben und Materialien aus, die eine tiefgreifende emotionale Resonanz in ihren Gemälden erzeugen. Ihre Herangehensweise an die Farbgebung spiegelt nicht nur die Schönheit der Natur wider, sondern intensiviert auch die inneren Gefühle der dargestellten Figuren. Während sie die natürlichen Farben studieren, um eine realistische Pflanzenwelt darzustellen, zeigen sich gleichzeitig Widersprüche in ihrem Umgang mit chemischen Pigmenten und den ökologischen Herausforderungen ihrer Zeit. Trotz ihrer Überzeugung, die Natur in ihrer ursprünglichen Schönheit zu bewahren, verwendeten die Präraffaeliten eine Vielzahl von Pigmenten, darunter toxische Farben.

---

<sup>339</sup> Jessen 1906, S. 37 (wie Anm. 224).

<sup>340</sup> Vgl. Hawksley 2018, S. 64f. (wie Anm. 319).

<sup>341</sup> Vgl. ebd., S. 133f. (wie Anm. 319).

Diese Praxis stand im Widerspruch zu ihrem ethischen Ansatz, da die chemische Farbproduktion im 19. Jahrhundert weit verbreitet war.

So konnten sie sich dem Zeitgeist und den damit verbundenen gesundheitlichen Risiken nur schwer entziehen. Dennoch bleibt die Präzision ihrer Techniken und die Kraft ihrer Farbwahl ein zentrales Element ihrer Kunst, das durch Werke wie Rossettis *Bottles* (Abb. 35) verdeutlicht wird. Hier wird die Materialität der Farben zum Ausdruck gebracht und die Verbindung zwischen Handwerk und Kunst gefeiert.

Die präzise Farbauswahl und -anwendung in den Werken der PRB ist nicht nur ästhetisch, sondern auch symbolisch aufgeladen. Millais' Gemälde, wie *Ophelia* (Abb. 2) und *Esther* verdeutlichen, wie Licht und Farbe miteinander interagieren, um emotionale Tiefe und narrative Komplexität zu schaffen. Seine Technik, die durch Schichten und gebrochene Lichtpunkte gekennzeichnet ist, lässt die Bilder lebendig erscheinen und verleiht ihnen eine organische Qualität.

Waterhouse hingegen interpretiert die Farben der Natur auf eine sehr intime Weise, wie in seinem Werk *The Soul of the Rose*, in dem das Zusammenspiel von Farbe und Form die Verbindung zwischen dem Materiellen und dem Spirituellen thematisiert. Hierbei wird die Weiblichkeit als Symbol für die Natur und deren Vergänglichkeit dargestellt, was auf die fragilen Emotionen und die Schönheit des Lebens hinweist. Darüber hinaus zeigt der Kontrast zwischen den Ansätzen von David Ramsay Hay und William Morris die unterschiedlichen Philosophien innerhalb der Arts- und Crafts-Bewegung auf. Während Hay für kräftige Farben eintritt, sucht Morris nach nachhaltigen und naturnahen Techniken, was eine tiefere Wertschätzung für die Materie und deren Ursprung impliziert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die präraffaelitischen Künstler durch ihre ausgeklügelten Farbkonzepte nicht nur die Schönheit der Natur einfangen, sondern auch deren tiefere Bedeutungen erforschen wollten. Ihre Werke sind ein harmonisches Zusammenspiel von Farbe, Form und Symbolik, welche den Betrachter in eine Welt voller Emotionen und Naturverbundenheit entführt.

## 8. John Ruskin und die Naturstudien im 19. Jahrhundert

John Ruskin genöß nicht nur hohes Ansehen als Schriftsteller, Maler und Ästhetiker, sondern auch als verständiger (Kunst-)Kritiker seiner Zeit. Charakteristisch für sein Wirken war seine tiefe soziale Überzeugung, gemischt mit dem Feingefühl des historischen Bewusstseins.<sup>342</sup> Seine Hingabe für die Natur war beinahe allumfassend und sowohl durch religiöse Schulung, der Literatur und Kunst als auch den wissenschaftlichen Untersuchungen des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet. Er verpflichtete sich demnach nicht nur einer moralischen Verantwortung gegenüber der Gesellschaft, sondern auch gegenüber Kunst, deren soziale Bedeutung er schätzte und hervorhebt.<sup>343</sup>

Als gelehrter Mann versuchte er die Dinge, insbesondere die Umwelt, in der er lebt, aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten und die er dann künstlerisch, aber auch literarisch festzuhalten gedachte. So schulte er bereits in frühen Jahren den Blick für die kleinen Details und verließ sich dabei ganz auf das Sehen selbst.<sup>344</sup>

“He has that curiosity and wide-ranging concern, not only about the human and natural agencies that physically shape an environment but also about the cultural perceptions and beliefs that shape the way we see and experience landscape in a particular way”<sup>345</sup>.

Die gesehene Landschaft verarbeitet Ruskin über das Sehen bzw. über die Augen, welche schließlich auch als das wichtigste Werkzeug des Künstlers fungieren. Die intellektuelle Linse, wie Ruskin sie gerne beschreibt, filtert die spirituellen und sensorischen Schwingungen der Natur. Diese werden über das Auge aufgenommen, moralisch bewertet und gefiltert, um anschließend zu einem künstlerischen Bild zusammengesetzt zu werden, welches wiederum in ein richtiges, physisches Bild überführt wird.<sup>346</sup>

Um das Gesehene festhalten zu können, überträgt er die Verantwortung vom eigentlichen Sehen auf die Hände und gleich danach auf die Zeichnungen, welche er vermehrt anfertigt. Sara Atwood beschreibt dies treffend als „Katalysator für diese transformative Vision“<sup>347</sup> und untermauert damit den dranghaften Impuls, das Sehen mit dem Zeichnen zu verbinden.

<sup>342</sup> Vgl. Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 545.

<sup>343</sup> Vgl. ebd., S. 546 (wie Anm. 342).

<sup>344</sup> Vgl. Atwood, Sara, "This link between the Earth and Man". Ruskin, Natur und Bildung", in: *William Morris und John Ruskin. A New Road on which the world should travel*, hg. von John Blewitt / The William Morris Society, Exeter 2019, S. 36f.

<sup>345</sup> Chitty, Gill, *Reading Ruskin's Cultural Heritage. Conservation and Transformation*, Oxon 2023, S. 108.

<sup>346</sup> Vgl. ebd., S. 111 (wie Anm. 345).

<sup>347</sup> Atwood 2019, S. 39 (wie Anm. 344).

Des Weiteren ist Ruskin der Ansicht, dass die Auseinandersetzung mit der Natur ein wichtiges Kriterium für die schulische Ausbildung darstellen soll. Die Kinder würden eine intellektuelle und moralische Erziehung genießen, bei der sie die Blumen in ihrer Beschaffenheit, d.h. Form, Farbe und Funktion untersuchen können. Jenes grundlegende Studium fördert dabei nicht nur die Kreativität, sondern auch die Sensibilität gegenüber der Natur und bildet die Grundlage für einen bewussteren Umgang mit den vorhandenen Ressourcen.<sup>348</sup> Diese Einstellung macht Ruskin ebenfalls zu einem Vorreiter des in seiner Zeit aufkommenden Naturschutz-Gedankens.

Wer die Natur versteht und respektiert ist auch eher bereit, sie zu schützen. Dieser Ansicht ist auch John Ruskin, der die wachsende Notwendigkeit eines solchen Schutzes erkannte, da die Industrie und die mangelnde Bewirtschaftung das Land schädigten und die Luft und das Wasser verschmutzten.

“Those who understand and respect nature are also more likely to protect it, and Ruskin recognized a growing need for such protection as industry, development, and carelessness damaged the land and polluted the air and water”<sup>349</sup>.

Aufgrund der Tatsache, dass Ruskin bereits vor dem Aufkommen der beiden künstlerischen Umbruchserscheinungen, die die Präraffaelitische Bruderschaft und die Arts- und Crafts-Bewegung fraglos darstellten, seine Meinung zur Natur und dem Umweltschutz äußerte, können grundlegende Merkmale bereits festgemacht werden. In seinen Augen bauen sich die moderne Industrie und Wirtschaft auf Kosten der Umweltzerstörung und den damit einhergehenden sozialen Schwierigkeiten auf, sodass die Gesellschaft einer bitteren Zukunft entgegentritt. Nicht umsonst versuchte Ruskin, auf die Missstände der Wohlstandsgesellschaft aufmerksam zu machen und sich für die Bewahrung der Natur einzusetzen.<sup>350</sup> Diese Einstellung spiegelt sich auch in seiner Kunstauffassung wider, bei der die direkte und genaue Naturbeobachtung als ehrbares Gesetz gilt und Ruskin damit zum naturverbundenen Denkens-Verwandten der Präraffaeliten und deren Anhänger wird.<sup>351</sup> Mit der Forderung nach einer Kunst, die direkt in der Natur produziert wird und gemäß dessen auch eine strenge und detaillierte Observation beinhaltet, stellt sich Ruskin an den Beginn der in der auf ihn folgenden Generationen immer wichtiger werdenden *plain-air* Malerei.

---

<sup>348</sup> Vgl. Atwood 2019, S. 41f. (wie Anm. 344).

<sup>349</sup> Ebd., S. 45.

<sup>350</sup> Vgl. Barringer, Tim, *Reading the Pre-Raphaelites*, London 1998, 2. Auflage 2012, S. 57.

<sup>351</sup> Vgl. Treuherz 1993, S. 12 (wie Anm. 42).

Weiterhin hielt er seine Erkenntnisse und Werte über Botanik, Meteorologie sowie Geologie in zahlreichen Schriften fest, die zu seinen Lebzeiten als auch nach seinem Ableben noch großen Einfluss ausübten.<sup>352</sup>

Als er 1851 in Kontakt mit dem präraffaelitischen Kreis trat, wurde er in der Folge nicht nur eine Quelle finanzieller Unterstützung, sondern auch der entscheidende Kritiker und gedankliche Mäzen jener Bruderschaft.<sup>353</sup> In seinem Brief an die *Times* setzte sich Ruskin für die erneute Begutachtung der präraffaelitischen Kunstwerke ein und betonte, wie wichtig es gerade zu jenem Zeitpunkt für die Zukunft dieser jungen Maler sei, die richtige Entscheidung zu treffen und sich positiv für die Bruderschaft auszusprechen und einzusetzen:

„I believe these young artists to be at a most critical period of their career -at a turning-point, from which they may either sink into nothingness or rise to very real greatness; and I believe also, that whether they choose the upward or the downward path, may in no small degree depend upon the character of the criticism which their works have to sustain“<sup>354</sup>.

Aufgrund seiner Bekanntheit und seines Einflussreichtums brachte sich Ruskin in die Position des unabdingbaren Gönners der Präraffaeliten, deren Stellung in der Gesellschaft er stets beeinflussen konnte. Umso interessanter erscheint es, dass John Ruskin dieses Abhängigkeitsgefüge nicht zu seinem Vorteil auszunutzen scheint, sondern vielmehr eine freundschaftliche Vertrauensbasis aufbauen wollte, um den durch die PRB ausformulierten, ästhetischen Geschmack in jene Zeit hinauszutragen.<sup>355</sup>

Ein entscheidender Impuls zwischen den Präraffaeliten und John Ruskin liegt dabei in der Erkenntnis, dass eine Kommunikation zwischen Mensch und Natur besteht und diese nur mithilfe der Kunst illustriert werden kann.<sup>356</sup> Dies hat zur Folge, dass der Natur ein Eigenwert zugesprochen wird. Sie erhält einen einflussreichen Status innerhalb des Mensch-Natur-Gefüges, wodurch der Austausch zwischen den beiden Parteien unumstößlich ist. Der Künstler bekommt nun die tragende Rolle eines neutralen Vermittlers zugeschrieben.

<sup>352</sup> Vgl. Barringer 2012, S. 58 (wie Anm. 350).

<sup>353</sup> *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, hg. von Robert Hewison, Ausst.-Kat. Tate Britain London, Norwich 2000, S. 127.

<sup>354</sup> Ruskin, John, „Auszug aus dem Brief an die Times“, in: *Ruskin and the Pre-Raphaelites. Ruskin's complete writings on the Pre-Raphaelites*, hg. von Wildman Stephen, London 2012, S. 51f.

<sup>355</sup> Vgl. Hewison, Robert, „A New and Noble School in England: Ruskin and the Pre-Raphaelites“, in: *Ruskin and the Pre-Raphaelites. Ruskin's complete writings on the Pre-Raphaelites*, hg. Von Stephen Wildman, London 2012, S. 25f.

<sup>356</sup> Vgl. Kemp 2016, S. 122f. (wie Anm. 85).

Dieser sollte, im Idealfall, den Ansatz verfolgen, das, was in seinem direkten Sichtfeld liegt, weder bewertend, noch ablehnend oder verachtend betrachten, noch einer Selektion unterzogen werden soll. John Ruskin macht dies zu seinem Leitsatz und hat diesen Anspruch auch an die präraffaelitische Bruderschaft weitergereicht.<sup>357</sup> Er teilte den naturverbundenen Ansatz der präraffaelitischen Künstler und vertrat in Bezug auf Malerei und Ästhetik ähnliche Interessen. Als Mittlerfigur zwischen der Wissenschaft und der Kunst bewegte sich Ruskin auf zwei Feldern, die es in seinen Augen zu vereinen galt. Eine Zusammenkunft beider Felder eröffnete neue Wege, insbesondere innerhalb der Kunst, wodurch auch hier das Bedürfnis nach Wahrheit wuchs. Dies führte wiederum zu einem Reformgedanken im künstlerischen Schaffen, in dem die Wiedergabe der Natur ebenfalls vertreten war.<sup>358</sup> Ruskin versuchte, analytische Studien mit der Kreativität des Künstlers zu verbinden, wodurch die Kunst nicht nur eine wissenschaftliche, sondern auch eine moralische Bedeutung erhält. Um jedoch die verschiedenen Dimensionen der Kunst verstehen zu können, forderte Ruskin eine wiederholte Betrachtung der einzelnen Werke.<sup>359</sup> Nicht umsonst schätzte er die Malerei der Präraffaeliten, die in ihren vielschichtigen Kunstwerken auf die besonderen Details achten. Und obwohl sie sich an historischen Quellen und Kunstwerken orientierten, waren sie in ihrem malerischen Ausdruck für ihre Zeit progressiv.<sup>360</sup> Bereits vor den Präraffaeliten bemühte sich Ruskin in seinen Naturstudien, eine vergleichbare Wahrheit einzufangen. Die Liebe zur Gotik und zur Natur, die sich in der modernen Malerei des 19. Jahrhunderts vereinigt, wurde zu der Relaisstelle von John Ruskin und den Präraffaeliten. Auch er studierte in der freien Natur die Bäume, Sträucher, aber auch Flüsse und die Wolkenformationen am Himmel, wodurch seine Beziehung zur Landschaft wuchs. Doch es blieb nicht lediglich bei der reinen Beobachtung. Der Kunstkritiker interessierte sich auch durchaus für die Beschaffenheiten und die Historie hinter den verschiedenen Materien.<sup>361</sup> Nicht umsonst trat Ruskin der *Royal Geological Society* sowie der *Mineralogical Society* bei, um sein Interesse an der Umwelt kundzutun.<sup>362</sup>

---

<sup>357</sup> Vgl. Hewison 2000, S. 203 (wie Anm. 353).

<sup>358</sup> Vgl. Helmreich 2016, S. 42 (wie Anm. 227).

<sup>359</sup> Vgl. Hilton 1970, S. 54 (wie Anm. 107).

<sup>360</sup> Vgl. Hewison 2012, S. 27 (wie Anm. 355).

<sup>361</sup> Vgl. Penny, Nicholas, *Ruskin's drawings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1988, S. 10 und 32.

<sup>362</sup> Gully, Anthony Lacy, "Sermons in Stone: Ruskin and Geology", in: *John Ruskin and the Victorian Eye*, Ausst.-Kat. Phoenix Art Museum, hg. von Harry N. Abrams, New York 1993, S. 163.

Ruskins Wissenschaft bietet eine Alternative zur konventionellen Wissenschaft, indem sie die Vielfalt der Perspektiven und die Unabgeschlossenheit der Natur betont.

Während die konventionelle Wissenschaft nach einer einzigen, abschließenden Interpretation strebt, akzeptiert Ruskin die Vielgestaltigkeit der Natur und die unterschiedlichen Möglichkeiten, sie zu betrachten. Seine Herangehensweise reflektiert sowohl sein Misstrauen gegenüber endgültigen wissenschaftlichen Wahrheiten, als auch seine Wertschätzung für die kreative und vielfältige menschliche Wahrnehmung der Welt.<sup>363</sup> Dies ist wiederum ein Hinweis auf Ruskins Landschaftsbetrachtung, welche in drei verschiedenen Ebenen, nämlich der ästhetischen, wissenschaftlichen und spirituellen, verankert ist.<sup>364</sup>

Für ihn erscheint die Natur wie eine unendliche Offenbarung der Sinne, umso weniger verwunderlich ist sein immanentes Interesse am Wachstum und Studium der Pflanzen- und Felsformationen.<sup>365</sup> Diese Impressionen hält er zuweilen in Aquarellen fest. Als Beispiel dürfen die beiden Skizzen *Study of wild Rose* (Abb. 36) und *Study of a Kingfisher, with dominant Reference to Colour* (Abb. 37) angeführt werden, in denen das explizite Studieren der Natur seinen Ausdruck findet. Mit akribischer Genauigkeit aquarelliert Ruskin die Rosenblätter- und Blüten und komponiert das Farb-Arrangement des Vogels.<sup>366</sup> Auch in weiteren Arbeiten Ruskins zeigt sich, wie wichtig eine gewisse Hingabe zur Natur ist, um diese, wenigstens in künstlerischer Form, festzuhalten und zu konservieren, so auch in dem Aquarell *Study of Foreground Material: Finished Sketch in Watercolour from Nature* (Abb. 38), das eine felsige und reich bewachsene Landschaft zeigt. Ruskin hält seine Beobachtung der schwindenden Natur für die Nachwelt fest. Zu jenem Zeitpunkt, als er diesen Landschaftsabschnitt gesehen hat, ist sie noch ein Stück unberührte Natur, aber es ist nur eine Frage der Zeit, bis das industrielle Gewerbe diese natürliche Schönheit zerstören würde. Wie eine Zeitkapsel markiert Ruskin seine Eindrücke mithilfe seiner Skizzen und Entwürfe.

Tim Barringer unterstreicht die Energie von Ruskins Zeichenfähigkeit, indem er erklärt, dass Ruskin in seinen Werken weit über die bloße Darstellung der Oberfläche hinausging,

---

<sup>363</sup> Vgl. Kirchhoff, Frederick, "A Science against Sciences. Ruskin's Floral Mythology", in: *Nature and the Victorian imagination*, hg. von U.C. Knoepfelmacher und G.B Tennyson, Berkely, Los Angeles, 1977, S. 257.

<sup>364</sup> Vgl. Chitty 2023, S. 110 (wie Anm. 345).

<sup>365</sup> Vgl. Broicher, Charlotte, *John Ruskin und sein Werk. Puritaner, Künstler, Kritiker*, Leipzig 1902, S.133.

<sup>366</sup> Vgl. Penny 1988, S. 42 (wie Anm. 361).

da er sowohl die geologischen Grundlagen der Landschaft, als auch meteorologische Details mit wissenschaftlicher Präzision untersuchte.

Als Beispiel führt er die Wolken an, die nicht als dekoratives Beiwerk fungieren, sondern eine durchdachte Komposition mit meteorologischer Analyse in der Natur bereiten.<sup>367</sup>

Wolfgang Kemp beschreibt in seiner Abhandlung über John Ruskin, dass die Malerei, insbesondere das vollendete Bild, sowohl das Auge als auch den Geist beanspruchen, fordern und zuweilen auch überfordern soll. Gleichzeitig muss das Kunstwerk verschiedene Reflexions- und Rezeptionsebenen im Gehirn aktivieren, um möglichst viele Verknüpfungen und Emotionen herstellen zu können.<sup>368</sup> Ruskin fordert zudem, dass ein Bild das wiedergeben solle, was tatsächlich gesehen wird. Diese Ideen und die damit verbundene ästhetische Praxis sind typisch für das 19. Jahrhundert. Ganz im Sinne Ruskins, versuchen auch die Präraffaeliten mit ihren Gemälden, die verschiedenen Reflexions- und Rezeptionsebenen im Gehirn zu aktivieren und somit im Betrachtenden Emotionen auszulösen.

Dies wird bspw. im Gemälde von John Everett Millais deutlich, der versucht, die Persönlichkeit und das Wirken von John Ruskin einzufangen, indem er ihn kraftvoll in der Natur inszeniert. Ruskin steht mit beiden Beinen fest auf dem Felsvorsprung des Wasserfalls von Glenfinlas und blickt dabei träumerisch in die Ferne (Abb. 39). Die Natur um ihn herum ist nicht nur romantische Kulisse, sondern vielmehr Zeugnis eines Naturspektakels. Das klare Wasser rauscht den steinigen Hang hinunter und bewässert zugleich das umliegende Ufer. Die Pflanzen sind, wie für Millais nun mehrfach bekannt, im Detail genau erfasst und malerisch umgesetzt. Im Besonderen erwecken die kaschierenden Farben eine besondere Haptik des steinigen Abhangs und der Felsen. Dahingehend ist Millais künstlerisch so versiert, dass sowohl ein Botaniker als auch ein Geologe keine Mängel festzustellen vermag.<sup>369</sup>

Das Besondere an diesem Kunstwerk ist die Verbindung zweier bedeutender Persönlichkeiten des englischen 19. Jahrhunderts. Der präraffaelitische Maler John Everett Millais versucht, das Portrait des einflussreichen Kunstkritikers John Ruskin zu schaffen.

---

<sup>367</sup> Vgl. Barringer, Tim, „Radical Victorians: The Pre-Raphaelites and the modern world“, in: *Victorian Radicals. From the Pre-Raphaelites to the Arts and Crafts Movement*, hg. von Martin Ellis, Victoria Osborne u.a., Ausst.-Kat. American Federation of Arts New York/ Birmingham Museums Birmingham, New York 2018, S. 42.

<sup>368</sup> Vgl. Kemp 2016, S. 105 (wie Anm. 85).

<sup>369</sup> Vgl. Spielmann 1898, S. 98 (wie Anm. 194).

Beide teilen ähnliche Auffassungen über Natur und Kunst, was dieses Bild in seiner Deutung besonders spannend macht.

Bedenkt man, dass sich sowohl Millais als auch Ruskin für die Natur interessieren und vornehmlich auch in Bild und Wort darauf zurückgreifen, so ist es nicht verwunderlich, dass ein präraffaelitischer Künstler seinen Mäzen in seinem natürlichen Umfeld präsentiert, wobei die filigrane Genauigkeit seiner Naturdarstellungen ebenso typisch ist wie auch das Rundbogenformat, was einen religiösen Unterton mitschwingen lässt.

Die Ansichten John Ruskins sind jedoch nicht nur mit wissenschaftlichen, botanischen oder künstlerischen Phänomenen verknüpft, sondern entspringen zugleich auch der Idee einer höheren Instanz, sowie dem göttlichen Bund von Himmel und Erde. In jeder Pflanze, in jedem Felsen oder Tier befindet sich die Kraft und Macht Gottes, wodurch die Lebendigkeit der Flora und Fauna noch stärker hervortritt. Diese göttliche Eintracht ist für Ruskin der Ursprung jeglicher Naturverbundenheit.<sup>370</sup> Auch die bisherige Forschung geht davon aus, dass seine Schriftstücke wie bspw. *Modern Painters* durchaus von religiösem Charakter sind.<sup>371</sup> Folglich zeichnet sich Ruskin durch seine vielseitige Persönlichkeit aus, die nicht nur das Wandern und Sammeln schätzt, sondern auch das Zeichnen, Auflisten und zu guter Letzt auch das zuweilen poetische Niederschreiben seiner Eindrücke.<sup>372</sup>

Neben den zahlreichen Aspekten, welche die Persönlichkeit John Ruskins auszeichnen, ist auch die Ablehnung der industriellen Moderne sowie der maschinellen Arbeit durchaus erwähnenswert. In seiner Schrift *Die sieben Leuchter der Architektur* beschreibt Ruskin in klaren Worten den Unterschied zwischen der menschengemachten Arbeit und der Maschinenarbeit und deren Wert:

„Ich habe zu Anfang dieser Abhandlung gesagt, daß Handarbeit stets von Maschinenarbeit unterschieden werden kann, gleichzeitig bemerkend, daß Menschen sich in Maschinen verwandeln und ihre Arbeit bis zum Niveau der Maschine herabwürdigen können. Solange aber Menschen als Menschen arbeiten und mit Herz und Seele ihr Äußerstes hingeben, solange zählt es nicht, daß sie möglicherweise ungeschickt arbeiten, es wird an dem, was sie behandelt haben ein gewisses Etwas sein, das nicht bezahlt werden kann: man wird erkennen, daß einige Stellen mehr Freude gemacht haben als andere - daß ein Innehalten, ein Überlegen, ein Sorgen und Sehnen dabei war; und dann werden auch vernachlässigte Stellen kommen, und feste und flotte und flüchtige; dort wird der Meißel hart, hier leichter und da wieder viel schüchterner eingeschlagen haben; und wenn des Menschen Geist mit seinem Herzen zugleich bei der Arbeit war, so werden alle Hammerschläge an der richtigen Stelle sitzen“<sup>373</sup>.

<sup>370</sup> Vgl. Broicher 1902, S. 231f. (wie Anm. 365).

<sup>371</sup> Vgl. ebd., S. 233 (wie Anm. 365).

<sup>372</sup> Vgl. Hewison, Robert, *John Ruskin. The argument of the eye*, London 1976, S. 20.

<sup>373</sup> Ruskin, John, „Die sieben Leuchter der Architektur 1849“, in: *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts and Crafts als Lebensform Programmatische Texte, erläutert von Gerda Breuer*, hg. von Ulrich Conrads und Peter Neitzke, Braunschweig/ Wiesbaden 1998, S. 80.

Dieses Zitat von Ruskin ist ein wichtiger Bestandteil der kunsthandwerklichen Ästhetik und die Achtung menschlicher, also nicht-maschinellem Arbeit. Seine Gabe, die Schönheit in einem unperfekten, aber handgefertigten Gegenstand zu sehen ist gleichzeitig als eine Aufwertung des Arbeiters und seiner Tätigkeit, Dinge mit der Hand zu schaffen, zu verstehen. Mit diesem Kerngedanken ist nicht nur die Verbindung zur präraffaelitischen Bruderschaft, sondern schließlich auch zur Arts- und Crafts-Bewegung unter William Morris hergestellt. Grundsätzlich ist so die Handarbeit auch für Ruskin eine würdige Tätigkeit, die sowohl ethische als auch ästhetische Kunst hervorbringt. Hier entsteht eine Ideologie, die sich sowohl durch John Ruskin, den Präraffaeliten als auch William Morris widerspiegelt.<sup>374</sup>

Für Ruskin symbolisiert ein unvollkommenes Kunstwerk oder Produkt die Arbeit eines freien Künstlers und Arbeiters, während ein makelloses, perfektioniertes Objekt eher das Werk eines versklavten Arbeiters zu sein scheint.<sup>375</sup> Somit wird auch er ein Teil der umfassenden Ablehnungsbewegung, der sich auch die Präraffaelitischen Künstler und später im besonderen Maße auch William Morris anschließen.

---

<sup>374</sup> Vgl. Braesel, Michaela, *William Morris. The Beauty of life*, Rombach 2012, S. 84.

<sup>375</sup> Vgl. Alexander, Michael, *Medievalism. The Middle Ages in modern England*, New Haven, London 2007, S. 90.

## 9. Ressourcen, das Kunsthandwerk und die Naturverbundenheit im 19. Jahrhundert

Wie bereits in den vorherigen Kapiteln erläutert, ist die künstlerische Herangehensweise der Präraffaeliten äußerst vielseitig. In diesem Kapitel liegt der Fokus auf den Ressourcen, den Materialien und dem Kunsthandwerk sowie darauf, wie die Präraffaeliten diese Bereiche mit ihrer Naturverbundenheit in Einklang bringen konnten. Neben den ‚eigentlichen‘ Malutensilien, sollen auch die Gegenstände, welche sie in ihren Kunstwerken illustrieren, als Ressourcen oder Materialien verstanden und analysiert werden. Hinzu kommen auch die externen Komponenten, wie z.B. die Bildung bzw. die akademischen Ressourcen, die literarischen Quellen und Manuskripte als auch die materiellen und technischen Ressourcen sowie die kulturellen und finanziellen Ressourcen, die ein wichtiger Bestandteil ihrer Arbeit sind.

Des Weiteren soll darüber diskutiert werden, inwiefern das Kunsthandwerk auch ein Teil der Naturverbundenheit im 19. Jahrhundert darstellt und welchen Beitrag dieser Sektor liefert. Auch hier sollen anhand praktischer Bildbeispiele die oben formulierten Thesen untersucht werden.

Die Gründungsbrüder hatten nicht nur eine Verbindung zu Akademien, sondern auch Zugang zu einer Vielzahl von literarischen und historischen Texten, die ihre Arbeit inspirierten, darunter die Werke von Dichtern und Schriftstellern wie John Keats, William Shakespeare und Geoffrey Chaucer.<sup>376</sup> Aber auch die technischen und materiellen Ressourcen spielten bei den Künstlern eine große Rolle. Sie verwendeten hochwertige Materialien wie Ölfarben, Pinsel, Leinwände und speziell hergestellte Pigmente, um die feinen Details und die leuchtenden Farben ihrer Werke zu erzielen. Hinzu kommen die eigenen Ateliers, in denen sie ihre Werke schufen. Diese Räume waren gut ausgestattet und boten Platz für große Leinwände und ausreichend Licht.

Darüber hinaus verfügte die Gruppierung über wohlhabende Förderer, die ihre Werke kauften und sie finanziell unterstützten. Durch den Verkauf ihrer Werke und durch Auftragsarbeiten konnten sie ein ausreichendes Einkommen erzielen.<sup>377</sup>

---

<sup>376</sup> Vgl. Renneke, Petra, *Körper, Eros und Tod. Gustav Klimt im Kontext der Ästhetik des Find de Siècle*, Essen 1995, S. 90.

<sup>377</sup> Vgl. Osborne, Victoria, „‘A new order of things‘. The Pre-Raphaelite legacy and art in Birmingham“, in: *Victorian Radicals. From the Pre-Raphaelites to the Arts and Crafts Movement*, hg. von Martin Ellis, Victoria Osborne u.a., Ausst.-Kat. American Federation of Arts New York/ Birmingham Museums Birmingham, New York 2018, S. 74.

Der wachsende Erfolg und die Anerkennung ihrer Arbeit führten zu einer steigenden Nachfrage nach ihren Gemälden. Zudem nutzten die Präraffaeliten Publikationen wie *The Germ*, um ihre Ideen und Werke einem breiteren Publikum vorzustellen. Diese Zeitschrift, die von Mitgliedern der Bruderschaft herausgegeben wurde, enthielt Essays, Gedichte und Kunstkritiken. Nicht zuletzt hatten sie Zugang zu den umfangreichen Sammlungen von Bibliotheken und Museen, die ihnen historische und zeitgenössische Kunstwerke sowie wissenschaftliche Studien und archäologische Funde zur Verfügung stellten. All diese Ressourcen kombinierten sich zu einem förderlichen Umfeld, das den Präraffaeliten ermöglichte, ihre künstlerischen Visionen zu verwirklichen und nachhaltig Einfluss auf die Kunstwelt auszuüben.

Auch innerhalb der Kunstwerke zeigen sich vereinzelt Überlegungen zu Materialien und Ressourcennutzung. In den Gemälden von John Everett Millais zeichnen sich bspw. Tendenzen, die den Umgang mit Ressourcen thematisieren, ab. Das 1873 vollendete Gemälde *Winter Fuel* (Abb. 40) zeigt den Umgang mit Brennholz im englischen 19. Jahrhundert. Bilddominierend ist dabei der große Holzwagen, welcher mit kräftigen Birkenstämmen und kleineren Ästen beladen ist. Vor dem Fuhrwerk erstreckt sich ebenfalls eine Ansammlung diverser Hölzer. Eine junge Frau sitzt am Auslauf des Wagens und blickt in die Ferne. Ihre einfachen, traditionellen Kleider heben sich von ihrem Umfeld ab, um ihren Kopf trägt sie einen roten Schal, der ihr Gesicht vor der Kälte schützt. Neben ihr sitzt ihr Begleiter, ein schwarzer Hund, der in die gleiche Richtung wie seine Besitzerin blickt. Im Hintergrund erstreckt sich eine weite, grüne Wiese vor einer gewaltigen Berglandschaft. Die Bäume im Hintergrund tragen größtenteils braungefärbte Blätter oder sind weitestgehend kahl und als Hinweis für die Herbst-Winterzeit zu verstehen. Über der Landschaft liegt eine ruhige, fast melancholische Atmosphäre, die durch den bedeckten Himmel und die dezente Farbpalette aus erdigen und gedämpften Tönen verstärkt wird.<sup>378</sup> In der Ferne sind schwach Rauchschwaden zu erkennen, die möglicherweise von einem Kamin stammen und Wärme und Behaglichkeit in die ansonsten kalte Umgebung bringen.<sup>379</sup> Das Gemälde vermittelt eine starke Botschaft von harter Arbeit und Ausdauer. Es zeigt die täglichen Herausforderungen, die das Landleben gerade in der kalten Jahreszeit mit sich bringt und würdigt die Anstrengungen, die notwendig sind, um Wärme und Komfort in der Heimat zu sichern.

---

<sup>378</sup> Vgl. Treuherz 1980, S. 126 (wie Anm. 259).

<sup>379</sup> Vgl. ebd., S. 126 (wie Anm. 259).

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass durch die zunehmende Abholzung der Wälder eine erhebliche Nutzung natürlicher Ressourcen stattfindet. In jener Zeit war es weit verbreitet, Brennholz zu sammeln. Aus heutiger, ökologischer Sicht und im Hinblick auf den schonenden Umgang mit Ressourcen könnte diese Praxis jedoch kritisch betrachtet werden, da das vermehrte Verbrennen von Bäumen weder umweltfreundlich, noch nachhaltig ist.

Die Reflexion über Ressourcen, Materialien, das Kunsthandwerk und die Naturverbundenheit im 19. Jahrhundert leitet unter anderem auch Dante Gabriel Rossetti mit seinen verschiedenen Frauendarstellungen ein. Das Gemälde *Bocca Baciata* (Abb. 41) 1859 zeigt eine junge Frau mit langem, welligen, rötlichen Haar. Sie trägt ein dunkles, mit goldenen Knöpfen und Verzierungen besetztes Mieder, das ihren Oberkörper entblößt. Ihr voluminöses Haar ist mit einer goldenen Haarspange auf der einen und mit einer weißen Rose auf der anderen Seite verziert. Ebenso greift Rossetti die Goldtöne in der Halskette und den Ohrringen auf, wodurch sie harmonisch mit den Akzenten des Mieders zusammenspielen. In ihren Händen hält sie eine kleine Ringelblume und vor ihr auf dem Mauervorsprung liegt ein Apfel, in welchem man den Apfel der Versuchung sehen könnte. Dies könnte wiederum als Anspielung auf den biblischen Sündenfall verstanden werden, bei dem die Frau verführt wird, den Apfel der Erkenntnis zu kosten. Laut der biblischen Erzählung stellt dieser Akt jedoch den Beginn der Sünde dar.

Aufgrund des fokussierten Bildausschnitts tritt die junge Frau direkt aus dem Bild. Hinterfangen von einem üppigen Strauß aus Ringelblumen verschmilzt sie mit ihrem Hintergrund. Typisch für Rossettis Frauendarstellungen ist hierbei der verträumte Blick in die Ferne. Ähnlich wie seine anderen Kunstwerke, liegt der Reiz von Rossettis Frauen in ihrer Aura des Erotischen und des Sensualismus. Nicht umhin enthüllt er hier die Trias aus Berührung, Geschmack und Geruch.<sup>380</sup> Dabei bleibt der Grundkanon melancholisch, während sich die Frau in ihrer kleinen Nische von der Außenwelt isoliert. Lediglich der Betrachter steht in direktem Kontakt und kann sich der Frau auf verschiedene Art und Weise annähern, immer jedoch unter dem Eindruck, dass die Frau die Unbewegliche bleibt, wird sie ihren Raum doch nie verlassen. Und doch laden die Lippen zum Küssen ein, wie schon der Titel zum Hinweis gibt. Dennoch entsteht keine Brücke zur Realität.

---

<sup>380</sup> Vgl. Tickner, Lisa, *Dante Gabriel Rossetti*, London 2003, S. 40.

Rossetti erträumt sich seine Bildräume und erschafft seine eigene Natur sowie eine ganz eigene Welt.<sup>381</sup> Die Liebe zu Pflanzen ist beständig, insbesondere in Verbindung zu seinen „schönen“ Frauen.

Die Präsenz der Kleidung und Textilien in den Werken der Präraffaeliten ermöglicht gleichermaßen die Reflexion über historische sowie soziale Phänomene und formiert sich zu einem Symbol ökologischen Bewusstseins. Dies zeigt sich bspw. in Dante Gabriel Rossettis Gemälde *Monna Vanna* (Abb. 42).<sup>382</sup> Wenngleich Rossetti zunächst auf die geistigen Vorzüge der Frau verweist, legt er bei diesem Werk zunehmend auf die sinnlichen Reize wert. So gestaltet er seine *Monna Vanna* mit opulenter Kleidung, prunkvollem Schmuck und einer lebensfrohen Hautkoloration des weiblichen Wesens.<sup>383</sup> Insbesondere zu beachten ist dabei der spiralförmige, fossilienähnliche Perlenverschluss in ihrem wallenden kastanienbraunen Haar und die rote Korallenkette, die grünen Rosetten auf ihrer Schulter, die floralen Ohrringe sowie der stark bestickte weiß-goldene Umhang und der federbesetzte Fächer. Diese Elemente dienen als Verweis auf den Reichtum und den sozialen Stand der Frau im Bild und sind zugleich raffinierte Bezüge zur Natur.<sup>384</sup> Es werden natürliche Formen und Materialien mit eigens hergestellten Textilien zusammengeführt. So ist die Edelkoralle, aus welcher die Kette besteht, aus dem Meer gewonnen und damit ein natürliches Produkt, das aber erst handwerklich in seine finale Form gebracht wird. Der fossilienähnliche Perlenverschluss ist einem Vorbild angelehnt, welcher ebenfalls in der Natur vorzufinden ist, so wie die Blumenohrringe, die wiederum als künstlerisches Pendant zu den natürlichen, echten Rosen im Hintergrund stehen. Die Federn sind weiterhin ein Verweis auf ein Material mit natürlichem Vorkommen, das für einen künstlich hergestellten Gegenstand, hier ein Fächer, missbraucht wurde. Schließlich ist da noch der fein bestickte Umhang, der ein florales Muster aufweist und selbst ein produziertes Textil ist. Aus natürlichen Rohstoffen werden demnach künstlerische, künstliche Gegenstände hergestellt.

Es zeigt sich in diesem Gemälde der fließende Übergang zwischen Natur-Wertschätzung und Naturmissbrauch. Rossetti nannte das Bild ursprünglich *Venus Veneta* und wollte eine venezianische Dame in ihrem prunkvollen Reichtum darstellen. Sie gilt damit als das Schönheitsideal in jener Zeit.<sup>385</sup>

<sup>381</sup> Vgl. Nicoll 1975, S. 125 (wie Anm. 105).

<sup>382</sup> Vgl. Tickner 2003, S. 47 (wie Anm. 380).

<sup>383</sup> Vgl. Singer 1905, S. 38 (wie Anm. 241).

<sup>384</sup> Vgl. Mancoff, Debra N., *Jane Morris. The Pre-Raphaelite Model of Beauty*, Rohnert Park 2000, S. 45.

<sup>385</sup> Vgl. Mancoff 2000, S. 45 (wie Anm. 384).

Später änderte Rossetti jedoch den Titel in *Monna Vanna* (Abb. 42), wodurch die Anspielung auf eine eitle elitäre Frau gewährleistet ist.<sup>386</sup> So schwankt die Lesart des Bildes zwischen der Präsentation einer überheblichen, selbstverliebten Frau und einer begehrenswerten, von Reichtum geschmückten Schönheit.<sup>387</sup> Dennoch darf neben der zunächst eindeutigen Interpretation nicht die Tatsache aus den Augen verloren werden, dass die Reflexion über Materialien eine entscheidende Rolle spielt. Die einzelnen Komponenten formieren sich einerseits zu einem Ausdruck von Wohlstand und Status und zugleich rekurrieren sie auf das Problem von materieller Verschwendung zugunsten eines repräsentativen, eitlen Lebens. Mode wird zu einer ästhetischen und sozialen Praxis, die wiederum einen essenziellen Bestandteil des gesellschaftlichen Selbstbewusstseins und des Geschlechterkonzeptes ausmacht.

In einem weiteren Werk von Dante Gabriel Rossetti mit dem Titel *Monna Pomona* (Abb. 43) zeigt sich ebenfalls das spannende Verhältnis von Ressourcen, Materialien und dem Nachhaltigkeitsgedanken. Das Gemälde wurde um 1864 geschaffen und zeigt eine weibliche Figur, die Pomona darstellt, die römische Göttin der Fruchtbarkeit und der Ernte. Das Gemälde zeigt Pomona vor einer dunklen Tapete, umgeben von Körben, die mit Früchten und Blumen gefüllt sind. Sie ist als schöne, junge Frau abgebildet, gekleidet in ein elegantes Gewand mit reichen Verzierungen. In ihrer rechten Hand hält sie eine Frucht, die sie vielleicht gerade geerntet hat, ihre linke Hand umgreift eine Kette. Rossetti's Darstellung der Göttin betont die sinnliche Schönheit und den Reichtum der Natur. Die Früchte und Blumen, die sie umgeben, symbolisieren Fruchtbarkeit, Überfluss und den Zyklus des Lebens. Pomona selbst verkörpert die weibliche Kraft und Vitalität, die mit der Erde und der Natur verbunden ist. Erweiternd sind die Materialien im Bild von großer Bedeutung. Dabei dient die Integration von wertvollem Schmuck aus Gold und Edelsteinen als Hinweis auf einen verschwenderischen Reichtum und die Fülle des Lebens, die bereits durch die Pracht der Früchte und Blüten symbolisiert wurden. Typisch für Rossetti steht die mythologisch gedachte Frau als Platzhalter für mannigfaltige Interpretationen. Die Verschmelzung verschiedener Materialien wie Stoff, Edelmetalle und Tapiserie sind dabei kennzeichnende, werkübergreifende Elemente seiner Kunstfertigkeit.

---

<sup>386</sup> Vgl. Dogramaci 2018, S. 191 (wie Anm. 286).

<sup>387</sup> Vgl. Tickner 2003, S. 47 (wie Anm. 380).

Die Darstellung von Pomona als Göttin der Fruchtbarkeit und der Ernte könnte so aber auch als Erinnerung an die Verbindung zwischen Mensch und Natur dienen und an die Bedeutung eines nachhaltigen Umgangs mit den natürlichen Ressourcen erinnern. Indem Pomona die Früchte der Erde betrachtet oder erntet, kann das Gemälde auf die Notwendigkeit hinweisen, die Ressourcen der Erde zu schützen und zu bewahren, um ihre Fülle und Schönheit für zukünftige Generationen zu erhalten. Die Figur der Pomona wirkt vor dem nahezu gleichfarbigen Hintergrund stark stilisiert. Jeder Gegenstand hat eine klar definierte Position im Bild, was die gesamte Komposition eher statisch als lebendig erscheinen lässt. Auch Pomona selbst tritt mit ihrem introvertierten Blick unbewegt aus dem Bild heraus. Lediglich das Spiel mit dem Schmuck bringt eine gewisse Dynamik in das ansonsten ruhige Sujet.

Obwohl *Monna Pomona* (Abb. 43) nicht explizit mit den modernen Konzepten von Ressourcen, Nachhaltigkeit und Materialien in Verbindung gebracht wurde, kann es dennoch als künstlerischer Ausdruck einer tiefen Wertschätzung für die Natur und ihre Ressourcen betrachtet werden, die auch in modernen Diskursen über Umweltschutz und Nachhaltigkeit relevant ist.

In einem ähnlichen Kontext ist das Werk *Veronica Veronese* (Abb. 45) von Dante Gabriel Rossetti, fertiggestellt 1872, einzuordnen. Die enge Verbindung von Natur und Kunst ist hier unumstößlich. Das Gemälde zeigt eine junge Frau namens Alexa Wilding, die in einem üppigen, dekorativen Interieur sitzt. Sie trägt ein elegantes, fließendes Samtkleid, das in einem kräftigen Grün mit zahlreichen Details wie bspw. den Vogelfedern, verziert ist.

In der Szene sieht man, wie die rothaarige Frau auf einem Stuhl sitzt und die Saiten einer Violine zupft. Ihr Blick ist nachdenklich nach innen gerichtet, als suche sie gerade nach Inspiration für ihr Spiel.<sup>388</sup> Auf ihrem kleinen Tischlein sind Blumen verstreut, die unter anderem auch in der Vase unter dem Tisch auftauchen. Neben ihr hängt ein Käfig, aus dem ein Vogel herauschaut, während sie spielt. Die musikalische Inspiration der Künstlerin wird durch die natürliche Schönheit des Singvogels verstärkt. Wie die Vögel in der freien Natur durch ihren Gesang ‚musizieren‘, greift auch Veronica Veronese zur Geige, um Musik zu schaffen. Auffällig dabei ist, dass sowohl sie als auch die Vögel ihre Köpfe in die gleiche Richtung wenden.

---

<sup>388</sup> Vgl. Faxon 1989, S. 169 (wie Anm. 103).

Die Farben und Details des Gemäldes, einschließlich der reichen Textur der Stoffe und des reichen Interieurs, zeigen Rossettis Liebe zum Detail und seine Fähigkeit, Schönheit und Symbolismus zu verschmelzen.

Trotzdem vermittelt das Sujet eine gewisse Schwermütigkeit, als wäre das Warten auf Inspiration mit einer spürbaren Schwere verbunden. Die Federn, die sich in der unteren Bildebene am Kleid befinden, sind ein wichtiger Teil der Komposition und tragen zur ästhetischen Ausgewogenheit des Gemäldes bei. Rossetti hat sie mit großer Sorgfalt gemalt, um ihre Textur und Form realistisch darzustellen. Diese Federn könnten sowohl als dekoratives Element dienen, das zur Eleganz des Kleides beiträgt, als auch symbolisch interpretiert werden. In der präraffaelitischen Kunst wurden oft Naturmotive verwendet, um Emotionen, Stimmungen oder allegorische Konzepte auszudrücken. Die Federn könnten auf Leichtigkeit, Freiheit oder sogar Spiritualität hinweisen. *Veronica Veronese* ist ein Beispiel für Rossettis Talent, emotionale Tiefe und ästhetische Pracht in seinen Werken zu vereinen, sowie über Ressourcen und Materialien zu reflektieren.

Die Verwendung verschiedener Materialien war für Rossetti in vielen Werken ein wichtiges Kriterium, so auch in seinem Gemälde *A Christmas Carol*. Es zeigt eine junge Frau in einem prachtvollen, rot-gold gemusterten Gewand, die auf einer Laute spielt. Ihr Gesicht ist nach oben gewandt und ihr nachdenklicher Blick wirkt leicht entrückt, als ob sie sich träumerisch der Musik hingibt. Die von Rossetti verwendeten Farben greifen immer wieder ineinander. Das Rot, Grün und Gold setzt er in verschiedenen Bereichen ein, um so ein in sich geschlossenes Farbschema zu kreieren. Eine kunstvolle Brosche in Form einer Schnecke oder eines Fossils schmückt ihr Haar und ein grün schimmerndes Collier liegt um ihren Hals.<sup>389</sup> Im Hintergrund ist ein reich mit Pflanzen gemusterter Teppich oder Vorhang zu sehen, der mit floralen Motiven und einem kleinen Medaillon, das eine Madonna mit Kind darstellt, verziert ist. Entgegen dem Titel zeigt die Wand eher ein orientalisches oder asiatisches Motiv, anstatt einen weihnachtlichen Bezug zu haben. Doch was hier viel interessanter erscheint, ist die Vielschichtigkeit der Materialien. Zunächst fällt der Blick auf den glänzenden Stoff, der an Brokat oder Pelz erinnert. Der Stoff ist mit einem goldenen, schuppenartigen Muster verziert und die Textur des Gewandes vermittelt den Eindruck von Luxus und Opulenz. Gleich darauf besticht die Laute, deren Körper aus hellem Holz besteht und reich mit goldenen Verzierungen und feinen Schnitzereien dekoriert ist.

---

<sup>389</sup> Vgl. Roberts Brothers (Hg.), *Dante Gabriel Rossetti, His Family-letters*, Boston 1895, S. 202.

Diese Verzierungen könnten aus Blattgold oder goldfarbenem Metall bestehen, was dem Instrument einen edlen und kostbaren Charakter verleiht. Des Weiteren schmückt eine kunstvolle Brosche das Haar der Frau.

Diese schneckenförmige Brosche, gefertigt aus kleinen und großen Zuchtperlen, besticht durch ihre filigrane Verarbeitung und verleiht dem Haar einen zusätzlichen Glanz. Das Collier um ihren Hals ist mit grünen Steinen besetzt, die wie Smaragde aussehen. Diese Steine sind in eine Metallfassung eingebettet, was den Eindruck eines wertvollen und fein gearbeiteten Schmuckstücks verstärkt. Im Hintergrund ist ein üppig gemusterter Stoff, wahrscheinlich ein Wandteppich oder ein Vorhang, zu sehen. Dieser Stoff ist mit floralen Motiven in Blau und Grün geschmückt, die auf ein sorgfältig gewebtes oder besticktes Textil hinweisen. Diese sind detailliert und tragen zur reichhaltigen Textur und zum Gefühl der Tiefe im Gemälde bei.

Im oberen Teil des Bildes ist ein kleines Medaillon zu sehen, das eine Madonna mit Kind darstellt. Dieses Medaillon könnte aus Metall gefertigt sein, möglicherweise aus Silber und ist eine Relieffarbe. Die metallische Oberfläche reflektiert das Licht und hebt die religiöse Szene hervor, die als zusätzliches symbolisches Element im Gemälde dient.

Obwohl das Bild keinen direkten Bezug zu den typischen Weihnachtssymbolen hat, ausgenommen die Farben und die Stechpalme, spiegelt es eine kontemplative oder auch besinnliche Stimmung wider, die mit dem Weihnachtsfest assoziiert werden kann. Rossettis Malstil ist nicht immer gleichzusetzen mit der Intention des Bildinhaltes. Mit regelmäßigen Pinselstrichen schafft der Künstler verschiedene Strukturen, wodurch sich die einzelnen Materialien im Bild abheben. Gleichzeitig liegt über dem Gemälde ein Filter des Verträumten, ein Schleier, der die Szenerie atmosphärisch auflädt. Nicht zuletzt steht auch hier wieder die Frau als Symbol der Schönheit im Vordergrund. Gleichermaßen liegt jedoch das Interesse auch an dem Dekor, d.h. der gestaltete Umraum, in der sich die Frau befindet.

“As the practice of art was, for him, the most important reason for life many of these medieval scenes show artists at work or people playing music or engaged in courtship which, for Rossetti, was also an art form”<sup>390</sup>.

Bei Rossettis zeigt sich die Vereinigung von Musik, Malerei, Poesie und dekorativer Kunst in noch stärkerem Maße als bei seinen Künstlerkollegen.

---

<sup>390</sup> Grieve, A.I., *The art of Dante Gabriel Rossetti. The Watercolours and Drawings of 1850-1855*, Norwich 1978, S. 47.

Seine Werke zeichnen sich durch eine besonders sinnliche Ausdrucksweise aus, die den sinnlichen Reiz der verschiedenen Kunstformen miteinander verschmelzen lässt und so eine einzigartige, emotional tiefgehende Atmosphäre erschafft. In vielfältiger Weise setzt sich Rossetti mit dem Thema Ressourcen auseinander, sowohl direkt, als auch indirekt. Dies zeigt sich einerseits in der Verwendung literarischer Quellen, die er in seine Bildsujets übersetzt, und andererseits in der Darstellung natürlicher Ressourcen, wie etwa Federn. Zudem widmet er sich auch der Darstellung menschlicher Schaffenskraft, etwa in der Produktion von Textilien, die er mit beeindruckender malerischer Präzision festhält. Dies wiederum deutet darauf hin, dass auch er sich intensiv mit der Natur auseinandersetzt – jedoch auf eine Weise, die sich durch ein ausgeprägtes Ressourcenbewusstsein auszeichnet. Dies wird etwa durch die Integration natürlicher Materialien wie Federn oder die malerische Darstellung von Textilien deutlich, wodurch er die Natur in seinen Werken auf subtile, aber prägnante Weise einbindet.

Im aufkommenden Zeitalter der Massenproduktion stieg das Interesse und ästhetische Bewusstsein für die dekorativen Künste. Unter anderem engagierten sich Architekten und Designer wie E.W. Godwin oder Christopher Dresser mit ihren originellen Designprojekten, um eine radikale Wende im Einrichtungs- und Haushaltssegment einzuleiten.<sup>391</sup> Mit einem feinen Gespür für Linien und geometrischen Formen, sowie einem einzigartigen Verständnis für natürliche Ornamente und harmonische Farben, insbesondere zu finden bei William Morris, hatten diese Designer das Ziel, zunächst ästhetisch designte Stühle und Tische herzustellen. Darüber hinaus strebten sie danach, Keramiken, Textilien, Tapeten und andere Artefakte zu entwerfen, die sich deutlich von gewöhnlichen Massenprodukten abhoben. Diese Gegenstände sollten von einer Qualität sein, die nicht nur das Auge des Künstlers erfreut, sondern auch die Häuser der anspruchsvollsten Förderer, Sammler und Kenner schmücken konnte.

Viele dieser führenden, avantgardistischen Architekten und Designer der Zeit legten den Fokus jedoch nicht nur auf die Arbeiten für wohlhabende Kunden, sondern setzten sich auch für die Reform des Designs in bürgerlichen Häusern ein.<sup>392</sup> Dies war ein ambitioniertes, wenngleich einschneidendes Vorhaben, bei dem das Konzept der Schönheit ein zentrales Anliegen, sowohl der Maler, Designer und Architekten, als auch

---

<sup>391</sup> Vgl. Calloway, Stephen, „The Search for a New Beauty“, in: *The Cult of Beauty. The Victorian Avant-Garde 1860-1900*, hrsg. von Stephen Calloway, Lynn Federle Orr u.a., London 2011, S. 12.

<sup>392</sup> Vgl. ebd., S. 12 und 19 (wie Anm. 391).

Fotografen und Ästhetiker war, um die Haushalte der britischen Mittelklasse zu reformieren.<sup>393</sup>

Zu Beginn zeigte sich diese Bewegung eher in Form von kleinen, aber eng miteinander verwobenen Gruppen. Die präraffaelitische Bewegung fand ihre Weiterführung in der Arts- und Crafts-Bewegung, die maßgeblich von Dante Gabriel Rossetti, William Morris und Edward Burne-Jones geprägt und übergeleitet wurde. Unter ihrer Leitung erweiterte sich das Interessensgebiet, welches zuvor hauptsächlich der Malerei bzw. angrenzender Kunstrichtungen verschrieben war und öffnete sich für eine neue Ausrichtung der Kunst, die sich nun auch verstärkt mit dem Kunsthandwerk identifizierte. Mit äußerster Dynamik setzten die drei Persönlichkeiten so den Schwerpunkt auf die Erneuerung der Bereiche der Möbel, Architektur, Innendekoration und Buchgestaltung, aber auch von Literatur und Illustrationskunst, wobei sie damit die Konzentration auf die Malerei zu durchbrechen gedachten. Die Ästhetische Bewegung beeinflusste maßgeblich die Entwicklung der Präraffaelitenbewegung und lenkte diese in eine neue Richtung. Die Ästhetische Bewegung war von Natur aus eklektisch, was bedeutet, dass sie Elemente aus verschiedenen künstlerischen, kulturellen und historischen Quellen aufnahm und miteinander verband. Sie verließ sich nicht nur auf eine bestimmte Inspirationsquelle oder Stilrichtung, sondern zog ihre Einflüsse aus einer breiten Palette unterschiedlicher Ideen, was zu einer breiteren und vielfältigeren künstlerischen Ausdrucksweise führte. Dies übertrug sich auch auf die präraffaelitische Bewegung.<sup>394</sup>

Eine Zusammenkunft von Architekten, Künstlern, Designern und Geschäftsmännern sowie Kunsthandwerkerinnen und Kunsthandwerker war der Ausgangspunkt dieser Bewegung, die sich im Folgenden über verschiedene Wege und Organisationen kennen und schätzen lernten. Unter anderem ist es die *Art Workers' Guild*, der auch William Morris angehörte, die eine treibende Kraft der späteren Reformbewegung darstellte.<sup>395</sup> Hier etablierte sich in den 1860er Jahren gleichzeitig die Arts- und Crafts-Bewegung in Großbritannien, wodurch das neue, ästhetische Verständnis für Kunst auch im Handwerk seinen Ausdruck fand.<sup>396</sup>

---

<sup>393</sup> Vgl. Federle Orr, Lynn, „The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde in Context“, in: *The Cult of Beauty. The Victorian Avant-Garde 1860-1900*, hrsg. von Stephen Calloway, Lynn Federle Orr u.a., London 2011, S. 24.

<sup>394</sup> Vgl. Wood 1983, S. 94 (wie Anm. 256).

<sup>395</sup> Vgl. Hitchmough 1998, S. 7 (wie Anm. 1).

<sup>396</sup> Vgl. Menz, Christopher, *Morris & Company. Pre-Raphaelites and the Arts & Crafts Movement in South Australia*, Adelaide 1958, S. 20.

Diese Bewegung versuchte, das Image der Handarbeit aufzubessern und damit den traditionellen Techniken neues Leben einzuhauchen. Es gilt den Vertretern dabei, dem Kunsthandwerk im Industriezeitalter und im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu neuem Glanz zu verhelfen und der zunehmend verbreiteten Maschinenarbeit würdig entgegenzutreten.<sup>397</sup>

Die Kunst im industriellen Fortschrittsdrängen war zu dem Zeitpunkt zunehmend in den Hintergrund getreten und das ‚echte‘ Handwerk aufgrund der propagierten Vorteile von dampfenden Maschinen und rauchenden Fabriken, welche die Arbeit systematisch ersetzten, in Vergessenheit geraten. Doch eine kleine Gruppe junger Kunsthandwerkerinnen und Kunsthandwerker sowie Künstlerinnen und Künstler verspürten den Drang, sich diesen Neuerungen zu widersetzen, und die alten Techniken wieder aufleben zu lassen, um der Gesellschaft die Schönheit und den Charakter des Handwerks zurückzubringen.<sup>398</sup> Dies ging zumeist mit dem Wunsch einer besseren Welt, sei es durch einen spirituellen oder religiösen Einfluss, einher und emulgierte mit dem Streben nach Einfachheit als auch Klarheit. Nichtsdestotrotz stand an oberster Stelle allen Bestrebens das unumgängliche Verlangen nach einem radikalen Bruch mit dem Bisherigen. Sowohl die Präraffaeliten als auch die Arts- und Crafts-Bewegung teilten ähnliche grundlegende Überzeugungen. Erstens war die Vorstellung wichtig, dass Künstlerinnen und Künstler sowie Designerinnen und Designer gemeinsam kreativ arbeiten sollten, um ihre Werke zu gestalten. Zweitens wurde das Prinzip der Einfachheit betont, also die Idee, dass Kunst und Design nicht überladen oder unnötig komplex sein sollten. Schließlich gab es die Überzeugung, dass Architektur und Inneneinrichtung einen direkten Einfluss auf die Lebensqualität der Menschen hatten – sie könnten entweder das Wohlbefinden und die Lebensqualität fördern oder negativ beeinflussen.<sup>399</sup> Das Kunsthandwerk ist eine besondere Form des Handwerks und ermöglicht den Kunstschaffenden die Freiheit, seine „soziale Verantwortung wahrzunehmen“<sup>400</sup> und das Umfeld seiner Mitmenschen systematisch umzugestalten. Der Verschönerungsgedanke ist dabei allumfänglich, sei es im Bereich des Mobiliars oder der Dekoration.<sup>401</sup>

---

<sup>397</sup> Vgl. Hönnighausen 2000, S. 29 (wie Anm. 48).

<sup>398</sup> Vgl. Muthesius, Hermann, „England“, in: *Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung*, hg. von Richard Graul, Leipzig 1901, S. 7.

<sup>399</sup> Vgl. Hitchmough 1998, S. 7 (wie Anm. 1).

<sup>400</sup> Stern, Radu, „Gegen den Strich: Künstler und Kleider 1900-1940“, in: *Gegen den Strich. Kleider von Künstlern 1900-1940*, hg. von Radu Stern, Ausst.-Kat. Musée des arts décoratifs Lausanne/ Museum Bellerive Zürich, Bern 1992, S. 10.

<sup>401</sup> Vgl. Stern 1992, S. 10 (wie Anm. 400).

Immer dann, wenn die Gesellschaft oder ein Teil der Gesellschaft, in diesem Fall die Kunstschaffenden oder Kunsthandwerkerinnen und Kunsthandwerker, den Missständen überdrüssig geworden sind, suchten diese eine ästhetische Lösung oder Antwort.

Morris ist einer dieser ‚Problemlöser‘, der im materiellen Weltgeschehen die Alltagsästhetik aufwertete und sich für ein gutes Design im Zeitalter der Massenproduktion einsetzen wollte.<sup>402</sup>

Aufgrund der Aufwertung des Kunsthandwerks ermöglichten die Vertreter der Arts- und Crafts-Bewegung die zunehmende Abschaffung der Maschinenarbeit und die Erhaltung des handwerklichen Geschicks. Vielmehr eröffneten sie kleinere Werkstätten, in denen die individuelle und praktische Fähigkeit der Arbeiter gefördert und die natürliche Eleganz der Materialien hervorgehoben wurde. Die Kunsthandwerker setzten sich nicht nur für eine Wiederbelebung der traditionellen Herstellungsmethoden ein, sondern erprobten zudem neue Techniken und Methoden, um die Qualität der Produkte zu steigern.<sup>403</sup>

William Morris, der Wegbereiter der Arts- und Crafts-Bewegung, äußerte sich in einem seiner Aufsätze *Die Ziele der Kunst* ebenfalls über die Bedeutung zwangloser Kunstproduktion und die Wertschätzung der Kunst selbst:

„Mit anderen Worten bin ich der Meinung, daß Kunst nicht das Resultat von äußerem Zwang sein kann. Die mit ihr verknüpfte Arbeit geschieht freiwillig. Sie wird zu einem Teil um der Arbeit selbst willen geleistet, zum anderen Teil um der Hoffnung willen, etwas herzustellen, das, wenn es fertig ist, dem Benutzer Vergnügen bereitet. Man könnte auch sagen, diese Mehrarbeit, wenn es sich denn um eine Mehrarbeit handelt, wurde mit dem Ziel geleistet, den Tätigkeitsdrang dadurch zu befriedigen, daß man ihn auf etwas lenkt, dessen Schaffung die dabei aufgewandte Mühe lohnt. Somit wird der Arbeitende während seiner Tätigkeit mit einer lebendigen Hoffnung erfüllt, die er als unbedingten, unmittelbaren Genuß wahrnimmt“<sup>404</sup>.

Der Künstler oder Kunsthandwerker ist sich seiner Mühe bewusst, setzt diese aber zu Recht erst dann ein, wenn er auch bereit dazu ist, etwas Schönes zu erschaffen. Der Wert des Kunstwerkes, sei es ein Gemälde oder ein Dekorationsobjekt, wird somit gesteigert und der Ausführende erfährt eine immanente Freude.

Im Speziellen sind es die Kulturkritiker wie John Ruskin, welche im künstlerischen Handwerk aufgrund der kreativen Beteiligung des Arbeiters den eigentlichen ästhetischen Wert sahen und den maschinell produzierten Gegenständen folglich keinerlei Bedeutung

<sup>402</sup> Vgl. Petts, Jeffrey, *Aesthetics and Design. The value of everyday living*, London 2024, S. 70.

<sup>403</sup> Vgl. Parry, Linda, "Arts and Crafts", in: *Design & the decorative arts. Britain 1500-1900*, hrsg. von Michael Snodin und John Styles, London 2001, S. 364f.

<sup>404</sup> Conrads, Ulrich, Neitzke, Peter (Hg.), *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts and Crafts als Lebensform*, Braunschweig/ Wiesbaden 1998, S. 128.

beizumessen pflegten.<sup>405</sup> Im viktorianischen Zeitalter wurde besonderen Wert auf Designs und die dekorativen Künste gelegt.

Die Bevölkerung fand zudem Geschmack an außereuropäischen Gegenständen, wie bspw. islamische Keramiken, indische Textilien sowie japanische Drucke, welche durch ihre ästhetische Raffinesse überzeugten.<sup>406</sup> Generell stand das viktorianische Zeitalter für die Vergrößerung des Sammlermarkts, da die Bevölkerung vermehrt auf die Wertigkeit von handgefertigten Produkten wie Möbel, Gemälde, Silbererzeugnisse und Geschirr achteten und dementsprechend auch erwarben.<sup>407</sup> Der Markt und die damit einhergehende Nachfrage nach Handwerksarbeit im privaten Umfeld vergrößerte sich, wodurch kreative Köpfe wie William Morris nicht nur gefragt, sondern auch erwünscht waren. In diesem Zusammenhang ist auch das heute noch bekannte Kaufhaus Liberty erwähnenswert. Im Jahr 1875 konnte sich Arthur Lasenby Liberty aufgrund seines Erfolgs selbstständig machen und sein eigenes Geschäft in London eröffnen.<sup>408</sup> Es ist einerseits aufgrund seiner einzigartigen Architektur und andererseits durch seinen avantgardistischen Ansatz im Einzelhandel bekannt. Das Kaufhaus zeichnet sich auch heute noch durch seine luxuriösen Produkte aus, darunter Designerbekleidung, Schmuck, Parfums und vor allem Stoffe. Das Kaufhaus war maßgeblich an der Popularisierung von japanischen Kunstgegenständen und handgefertigten Produkten in Europa beteiligt, insbesondere während des sogenannten „Japanismus“ im späten 19. Jahrhundert. Ebenso legte das Kaufhaus auf die Qualität seiner eigenen Werkstätte sowie das eigenständige Einfärben importierter Stoffe Wert. Hinzu setzten sie ihren Schwerpunkt auf moderne Muster und ein solides Kunstgewerbe. Es wurde schnell zu einem Zentrum für Kunst und Design und zog viele Künstler und Designer an, die dort ihre Werke ausstellten oder verkauften. Hier versammelten sich unter anderem die besagten Persönlichkeiten William Morris, John Ruskin, Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones und John Everett Millais. Damit schließt sich erneut der Kreis dieser internen Kennerschaft und dem geistigen Austausch.<sup>409</sup>

---

<sup>405</sup> Vgl. Styles, John, "Victorian Britain, 1837-1901. Introduction", in: *Design & the decorative arts. Britain 1500-1900*, hg. von Michael Snodin und John Styles, London 2001, S. 313.

<sup>406</sup> Vgl. Styles, John, "The British Empire. 1848 and 1902", in: *Design & the decorative arts. Britain 1500-1900*, hrsg. von Michael Snodin und John Styles, London 2001, S. 322.

<sup>407</sup> Vgl. Peckham 1993, S. 13 (wie Anm. 149).

<sup>408</sup> Vgl. Klaus, Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, München 1980, S. 107.

<sup>409</sup> Vgl. ebd., S. 107f. (wie Anm. 408).

In dieser zweiten Phase des Präraffaelitismus wurden die ursprünglichen Merkmale wie Realismus und Detailgenauigkeit durch die Darstellung imaginärer Welten, Symbolismus und eine dekorative Betonung von Linie, Muster und Textur ersetzt.<sup>410</sup>

Dies war ein Zeichen dafür, dass sich der Schwerpunkt ihrer Ideologie verschob und an dessen Stelle die Begeisterung für das Textil und Dekorativ erblühte. „An die Stelle präziser Darstellung trat eine Kunst poetischer Beschwörung“<sup>411</sup>, so die Meinung von Julian Treuherz. Dies wiederum ist ein weiterführender Schritt in Richtung des Kunsthandwerks, wodurch die internen Beziehungen und Beeinflussungen bzw. die symbiotische Verbindung beider Kunstströmungen erkennbar wird. Der Japonismus, als Bindeglied zwischen der präraffaelitischen Bruderschaft und der Arts- und Crafts-Bewegung, zeigt sich fokussiert in dem Gemälde von Dante Gabriel Rossetti.

Beispielhaft für dieses Phänomen ist das präraffaelitische Kunstwerk *The Blue Bower* (Abb. 45) von Dante Gabriel Rossetti, welches er 1865 fertigstellen konnte. In frontaler Nahsicht präsentiert sich eine junge, rothaarige Frau, an einem Tisch sitzend und ein Instrument spielend. Ihr Körper ist in einen grünen Samtmantel mit goldenen Knöpfen gehüllt, unter dem ein cremefarbener, fransiger Pelz heraustritt. Während das gewellte Haar von einer Brosche seitlich zusammengehalten wird, sind Ohren und Hals mit Schmuck bestückt. Der voluminöse Mantel füllt das Gemälde vollständig aus, wodurch die Portraithaftigkeit nochmals akzentuiert wird. Das Zusammenspiel unterschiedlicher Materialien und Formen erweckt den Eindruck diverser kultureller Einflüsse und ihrer Verweise.

Das Instrument, auf dem sie mit ihren zarten Händen leicht die Saiten zupft, wird des Öfteren als Hackbrett identifiziert, soll jedoch eher eine japanische Koto darstellen. Jene Instrumente stehen in der Tradition, von jungen Frauen gespielt zu werden, deren sanfter Klang durch das Zupfen, entweder mit den Fingerspitzen oder mit einem Plektrum aus Elfenbein, erzeugt wird. Hierbei darf die Koto auf dem Boden, über den Knien oder auf einem niedrigen Tisch bespielt werden. Die Position der Zither in diesem Bild ist auffällig hoch, wodurch eine Barriere zwischen dem Betrachteten und der Frau entsteht. Dies wird jedoch aufgrund der blauen Kornblumen aufgelockert.<sup>412</sup>

Fürderhin hebt sich die junge Dame farblich von ihrem Hintergrund ab.

<sup>410</sup> Vgl. Treuherz 1993, S. 13 (wie Anm. 42).

<sup>411</sup> Ebd., S. 13 (wie Anm. 42).

<sup>412</sup> Vgl. Spencer-Longhurst, Paul, *The Blue Bower. Rossetti in the 1860s*, London 2000, S.11f.

Die reich verzierten, blau-weißen Kacheln bilden die Form eines Sechsecks und sind mit kreisförmigen Mustern verziert.<sup>413</sup> Das florale Muster, welches sich aus Passionsblumen und Windengewächsen zusammensetzt, ist harmonisch auf den Fliesen arrangiert, sodass ein fast kosmischer Blütenhimmel entsteht.

Diese Naturornamente werden durch den auffälligen Schmuck ergänzt, der ihr Haar, ihr Ohr und ihren Hals schmückt und dessen Muster an ferne und exotische Länder denken lässt. Die Herzbrosche, die sich bezeichnenderweise genau in der Mitte der Komposition befindet, ist aus dem Besitz Rossettis und vermutlich indischen Ursprungs, während die Goldknöpfe ihres Umhangs aus China zu stammen scheinen. Hier erkennt man, wie der Künstler exotischen Schmuck und Accessoires für seine Gemälde sammelt. Diese in dem Gemälde illustrierten Schmuckstücke, welche aus künstlichen Edelsteinen, den sog. Pasten, besteht, schenkte Dante Gabriel Rossetti der lieben Jane Morris. Sie ist in den Farben eines chinesischen Eisvogels gehalten und hebt sich damit von den rotgoldenen Haaren sowie dem grünen Umhang deutlich ab.<sup>414</sup> Jene geschickte Verbindung von Malerei und Kunsthandwerk ermöglicht den jungen Künstlern ein breites Spektrum an Themen und eine bis dato ungeahnte Entfaltungsmöglichkeit. Das hier besprochene Bild ist ein Beispiel für das große Interesse an Exotischem, am Japonismus und dem Orientalischen. Die Verschmelzung von Kunst, Kunsthandwerk, Natur und Exotismus war in dieser Zeit bedeutsam. Wenn es um Inneneinrichtungen geht, so darf auch auf dekorative Objekte, Vasen, Fächer, Textilien, Geschirr, Mobiliar und Instrumente eingegangen werden. Eigens das Klavier diente als Symbol der Gesellschaft, im Speziellen zur Darbietung und Ehrbarkeit von Frauen. Daher ist es nicht verwunderlich, dass jene Instrumente besonders dekorativ verziert wurden, um sowohl den Geschmack der Spielenden, als auch der Bewunderer zu treffen. Das salonfähige Instrument repräsentierte demnach sozialen Status und den feinen Gusto der Besitzer. Je eklektischer die Motivauswahl, desto mehr steigerte es den Wert eines Klaviers.<sup>415</sup>

In diesem Zusammenhang darf das Beispiel von Edward Burne-Jones, bzw. von Kate Faulkner angeführt werden. Das Piano (Abb. 46) befindet sich mittlerweile im Victoria and Albert Museum und wurde von Kate Faulkner, welche Tapeten für Morris & Co. entwarf, mit Gold- und Silberkreide nach Skizzen von Burne-Jones verziert.

---

<sup>413</sup> Vgl. ebd., S. 10 (wie Anm. 412).

<sup>414</sup> Vgl. Spencer-Longhurst 2000, S. 11f. (wie Anm. 412).

<sup>415</sup> Vgl. Fagance Cooper, Suzanne, "The Battle of the styles", in: *Design & the decorative arts. Britain 1500-1900*, hg. von Michael Snodin und John Styles, London 2001, S. 355.

Auch in solch einem Entwurf steht das florale Muster im Vordergrund. Vergoldete und versilberte filigrane Ranken und Blattwerk, Vögel, Früchte und allerlei Blumen verzierten das Piano von allen Seiten.

Dabei ist eine symmetrische Struktur zu erkennen, die sich über den gesamten Korpus erstreckt. Das Besondere an einem so reich verzierten Klavier ist die Integration der Natur in die Kunst und Musik.<sup>416</sup>

Nicht nur aufgrund seines Talentes, Instrumente zu verziern, sondern auch der Gestaltung von anderen Nutzgegenständen, etablierte sich Burne-Jones im kunsthandwerklichen Sektor und wurde ein Teil der beginnenden Arts- und Crafts-Bewegung. Sein Interesse war vielseitig und äußerte sich in der Anwendung verschiedener Techniken und Materialien. Hinzu verwirklichte er sich, ähnlich wie Morris, im Design und der Entwicklung von Wandteppichen, Stickereien, Schmuck und Buchillustrationen, aber auch in Mosaik- und Buntglasarbeiten. Dass sie sich nicht festlegen wollten, war eine Charaktereigenschaft des universellen Künstlers und wurde wegweisend für das Kunsthandwerk.<sup>417</sup>

So zog sich erneut eine Linie durch die präraffaelitischen Künstlergenerationen. Neben dem Hauptstamm, zusammengesetzt aus John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti und William Holman Hunt etc., interessierte sich auch Edward Burne-Jones sowohl für die Beobachtung und das Studium der Pflanzen, als auch die künstlerische Auseinandersetzung mit den Naturphänomenen.<sup>418</sup> Immer wieder ist die gegenseitige Beeinflussung innerhalb der Künstler sichtbar. Nicht nur eine geradlinige Folge, sondern auch Verzweigungen werden zunehmend sichtbar. Dies ist Teil des fruchtbaren Austauschs, indem die Natur durch die Kunst spricht.

Wie die Aquarellskizzen von Bäumen und Landschaften als auch Tieren, welche sich heute im *Birmingham Museum and Art Gallery* (Abb. 47- 49) befinden, zeigen, dass Burne-Jones in seinem Schaffen eine ausgeprägt naturverbundene Denkweise zeigt, der seine natürliche Umgebung wahrnimmt und mithilfe der Kunst konserviert. Dadurch entsteht ein Artefakt des damaligen Naturzustandes, das Auskunft über die Umwelt gibt.

---

<sup>416</sup> Vgl. <https://collections.vam.ac.uk/item/O86392/grand-piano-burne-jones-edward/> [07.08.2024].

<sup>417</sup> Vgl. Smith, Alison, „At work: Burne-Jones's Studio, Materials and Techniques“, in: *Edward Burne-Jones*, hg. von Alison Smith, Ausst.-Kat. Tate Britain, London 2018, S. 23.f

<sup>418</sup> De Girolami Cheney, Liana, *Edward Burne-Jones on Nature. Physical and Metaphysical Realms*, Newcastle upon Tyne 2021, S. 9.

Auch hier nimmt der Künstler Flora und Fauna auf, studiert diese sorgfältig und bringt sie im eigenen Stil auf die Leinwand.<sup>419</sup> Interessanterweise bemerkt Alison Smith, dass Edward Burne-Jones keine spezielle Kunstausbildung genossen hatte, sodass er es sich zur Aufgabe machte, nicht mehr an den traditionellen Maltechniken festzuhalten, sondern verschiedene Praktiken auszuprobieren, um die Kunstwelt zu reformieren.<sup>420</sup>

Die Präraffaeliten haben sich in ihren späteren Jahren, auch nach der Auflösung der eigentlichen Bruderschaft, mit dem Kunsthandwerk auseinandergesetzt und Ideen für Möbel und Textilentwürfe gesammelt. Besonders prominent und für das breite Publikum wahrscheinlich eher unbekannt, sind die Entwurfsskizzen von John Everett Millais. Im Archiv des British Museum sind einige dieser Skizzen in gutem Zustand digitalisiert und ein Beweisstück für das vielseitige Interesse der PRB. Sie zeigen Stühle mit tierischen Elementen, wie bspw. Armlehnen, die wie Schwäne geformt sind, oder Stuhlbeine, die wie Panther gestaltet werden. Millais hat des Öfteren solche Zeichnungen angefertigt, um sich vom ‚eigentlichen‘ Malen zu erholen und den Horizont zu erweitern. Nicht weniger interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass die freien Entwürfe zu jener Zeit entstanden sind, in der er mit John Ruskin auf Reisen war.<sup>421</sup> Beide Persönlichkeiten sprechen sich für die Natur aus und zeigen deren Wertschätzung in Schrift und Bild.

Die Präraffaeliten integrierten in ihren Werken eine Vielzahl von Materialien und Ressourcen, die sowohl künstlerische, als auch gesellschaftliche Dimensionen umrissen. Die Nutzung hochwertiger Materialien, wie Ölfarben und speziell hergestellter Pigmente, war entscheidend für die Detailtreue und Farbbrillanz ihrer Werke.

Insbesondere verkörpern die Werke Rossettis ein tiefes Verständnis für die Wechselwirkungen zwischen Materialität und Umweltbewusstsein, was sie auch im Kontext moderner Diskurse über Nachhaltigkeit relevant macht. Rossettis Kunst lädt dazu ein, über den Umgang mit Ressourcen nachzudenken und die Schönheit der Natur in Verbindung mit menschlicher Kreativität zu entdecken.

In der Betrachtung der Kunstbewegungen des 19. Jahrhunderts, insbesondere der präraffaelitischen und der Arts- und Crafts-Bewegung, wird deutlich, wie tiefgreifend die Verbindungen zwischen Malerei, Poesie, Musik und dekorativer Kunst sind. Dante Gabriel Rossetti, William Morris und Edward Burne-Jones prägten eine Ära, in der die Ästhetik nicht nur die Malerei, sondern auch das Design und die Inneneinrichtung

---

<sup>419</sup> Vgl. ebd., S. 10 (wie Anm. 418).

<sup>420</sup> Vgl. Smith 2018, S. 23 (wie Anm. 417).

<sup>421</sup> Vgl. [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1995-0121-4](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1995-0121-4). [05.07.2024].

revolutionierte. Ihre Werke zeugten von einer harmonischen Verbindung der Kunstformen, wobei Rossettis Ausdrucksweise besonders hervorstach.

Letztlich förderten diese Künstler nicht nur die Schönheit des Alltags, sondern auch ein tiefgreifendes, kulturelles Bewusstsein, das die Menschen dazu anregte, über das Verhältnis von Kunst, Handwerk und Leben nachzudenken. Die Arts- und Crafts-Bewegung kann als ein entscheidender Schritt in Richtung einer ästhetischeren, menschlicheren Gesellschaft im Angesicht der Herausforderungen der modernen Welt verstanden werden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Präraffaeliten nicht nur durch ihre künstlerischen Techniken, sondern auch durch die thematische Auseinandersetzung mit Materialien und gesellschaftlichen Werten eine nachhaltige Wirkung in der Kunstgeschichte hinterließen.

### 9.1 William Morris, seine Familie und das Kunsthandwerk

Der Grundgedanke, die Natur künstlerisch zu bewahren, wurde zunächst von der präraffaelitischen Bruderschaft formuliert und findet seine Weiterführung in der späteren Arts- und Crafts-Bewegung, insbesondere bei William Morris, der dieses ökologische und künstlerische Denken weiterführte.

Auch wenn das Streben nach Ursprünglichkeit und die Suche nach der unbedarften Natur mehr eine utopische Vorstellung war, versuchten die Künstler, diesem Drang mithilfe der Kunst Ausdruck zu verleihen. Hans-Christian Kirsch betont in seinem Werk die Naturverbundenheit Morris und beschreibt dabei wie folgt:

„Man wird zugeben müssen, daß William Morris das irdische Paradies so wenig gefunden hat wie viele andere vor und nach ihm. Aber vielleicht hat er dabei etwas viel Besseres gefunden, das uns entschieden angeht: Hinweise auf die Notwendigkeit einer Gesellschaftsordnung, in der das Bedürfnis des einzelnen Menschen nach Schönheit und Selbstverwirklichung nicht mehr auf Kosten anderer befriedigt wird, und in der der Mensch gelernt hat, daß er ohne Friedensschluß mit seinem Gegenüber, der Natur, die Überlebenschancen seiner Gattung aufs Spiel setzt und dieses Wissen ihn veranlassen muß, seine Macht- und Besitzgier zu zügeln“<sup>422</sup>.

William Morris Einstellung machte ihn zum Wegbereiter eines erweiterten Naturverständnisses. Indem er das Verhältnis von Mensch und Natur innerhalb des industrialisierten Systems als gefährdet, wenn nicht sogar geschädigt, ansah, setzte sich Morris für die Bewahrung und den Schutz dieses Gefüges ein. Die Intention des Kunstgewerblers lag entsprechend im Erhalten der Schönheit und dem Anpassen des Menschen an die Natur.<sup>423</sup> Mit diesen Ansichten erwies sich Morris nicht nur lapidar als Nachfolger einer gewissen Kunstströmung, sondern er nutzte den ursprünglichen Grundgedanken dieser Bruderschaft und erweiterte ihn sogar, indem er die Besonderheit der Natur in all ihren Facetten in seinen vielgestaltigen Produkten hervorzuheben verstand. Diese über allem stehende Ästhetik bestand vorwiegend in der Unumgänglichkeit einer detaillierten Naturobservation, welche sich in dieser Form bereits bei den Präraffaeliten ausdrückte.<sup>424</sup>

Morris Verständnis nach ist das Kunsthandwerk sowohl für den Nutzer als auch den Produzenten der Ursprung von Anmut und Freude. Die Problematik, die damit einherging, lag in der kapitalistischen Arbeitsteilung, in der die Arbeiter ihre Kreativität nicht frei ausüben konnten, wodurch Morris wiederum an die Adelnung der Arbeit, wie sie seiner Meinung nach im Mittelalter vorherrschend war, appellierte und zugleich die

<sup>422</sup> Kirsch 1983, S. 20 (wie Anm. 177).

<sup>423</sup> Vgl. Braesel 2012, S. 107 und 126 (wie Anm. 374).

<sup>424</sup> Vgl. Hönnighausen 2000, S. 31 (wie Anm. 48).

daraus resultierende Schönheit der Gegenstände pries. Das Handwerk, das sowohl eine anspruchsvolle Vorbereitung als auch eine körperlich anstrengende Herstellung erforderte, bot für Morris eine gleichermaßen intellektuelle wie praktische Erfüllung und verlieh ihm erneut eine besondere Bedeutung.<sup>425</sup>

In seinen Vorträgen und Vorlesungen versuchte Morris, diese Standpunkte zu Kunst, Ästhetik und dem Handwerk nochmals zu verdeutlichen.<sup>426</sup> In dem Vortrag *Art and the beauty of the earth*, welcher er in der Stadthalle von Burslem am 13. Oktober 1881 abhielt, erklärt Morris wie folgt:

“It is necessary, unless all workmen of all grades are to be permanently degraded into machines, that the hand should rest the mind as well as the mind the hand.  
[...] And I say that this is the kind of work which the world has lost, supplying its place with the work which is the result of the division of labour”<sup>427</sup>.

In diesen und weiteren Beiträgen betont Morris stets die Wichtigkeit der freien Arbeit, die ohne den Druck der industriellen Maschinen auskommt. Als Gegenkonzept zu den in seiner Zeit hochgehaltenen Industriellen ernannte er das Mittelalter, in der noch die „Kunst des freien Menschen“ vorherrschte.<sup>428</sup> Auch die Arbeiten fanden dort ihre Wertschätzung und Freiheit im Ausdruck ihrer handwerklichen Tätigkeit, eine Anerkennung, wie man sie im kapitalistischen Zeitalter des 19. Jahrhunderts nicht mehr erwarten konnte. Bereits in dieser Phase schwingte die sozialistische Grundeinstellung mit, welche sich in seinem Wirken noch im Verlauf der Jahre verstärken sollte.<sup>429</sup> So könnte, wie Morris bereits forderte, das Kunsthandwerk als universelle Tätigkeit anerkannt und die Gleichstellung von Nutzer und Produzent ermöglicht werden.<sup>430</sup>

Timothy Morton sieht in der Arbeitsweise von William Morris jedoch nicht die Potenz eines ökokritischen und nachhaltigen Kunsthandwerkers, geschweige denn erkennt er nur bedingt ökologische Tendenzen in dessen Ideologie.<sup>431</sup> Im Zeitalter des Neuen Materialismus wird den Dingen eine Macht zugesprochen, die ihnen vorher, innerhalb des vorherrschenden anthropozentrischen Weltbildes, nicht gegeben war.

<sup>425</sup> Vgl. Parry, Linda, "Textiles", in: *William Morris*, hg. von Anna Mason, London 2021, S. 267.

<sup>426</sup> Vgl. Naylor, Gillian (Hg.), *William Morris by himself. Designs and writings*, London, Sydney 1988. S. 205ff.

<sup>427</sup> Russell & Russell (Hg.), *The collected works of William Morris. Vol. XXII. Hopes and fears for art lecture on art and industry*, New York 1966, S. 164.

<sup>428</sup> Vgl. ebd., S. 159 (wie Anm. 427).

<sup>429</sup> Vgl. Barringer 2012, S. 54 (wie Anm. 350).

<sup>430</sup> Vgl. Styles 2001, S. 338 (wie Anm. 406).

<sup>431</sup> Vgl. Morton, Timothy, *Ökologisch sein*, Berlin 2019, S. 142.

Führt man diesen neuen Gedanken aber weiter, so entwickeln auch Kunstwerke eine eigenständige Macht, die nicht nur Einfluss auf die Gesellschaft, sondern eben auch auf die Umwelt haben sollen. Hierbei unterscheidet sich die Auffassung des 21. Jahrhunderts von der des 19. Jahrhunderts, eben jenes Jahrhunderts, in der William Morris die Arts- und Crafts-Bewegung vorantrieb. Doch es gilt an dieser Stelle genauer zu untersuchen, inwieweit die Aussage von Timothy Morton, in der er erklärt, dass Morris' dekorative Funktion von Kunst eher ein Hindernis für die ökologische Bewusstwerdung darstellt, seine Berechtigung hat. Ebenso kritisiert er mit diesem Gedanken die Idee, dass Dinge primär aus einer menschlichen Perspektive bewertet werden – in diesem Fall durch ihre Funktionalität und Ästhetik. Wenn William Morris behauptet, dass funktionale Dinge auch schön sein sollten, bleibt er laut Morton in einem anthropozentrischen Denkraum gefangen. Hierbei werden die Dinge darauf reduziert, wie sie dem Menschen nützen und gefallen. Morton lehnt diese Sichtweise jedoch ab, weil sie Dinge als bloße Werkzeuge (Instrumente) behandelt, denen keine Eigenständigkeit oder intrinsische Bedeutung zugestanden wird. In dieser Perspektive sind die Dinge nur passive Objekte, die entweder "funktionieren" oder "schön aussehen", je nachdem, wie der Mensch sie definiert. Morton hingegen fordert, dass wir Dinge nicht nur als passive Objekte betrachten, sondern als Entitäten mit eigenen Daseinsweisen und Bedeutungen.<sup>432</sup>

Im Folgenden werden die Ideologie von William Morris näher beschrieben und praktische Beispiele angeführt, um die hier genannte Kritik zu neutralisieren oder zu entkräften. Die Objekte, welche Morris gestaltet hat, sind mehr als nur verschönerte Gegenstände des Alltags, vielmehr sind sie ein Medium der Vermittlung, das lange Zeit nachklingt. Entscheidend ist die Gewissenhaftigkeit, mit der Morris seine privaten Studien durchführte und das Handwerk erlernte. Nicht nur eine intensive Recherchearbeit von Quellen, wie bspw. illuminierte Handschriften, sondern auch der Besuch von Museumssammlungen, in denen er mittelalterliche Wandteppiche etc. studierte und Buchdrucke bewunderte, verhalfen ihm zu einem immensen und dichten Wissenserwerb.<sup>433</sup> Die Überzeugung, dass Kunst das gesamte Spektrum der Alltagsgegenstände umfassen sollte, ist der Schlüssel zu Morris' Leidenschaft für die dekorativen Künste.

---

<sup>432</sup> Vgl. ebd., S. 142 (wie Anm. 432).

<sup>433</sup> Vgl. Harris, Jennifer, "William Morris and the Middle Ages", in: *William Morris and the Middle Ages*, hg. Von Joanna Banham und Jennifer Harris, Manchester/ Dover 1984, S. 10f.

Er fungierte als Vorreiter eines bewussteren Lebens und Wohnens, indem er den Appell formulierte: „have nothing in your houses that you do not know to be useful or believe to be beautiful“<sup>434</sup>. Dies ist ein essenzieller Schritt, wenn es um eine neue Form von nachhaltigerem Wohnen geht. Insofern diente jener Aufruf dazu, nur funktionales Mobiliar und nützliche Dekoration in die Einrichtung zu integrieren, um das Bewusstsein für das Kunstwerk zu stärken und zu fördern. Die Einfachheit des Lebens diente zur Reinigung der Seele, wodurch Platz für rein nützliche Gegenstände geschaffen werden sollte. Auch die aktuelle Forschung von Jeffrey Petts hat einen Einblick in William Morris politisch-soziale Handwerkskunst gegeben und gelangt zu der Antwort, dass sich ein allgemeiner Wandel in der Art und Weise, wie alltägliche Gegenstände verwendet werden, eingestellt hat, ein Wandel, der eben durch William Morris gefördert oder angeregt wurde. Dies kann wohl als eine der zentralen Erkenntnisse betrachtet werden, um die Intention von William Morris nachvollziehen zu können.<sup>435</sup>

Für Morris war dabei Nützlichkeit ein wichtiger Begriff. Die Lebensqualität stieg demnach mit der bewussten Selektion des Interieurs. Je bewusster die Einrichtung gestaltet wurde, desto mehr wurde auf die Qualität und die Ästhetik Wert gelegt. Die reich verzierten, opulenten Möbel, Tapeten, Kissen und Decken waren Merkmale, die zunächst nicht der eigentlichen Nützlichkeit, wie sie im allgemeinen Sprachgebrauch verwendet wurde, zugeschrieben werden konnten. Ein Stuhl war bspw. dann nützlich, wenn eine Person bequem darauf sitzen konnte und sich dieser in das Gesamtkonzept des Hauses anpasste.

Bei Morris gingen Nützlichkeit und Ästhetik nun aber zusammen einher, wodurch das Wohnen eine neue Bedeutung erhielt. Der Mensch umgab sich bewusst mit handgefertigten Objekten, wodurch die Individualität des Geschmacks gefördert werden sollte. Umso mehr handwerkliche Gegenstände, Möbel etc. in das eigene Wohnen integriert wurden, desto mehr steigerte es den ästhetischen Wert und Geschmack. So kann eine Tapete oder ein Teppich, welche die Wände und Böden schützen, nicht nur nützlich sondern auch ästhetisch sein.<sup>436</sup> Die Gobelinstoffe sind ein Beispiel dafür, dass Schönheit und Bequemlichkeit einhergehen können.

---

<sup>434</sup> Vgl. Marsh, Jan, „A Well-Crafted Life“, in: *May Morris. Arts & Crafts Designer*, hg. von Anna Mason, Jan Marsh u.a., Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum London, London 2017, S. 18.

<sup>435</sup> Vgl. Petts 2024, S. 76 (wie Anm. 402).

<sup>436</sup> Vgl. Parry, Linda, „Interior Decoration“, in: *William Morris*, hg. von Anna Mason, London 2021, S. 161.

Neben dem strapazierfähigen Stoff, der aus Wolle und/oder Baumwolle hergestellt wurde, steht auch der Gemütlichkeitsfaktor im Vordergrund. Die schweren Textilien, welche für Wandschirme, Polster oder Kissenbezüge ihre Anwendung finden, strahlen eine Behaglichkeit auf den Wohnenden aus, sodass sich dieser in einem gut eingerichteten und zugleich gemütlichen Wohnraum befindet.<sup>437</sup> Mit Hilfe der Firmengründer Charles Faulkner, Paul Marshall, Ford Madox Brown, Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti und Phillip Webb erschuf Morris ein Imperium kunsthandwerklicher Produkte. Die Vielseitigkeit des Unternehmens zeigte sich an eben jenen Gründern, die durch ihre verschiedenen künstlerischen Neigungen bekannt waren.<sup>438</sup> William Morris bewegte sich folglich in einem intellektuellen und durchaus kreativen Umfeld, wodurch ein Austausch zwischen den Künstlerinnen und Künstlern, welche auch in seiner Firma tätig waren, entstand. Es formierte sich ein Kollektiv von Architekten, Malern, Handwerkern uvm., welches sich zu einem künstlerischen Netzwerk ausbreitete, das im 19. Jahrhundert zu ungeahnten Verbindungen verhalf.<sup>439</sup> Die gegenseitige Einflussnahme in Hinblick auf Malerei und Kunsthandwerk war ein zukunftssträchtiges Modell, das die Verbindung verschiedener Welten herstellte und unter dem Konsens der Naturwahrnehmung, Naturwertschätzung und künstlerischer Verarbeitung vereinte.<sup>440</sup>

Die bereits etablierten Künstler brachten ihre Erfahrungen im Gestalten von Kleidung, Möbeln, Glasmalerei, Gemälden und Designobjekten in die Firma ein, sodass *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* durch ihren immensen Erfolg, ironischerweise, zu einem Aushängeschild der kapitalistischen Seite des Kunsthandwerks wurde.<sup>441</sup> Das Repertoire an Textilien, Teppichen und Tapeten ist bis heute umfangreich und großzügig vorhanden und wird von den wohlhabenden Käufern durchaus geschätzt. Die Verkaufsmengen hielten sich damals jedoch im Rahmen.<sup>442</sup> Dennoch war Morris aufgrund seiner Vielfältigkeit sowohl ein Künstler, Handwerker und Designer sowie ein Geschäftsmann, der sich in Wirtschaft und Politik einzubringen vermochte. Die Forschung ist sich darüber einig, dass der gewiefte Kunsthandwerker den zeitgenössischen Markt und Geschmack prägte.

---

<sup>437</sup> Vgl. Trocmé, Suzanne, *Stoffe. Die Welt der modernen Textilien*, Bern u.a. 2003, S. 26.

<sup>438</sup> Vgl. Menz 1958, S. 17 (wie Anm. 396).

<sup>439</sup> Vgl. Harris 1984, S. 2f. (wie Anm. 433).

<sup>440</sup> Vgl. Menz 1958, S. 17 (wie Anm. 396).

<sup>441</sup> Vgl. Harvey 1991, S. 38 und 48 (wie Anm. 321).

<sup>442</sup> Vgl. ebd., S. 130 (wie Anm. 321).

So schreibt William Holman Hunt bereits zu seiner Zeit wie folgt:

“Having capital in hand, this energetic man of genius and of good business capacity incorporated Brown, Rossetti, Burne-Jones, and others, and founded a firm which, after some eccentric experiments, developed not only into a commercial enterprise, but into a school of taste which it is not too much to say went far, and ought to be still moving forward, to re-establish the best form of artistic invention for English crafts”<sup>443</sup>.

Eine eigene Kategorie des Geschmacks breitete sich dank William Morris und seinen Geschäftspartnern im englischen 19. Jahrhundert aus. Umso weniger ist es verwunderlich, dass Morris im Verlauf der Jahre und bis heute zu einer Symbolfigur des Kunsthandwerks, der Arts- und Crafts-Bewegung aufgestiegen ist und für zukünftige Künstlergenerationen eine Vorbildfunktion einnimmt.<sup>444</sup> So darf William Morris nicht nur als Schriftsteller, Kunsthandwerker und Visionär verstanden werden, sondern vielmehr auch als fähiger Unternehmer.<sup>445</sup>

Das ehemalige South Kensington, dem heutigen Victoria & Albert Museum, enthält die größte William Morris Sammlung, darunter Mobiliar, Tapeten, Stoffe, Vorhänge, Wandteppiche uvm. Die Bewahrung eines solchen Kulturgutes innerhalb einer Räumlichkeit ermöglicht einen intensiven Einblick in das Schaffen von William Morris.<sup>446</sup> Neben seinen Hauptwerken präsentiert das Museum auch die Stickereiarbeiten und Schmuckentwürfe seiner Frau und Tochter. Nach der Natur zu arbeiten und zu entwerfen, ist demnach ein Gedanke, der sich durch die gesamte Familie Morris und deren Firma zieht. Der Familienzusammenhalt ist vornehmlich dann sichtbar, wenn es um die Firmengründung von *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* im Jahr 1861 geht. Nicht nur William Morris, sondern auch seine Frau Jane und seine Tochter May waren wichtige Personen im dekorativen Kunstsegment. Morris Frau studierte Stickereien aus vergangenen Zeiten, um vergessene Praktiken zu entdecken und aufzufrischen.<sup>447</sup> Sowohl die Mutter als auch die beiden Töchter waren Teil der Firma und engagierten sich im Bereich der Stickereiarbeiten.<sup>448</sup> Grundsätzlich waren Frauen bereits zu Beginn der Arts- und Crafts-Bewegung eine wichtige Größe und leisteten ihren Beitrag in Design, Handwerk, Schriftstellerei und sogar im Mäzenatentum.

<sup>443</sup> Hunt 1914 [14.01.2024], S. 169 (wie Anm. 112).

<sup>444</sup> Vgl. Harvey 1991, S. 2 (wie Anm. 321).

<sup>445</sup> Vgl. ebd., S. 2 (wie Anm. 321).

<sup>446</sup> Vgl. *William Morris*, hg. von Victoria & Albert Museum, London 1958, S. 1.

<sup>447</sup> Vgl. Beck, Thomasina, *Gardening with silk and gold. A history of gardens in embroidery*, UK (London?) 1997, S. 113.

<sup>448</sup> Vgl. Bain, Rowan, Lister, Jenny, Mason, Anna, “Wallpapers and Embroidery”, in: *May Morris. Arts & Crafts Designer*, hg. von Anna Mason, Jan Marsh u.a., Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum London, London 2017, S. 58.

So war die weibliche Seite der Familie Morris durchaus etabliert, May Morris sogar als Mitbegründerin der *Women's Guild of Arts* des frühen 20. Jahrhunderts und Führungskraft der Stickerei-Abteilung von *Morris and Co.*<sup>449</sup> Bereits in jungen Jahren studierte May Morris im South Kensington Museum das Handwerk der Stickerei und umgab sich mit den mittelalterlichen Ausstellungsobjekten, die dort zu finden waren. Grundsätzlich steht die Arts- und Crafts- Bewegung in enger Verbindung mit dem South Kensington Museum.<sup>450</sup> Die Inspiration, die May Morris nicht nur im Museum, sondern auch in ihrem eigenen Umfeld fand, basierte auf historischen Beispielen unter anderem des 17. und 18. Jahrhunderts, wobei sie sich an Stickereien, Farbverläufen aber auch den Motiven orientierte.

So gesehen verband die Morris Familie die Leidenschaft für das Vergangene, insbesondere eben das Mittelalter, und ihre Konvertierung in das 19. Jahrhundert. Die Wiederbelebung der Handwerkskunst, besonders der alten Techniken, war für die ganze Familie ein Wendepunkt innerhalb der Kunstbewegung dieser Zeit. An dieser Stelle muss erneut darauf hingewiesen werden, dass die Expansion des Kunsthandwerks sowie der Firma für William Morris nicht ohne die tatkräftige Unterstützung seiner Frau und Kinder funktioniert hätte. Obwohl Morris in der Forschung immer an erster Stelle steht, müssen die Umstände geklärt werden, in denen seine Kollegen und seine Familie maßgeblich zur Arts- und Crafts-Bewegung beigetragen haben. Belege hierfür finden sich zuweilen in Susan Owens Werk, welche die Ernsthaftigkeit, die May Morris ihrem Stickerei-Studium entgegenbrachte, anhand einer von der Künstlerin selbst getätigten Aussage unterstreicht.<sup>451</sup> Diese sagt, sie wäre: „inclined to take needle- art seriously, and regard its simply priceless qualities worth as careful study and appreciation as any other form of art; certainly“<sup>452</sup>, und weiterhin, mit Bezug auf die vergleichbare Wichtigkeit einer historischen Betrachtung: „research into this history and development is as rich and fruitful“<sup>453</sup>. Neben den politischen Aktivitäten ihres Vaters, war May Morris auch ein Teil der politischen Frauenrechtsbewegung, knüpfte wichtige Kontakte und ging auf Reisen, unter anderem nach Amerika.<sup>454</sup>

---

<sup>449</sup> Vgl. Livingstone, Karen, „Britain and Beyond. Morris and the Arts and Crafts Movement“, in: *William Morris*, hg. von Anna Mason, London 2021, S. 407.

<sup>450</sup> Vgl. von Plessen, Bryant 2011, S. 215 (wie Anm. 148).

<sup>451</sup> Vgl. Owens 2023, S. 182 (wie Anm. 10).

<sup>452</sup> Ebd., S. 182 (wie Anm. 10).

<sup>453</sup> Ebd., S. 182 (wie Anm. 10).

<sup>454</sup> Vgl. Mason, Anna (Hg.), *William Morris*, London 2021, S. 407.

Sowohl Jane Morris als auch May Morris entwickelten ihre Fähigkeiten im Privaten und in der Ausbildung weiter. Allgemein war in dieser Zeit das Interesse für ornamentale Muster aus der Pflanzenwelt gewachsen, woraufhin eigene Unterrichtseinheiten an zahlreichen Kunstgewerbeschulen eingeführt wurden, um die Welt der Botanik zu verstehen und diese in stilisierter Form in das künstlerische Medium zu überführen. Infolgedessen erhob sich das florale Muster zum Leitkanon des kunsthandwerklichen Gewerbes und wurde im Besonderen von William Morris' Produkten beherrscht.<sup>455</sup>

Schließlich eröffnete William Morris im Jahr 1881 eine eigene Druckerei in Merton Abbey, welche ihm dazu verhalf, sich noch intensiver mit der Gestaltung und der Herstellung von Textilien auseinanderzusetzen. Das Repertoire erstreckte sich hierbei von Chintzes, Wandteppichen bis hin zu Seiden- und Wollstoffen.<sup>456</sup> Insbesondere waren es die Stickerei- und Druck-Entwürfe, die May Morris zu einer ebenbürtigen Kunsthandwerkerin werden ließ. Durch ihr intensives Studium der Natur und dem Feingefühl für Details, wirken ihre Stickereimotive botanisch durchaus korrekt.

Ihre Ambitionen zeigen sich in eben jenen fein bestickten Textilien, wie bspw. die Tischdecke *Vine Leaf* (Abb. 50). Ähnlich wie in den Entwürfen von William Morris besticht auch hier das symmetrisch angeordnete Pflanzenmotiv. Ein zentrierter Kreis aus Blumen und Blättern wird von sich windenden Ranken abgelöst und von einem quadratischen Rahmen eingefangen. Das pastellfarbene Arrangement aus Rosa, Blau, Gelb und Grün ist ebenfalls ein Hinweis für die bewusste Reduzierung der Farbtöne, wie sie bei ihrem Vater zu finden sind. May Morris' Stickerei ist von einer Leichtigkeit umgeben, welche den dekorativen Charakter der Tischdecke unterstreichen.

Ein weiteres Beispiel für die Integration floraler Muster ist in ihrem Wandteppich *Fruit Garden* (Abb. 51) sichtbar. Dabei treffen feine Stickereiarbeit auf mittelalterlich inspirierte Motive. Es zeigt ein Geflecht aus gelben Akanthusblättern und bunten Obstbäumen, gekrönt mit einem Schriftband vor einem blauen Hintergrund. Auch hier verschmelzen die Pastellfarben mit dem Stoff. Erst bei näherer Betrachtung sind die unterschiedlichen Stiche sichtbar, die May Morris jedoch gekonnt setzt.

Der Farbdruck *Honeysuckle* (Abb. 52) aus dem Jahr 1833 zeigt das Geißblattgewächs, welches in das zweidimensionale Motiv überführt wurde. In symmetrischer, immer wiederkehrender Anordnung verschränken sich die Blumenranken ineinander.

---

<sup>455</sup> Vgl. Muthesius 1901, S. 9 (wie Anm. 398).

<sup>456</sup> Vgl. Baker, Malcom, Richardson, Brenda (Hg.), *A grand Design. The art of the Victoria and Albert Museum*, London 1997, S. 337.

Die gelblich roten Blüten werden von den hell- und dunkelgrünen Blättern umschlossen und ergeben ein in sich geschlossenes Pflanzenbild.<sup>457</sup> Im Vergleich hierzu steht der 1876 angefertigte Seidendruck *Honeysuckle* (Abb. 53) von William Morris, welcher in Ausführung und Farbgebung exponierter ist als die Arbeit von May Morris. In mehreren Farb- und Motivschichten erstreckt sich das komplexe Geißblattgewächs. Die unterste Schicht besteht aus gelb-cremefarbenen Blätterranken, gefolgt von einer weiteren Überschicht aus grünen Ästen und Blättern, bis hin zur oberen Schicht, mit orange- und rosafarbenen Geißblättern. Obwohl die einzelnen Schichten übereinandergelegt werden, entsteht ein einheitliches Motivgeflecht. Ähnlich wie bei den Entwürfen von William Morris, legt auch May Morris großen Wert auf Symmetrie, Motivwiederholungen und korrekte Wiedergabe.

Jene florale, fließende Ornamentik spiegelt sich auch in May Morris' Schmuckentwürfen wider. Als Beispiel darf das Collier *Girdle* (Abb. 54), entworfen im Jahr 1906, benannt werden. Die Anordnung der Edelsteine in Form einer Blüte, sowie die Farbwahl aus grünen und roten Steinen legt eine florale Assoziation nahe.<sup>458</sup> So können sich sowohl in den Stickerei- und Tapetenentwürfen, als auch im Schmuckbereich wiederkehrende Motive erkennen. Helle Farben wie bspw. Beige, Rosa und Grau verbinden sich mit botanischen Abbildern von Tulpen, Blättern und Sträuchern. Dennoch kritisiert die Forschung, dass kein einheitlicher Stil festgemacht werden kann, was jedoch eigentlich den Reiz der Arts- und Crafts-Bewegung ausmacht.<sup>459</sup>

Ebenfalls unterstreicht seine Tochter May Morris den naturverbundenen Ansatz und den eigenwilligen Stil ihres Vaters. Im Musterbeispiel *Fruit* (Abb. 55) verneint sie das lieblose Experimentieren und betont umso mehr die bewusste Struktur ihrer Arbeit. Die bewusste Anordnung der Zitronen, Granatäpfel und Pfirsiche in ihrer farblichen Präsenz und Pointierung vor einem gräulichen Blattwerk, erweckt eine natürliche Erscheinung, so May Morris, ganz, als würden die Früchte in ihrer vollen Reife hervortreten. Ebenso ist ihr Hinweis auf den Entwurf *Trellis* (Abb. 56) von William Morris von großer Bedeutung, da die spalierartige Ordnung der Blütenranken an die Rosengärten in Kent erinnern sollen. Dies ist wiederum ein Beweis für das weit verbreitete Interesse an den botanischen Gärten jener Zeit.<sup>460</sup>

<sup>457</sup> Vgl. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1110639/honeysuckle-wallpaper-morris-may/> [19.03.2023].

<sup>458</sup> Vgl. <https://collections.vam.ac.uk/item/O76641/girdle-morris-may/> [07.05.2023].

<sup>459</sup> Vgl. Thompson, Paul, *The Work of William Morris*, London 1967, S. 78.

<sup>460</sup> Vgl. Morris, May, *William Morris. Artist, Writer, Socialist, Vol. I.*, New York 1966, S. 35.

Die von Morris gestaltete Einrichtung war zudem von einer einheitlichen Ordnung geprägt, sei es durch das strukturbringende Ornament oder die geometrischen Formen, sodass der Wohnraum nicht nur die eigene Welt repräsentierte, sondern auch den eigenen Stil ausdrückte. Dabei ist jedoch zu beachten, dass das Ornament der Natur entlehnt ist, und wiederum in abgeänderter und vereinfachter Form in den Wohnraum bzw. das Textil übertragen wurde. So gesehen unterscheidet sich die äußere Natur von der künstlerisch inszenierten Natur im Ornament.<sup>461</sup> Diesen Schritt ging auch William Morris, indem er das in der Natur vorgefundene Material in seine Muster überführte. Die Natur, gezähmt durch den Kunstschaffenden, war nun Teil des Stilempfindens. Hierbei veränderte sich das Geschmacksempfinden und der erste Schritt zu einer ästhetischen Erziehung war vollbracht. Nicht nur die Herstellung ästhetisch designter Produkte, sondern auch das Erwerben dergleichen ist ein Hinweis auf die allgemeinen Geschmacksveränderungen und gleichzeitig auch für den persönlichen Geschmack. Dies hat zur Folge, dass ästhetische Objekte dem Sammler bzw. Käufer zu einem sozialen Ansehen verhalf und in Wechselwirkung auch dem Kunsthandwerk einen kommerziellen und sozialen Wert anheftete.<sup>462</sup>

Vor diesem Hintergrund erweist sich Morris auch als Dekorateur, der sowohl das Erscheinungsbild seiner eigenen Häuser, als auch das seiner Kunden aufbessert und wertsteigert. An dieser Stelle sei nochmals betont, wie bewusst William Morris in das Alltagsleben der Menschen eingriff, während sein umfassendes Werk und Einfluss weiter ausgebaut wurde.<sup>463</sup> So eröffnet sich die Frage, inwieweit William Morris mit seinen Reden, Vorträgen und Designs eine ästhetische Kunsterziehung im 19. Jahrhundert in England vollzog. Aufgrund des starken Wiedererkennungswertes seiner Arbeiten ist Morris bis heute als zielorientierter Kunsthandwerker bekannt. Man denke bspw. an den *Green Dining Room* im heutigen Victoria and Albert Museum, welcher 1868 von Morris, Philipp Webb und Edward Burne-Jones gestaltet wurde. Aufgrund der vielschichtigen Gestaltung der unterschiedlichen Künstler entsteht ein eklektischer Stil des Raumes. Nicht nur die Museumsbesucher, sondern auch Künstler und Schriftsteller jener Zeit, nutzten diesen Raum für ihre regelmäßigen Treffen.<sup>464</sup> Hierbei darf angenommen werden, dass die Begeisterung für Morris Kunstauffassung auch nach außen getragen wurde.

---

<sup>461</sup> Vgl. Gombrich, Ernst H., *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982, S. 17.

<sup>462</sup> Vgl. Federle Orr 2011, S. 33f. (wie Anm. 393)

<sup>463</sup> Vgl. Parry 2021, S. 267 (wie Anm. 425).

<sup>464</sup> Vgl. <https://www.vam.ac.uk/articles/a-first-of-its-kind-history-of-the-refreshment-rooms> [11.08.2023]

Andrea Schlieker schreibt bereits in ihrer Dissertation 1986 über die künstlerische Tragweite Morris wie folgt:

„Dahinter steht der Wille, nicht nur die Kunst zu reformieren, sondern auch einen neuen Menschentypus heranzubilden; so ist das Kunstideal unlösbar mit dem Lebensideal, Ästhetik mit Ethik, verknüpft“<sup>465</sup>.

Nicht umsonst gilt die Morris Familie als wegweisend, da sie sich für ein bewusstes Leben und die Verbundenheit mit der Natur einsetzte. Die Intimität zwischen Natur und menschlichem Leben bzw. Wohnen ist stärker als zuvor, wodurch auch hier Anklänge an die Zurück- zur Natur- Bewegung ertönen.

„Die Apologie des Natürlichen – ob in Lebensweise, in der Maxime der Materialgerechtigkeit oder im abbildenden Ornament- signalisiert in ihrer gleichzeitigen Absage an das Künstlich-Mechanische eine bewußte Rückkehr zu den Basiswerten des Lebens“<sup>466</sup>.

Demgemäß verbinden sich Mensch, Natur und menschengemachte Umwelt zu einer harmonisch geformten Einheit, in Form des Kunsthandwerks. Aufgrund seiner Wertevorstellungen versuchte Morris schließlich die Natur in den Alltag zu integrieren und den Kerngedanken einer verletzbaren und sterblichen Umwelt dabei nicht aus den Augen zu verlieren. Indem er nicht nur Bilder und Gedichte entwickelte, sondern auch Möbel, Tapeten, ganze Räume und Häuser, griff er mit seinem Gedankengut in das Leben ein und veränderte dies auch zugleich. Er fing die Ideen aus der Natur ein, stellte Natürliches her und verarbeitete dies in seinen Stoffen, welche mit floralen Ornamenten bestickt und bedruckt wurden. Nicht mehr die Romantisierung, sondern die Stilisierung von Natur und Objekt standen im Vordergrund der Morris'schen Ästhetik.<sup>467</sup> Während die Künstler, wie bspw. die Präraffaeliten, die Natur nachzuahmen gedenken, so bedient sich Morris einer anderen Herangehensweise der Naturaneignung und umgeht damit dem Phänomen der Nachahmung.

Jene Stilisierung ist einer Vereinfachung der Pflanzenmotive gleichzusetzen, bei der die Tapeten- und Stoffentwürfe sich zwar an der Natur orientieren, jedoch in vergrößerter oder verkleinerter, in farblich veränderter oder sogar botanisch abschweifender Form künstlerisch übertragen werden.

---

<sup>465</sup> Schlieker 1986, S. 379 (wie Anm. 90).

<sup>466</sup> Ebd., S. 381 (wie Anm. 90).

<sup>467</sup> Vgl. Bain, Rowan, „Sketches and Watercolours“, in: *May Morris. Arts & Crafts Designer*, hg. von Anna Mason, Jan Marsh u.a., Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum London, London 2017, S. 34.

Auch die Anordnung und Gegenüberstellung der Pflanzenmotive ist nur teilweise an die natürliche Umgebung angelehnt.<sup>468</sup> Es ist anzumerken, dass Morris' ästhetische Auffassung der Natur zugunsten des künstlerischen Effekts zurücktreten muss.<sup>469</sup> Dennoch ist die Intention, welche sich hinter seinem Kunsthandwerk verbirgt, durchweg positiv zu bewerten. Die Stilisierung soll keineswegs einer Negierung der natürlichen Formen und Farben der Natur entgegenwirken, vielmehr würdigt er die Pflanzenwelt, indem er ihre Schönheit nicht nachzuahmen versucht, sondern durch seine eigene Handschrift, wie bspw. die Zweidimensionalität im Tapetendruck, die Natur einzufangen gedenkt. Insbesondere ist es diese letzte Komponente, die einen entscheidenden Einfluss auf die Käuferschaft jener Zeit ausübt. Auch wenn Morris auf Qualität und Handwerk Wert legte, so sind seine Produkte gerade aus diesem Grund besonders teuer in der Herstellung und dem Vertrieb, wodurch ausschließlich besser betuchte Kunden darauf aufmerksam wurden und diese erwarben.

So stellt sich heraus, dass Morris, unabhängig von seiner sozialistischen Einstellung, darauf bedacht war, seine Handwerkskunst an ein Publikum zu verkaufen, welche sich diese auch leisten konnte. Daher ist seine Tätigkeit an die Käuferschaft gebunden, da er sonst sein Handwerk nicht ausüben könnte.<sup>470</sup>

Dies ist ein Phänomen, welches sich bereits bei den Präraffaeliten abgezeichnet hat. Ihre Kunst appellierte ebenfalls an eine intellektuelle, aber auch reiche Klientel und war nur für einen kleinen, ausgewählten Kreis zugänglich. Dementsprechend entwickelte William Morris, ähnlich wie die Präraffaeliten zuvor mit ihren Gemälden, eine unverkennbare Handschrift in seinen Designs, die bis heute in Erinnerung bleibt und weiterhin in Form von Stoffen und anderen Textilwaren vertrieben wird.<sup>471</sup>

Hierbei kann man beispielsweise an das Kaufhaus Liberty denken, welches nicht nur zu Lebzeiten von Morris und Co. deren Produkte verkaufte, sondern noch heute als Aushängeschild für exklusive Designs gilt und in welchem die bekannten Motive auch nach wie vor Verkaufsschlager sind.

Morris' Ästhetik zieht sich beinahe durch das gesamte Oeuvre durch, sei es bei den bestickten Kissen und Polstermöbeln oder bei Wandteppichen und Vorhängen.

---

<sup>468</sup> Vgl. Tietzel, Brigitte, *Geschichte der Webkunst. Technischen Grundlagen und künstlerische Tradition*, Köln 1988, S. 206.

<sup>469</sup> Vgl. ebd., S. 206 (wie Anm. 468).

<sup>470</sup> Vgl. Clutton-Brock, Arthur, *William Morris*, New York 2021, S. 73.

<sup>471</sup> Vgl. Parry, Linda, *William Morris Textiles*, London 2013, S. 11.

Das florale Muster ist das prägende Kennzeichen seines Designs.<sup>472</sup> Im Laufe der Ausformulierung seines künstlerischen Wirkens hat Morris 1862 mit dem Entwerfen und Bedrucken von Tapeten begonnen, die er im Verlauf der 1870er Jahre mit selbst erzeugten Pflanzenfarben perfektionierte.<sup>473</sup> Doch nicht nur die Suche in der freien Natur, sondern auch die Inspiration durch Kräuter- und Pflanzenbücher gestatteten es dem Künstler, die zahlreichen Details in seinen Arbeiten umzusetzen. Unter anderem ließ sich Morris von den französischen Exemplaren des 16. und 17. Jahrhunderts sowie der Übersetzung von Plinius Naturgeschichte inspirieren.<sup>474</sup>

Insbesondere waren es die Bücher von John Gerards, in denen die Eigenschaften und botanischen Erklärungen der Pflanzen beschrieben sind und Morris für seine Entwürfe studierte. Einige wurden zusätzlich auch zum Färben empfohlen, sodass in den 1870er Jahren die Koloration von Stoffen mit natürlichen Pflanzenfasern seinen Anfang in Morris' Arbeit fand. Es sind eben jene kraftvollen Farben wie bspw. Amethyste, Gold- und Grüntöne, welche zum prägenden Design beitrugen und sich von den künstlichen Fabrikaten und Farben seiner Vorgänger distanzieren.<sup>475</sup>

Für Morris spielten zwei Faktoren eine wichtige Rolle: Einerseits legte er besonderen Wert darauf, mit natürlichen Farben zu färben und dabei in mehreren Schritten die einzelnen Nuancen genauestens anzurühren. Andererseits wollte er sich auch mit anderen Materialien, wie Holz und Textil auseinandersetzen, um sich in seiner Kreativität nicht einschränken zu müssen.<sup>476</sup> Für ihn war die Kenntnisnahme des Materials unumgänglich, wodurch das Objekt ebenfalls zu einem Subjekt wird und das Material eine Macht zugesprochen bekommt, in der es Einfluss auf den Lebensalltag ausübt. Die sog. Schönheit des Gegenstandes war Teil der ästhetischen Erziehung und somit ein aktives Subjekt, das eine Handlung verfolgt. Nicht umsonst spricht Arthur Clutton-Brock von einer Glorifizierung der alltäglichen Dinge und beschreibt damit die Wichtigkeit eines sowohl ästhetischen als auch nützlichen Wohngegenstands oder Möbelstücks.<sup>477</sup> Ein dominantes Beispiel ist unter anderem der *Armchair* (Abb. 57), entworfen von Philip Webb und stofflich bespannt von *Morris & Co.* Das Motiv Violet and Colombine ist in

---

<sup>472</sup> Vgl. Strickland, Alice, *Morris & Co. Inspired by Nature. Standen House and Garden*, National Trust, London 2019, S. 6.

<sup>473</sup> Vgl. Hönnighausen 2000, S. 27 (wie Anm. 48).

<sup>474</sup> Vgl. Clutton-Brock 2021, S. 90 (wie Anm. 470).

<sup>475</sup> Vgl. Beck 1997, S. 113 (wie Anm. 447).

<sup>476</sup> Vgl. Clutton-Brock 2021, S. 64 (wie Anm. 470).

<sup>477</sup> Vgl. ebd., S. 45 (wie Anm. 470).

ein Woll-Mohair-Mix eingestickt und zeigt die Symbiose verschiedener Materialien zugunsten eines belebten Interieurs. Die Sitzgelegenheit, welches ein Eintauchen in die Natur ermöglicht, ist nunmehr sowohl ein Möbelstück, als auch ein Artefakt mit ökologischen Tendenzen. So erweist sich die kunsthandwerkliche Tätigkeit als fruchtbringende Chance, für die Wiederentdeckung natürlicher Formen und Farben sowie einer künstlerischen Annäherung an die Natur.<sup>478</sup>

An dieser Stelle darf resümiert werden, wie innovativ der Beginn der Arts- und Crafts-Bewegung unter der geistigen Leitung von William Morris gewesen war. Unter Rückgriff auf mittelalterliche Kenntnisse und der Verbindung neuer handwerklicher Techniken gelang ein innovativer Zugang zur Natur und zum Umgang mit ihr. Aber auch die Kenntnisnahme und Bewahrung der einheimischen Natur stehen im Fokus des Morris'schen Kunstverständnisses. Umso interessanter erscheint es, wenn es um die Wahl der Motive in seinen Entwürfen geht. Das Pflanzen-Repertoire erstreckt sich von einfachen Feld- und Heckenpflanzen, wie bspw. Jasmin oder Geißblatt, bis hin zu filigranen Akanthusblättern und Eichenästen.<sup>479</sup> Doch es lag nicht in Morris' Wesen, die Natur einfach zu kopieren, sondern vielmehr auf eine reduzierte und zugleich präzise Weise abzubilden. Die Tapetenmuster, die Morris entwarf, folgen häufig einer ähnlichen Struktur: Eine einfarbige Hintergrundfläche bildet die Basis, auf der eine aus zwei Schichten bestehende Motive aufgetragen wird. Das Vordergrundmotiv setzt sich vornehmlich aus Blumen, Zweigen bzw. floralen Mustern zusammen, während das kleinere, verbindende Motiv von Vorder- und Hintergrund eine deutlich filigranere Ornamentik aufweist.<sup>480</sup>

Ebenso wie die Komposition in mehreren Schichten von Morris erdacht war, musste auch der eigentliche Druck in mehreren Vorgängen vollzogen werden. Mit viel Feingefühl und Geschick trägt der Hersteller zunächst die erste Farbschicht auf die gesamte Länge des zu bedruckenden Mediums und lässt diese anschließend trocknen. In einem nächsten Schritt erfolgt die zweite Farbschicht sowie nach erneutem Trocknen, die dritte Schicht, bis schließlich das fertige, mehrlagige Muster gedruckt ist. Aus heutiger Sicht ist es besonders interessant zu beobachten, wie das zweidimensionale Muster der Tapete aufgrund des vielschichtigen Druckverfahrens, dennoch dreidimensional erscheint.

---

<sup>478</sup> Vgl. Kühnel 1986, S. 223 und 226 (wie Anm. 99).

<sup>479</sup> Vgl. Strickland 2019, S. 5 (wie Anm. 472).

<sup>480</sup> Vgl. Braesel 2012, S. 128 (wie Anm. 374).

Der mehrschichtige Leimfarbendruck erzeugt ein haptisches Gefühl und regt die Sensorik an. Das Bedrucken von Tapeten reiht sich dabei ein in die lange Tradition der handwerklich aufwändigen und ästhetisch anspruchsvollen Arbeiten der Morris Werkstatt.<sup>481</sup>

Die bedruckte Tapete mit dem Muster *Pimpernel* (Abb. 58) aus dem Jahr 1876 ist ein weiteres Beispiel für die besondere Drucktechnik von Morris. Wie bei einigen Beispielen zuvor, folgen die Tapetenmuster oft einem *Turn-over-Pattern*, bei dem die Motive durch Drehung oder Spiegelung nahtlos ineinander übergehen und so einen harmonischen Gesamteindruck schaffen. Das Musterbeispiel *Pimpernel* baut ebenfalls auf einem einfarbigen, in diesem Fall dunkelgrünen, Untergrund auf. Die nächste Schicht bildet sich aus ineinandergreifenden Zweigen eines Immergrüns mit hellblauem Blattwerk und gelben Blüten. Das Muster wird anschließend mit einer weiteren Schicht aus symmetrischen Pflanzenmotiven finalisiert, die an einen „volutenartig eingerollten Tulpenstengel“<sup>482</sup> erinnern. Diese sind ebenfalls in einem zarten Weiß-Gelb gehalten und fügen sich farblich harmonisch in das Gesamtmotiv ein.

Auch bei seinem Entwurf *Tulip and Willow* (Abb. 59), welcher drei Jahre vor *Pimpernel* entstanden ist, steht die Symmetrie und die Vielschichtigkeit seiner Motive unverkennbar im Vordergrund.<sup>483</sup> Jene Symmetrie-Technik wiederholt sich in vielen Tapetenmustern von Morris und machen ebenfalls den Wiedererkennungswert seiner Arbeit aus. Neben dem Bedrucken von Tapeten versuchte sich Morris auch in der Kunst der Weberei, die ebenfalls eine Handwerksarbeit darstellt. Gerade weil dieses Handwerk im industriellen Zeitalter auszusterben drohte, versuchte Morris, dieses umso energischer hervorzuheben und das Potential der Materialverarbeitung mit künstlerischem Resultat auszuloten.<sup>484</sup> Nicht umsonst brachte er sich selbst das Weben von Tüchern und Wandteppichen, die auch im Wohndesign wiederzufinden waren, bei.<sup>485</sup> Diese Endprodukte tragen ebenso wie die Tapeten auch florale Muster. Besonders gern verwendete Blumen sind jene, die in den Gärten von England erblühen, darunter Rosen, Mohn oder Stiefmütterchen. Die Auswahl der Blütenpracht veränderte sich jedoch bei steigender Zahl der Gewächshäuser, wodurch neue, farbenfrohe Exemplare gezüchtet oder importiert wurden.<sup>486</sup>

---

<sup>481</sup> Vgl. Hoskins, Lesley, „Wallpaper“, in: *William Morris*, hg. von Anna Mason, London 2021, S. 244.

<sup>482</sup> Tietzel 1988, S. 204 (wie Anm. 468).

<sup>483</sup> Vgl. ebd., S. 204.

<sup>484</sup> Vgl. Tovey, John, *The Technique of Weaving*, London 1965, S. 12.

<sup>485</sup> Vgl. Clabburn, Pamela, *The National Trust Book of Furnishing textiles*, London 1988, S. 61.

<sup>486</sup> Vgl. Beck 1997, S. 108 (wie Anm. 447).

Nicht nur die Naturtreue ist ein entscheidender Aspekt, um die Wertschätzung der Pflanzenwelt sichtbar zu machen.

Auch die Wahl der verwerteten Blüten und Sträucher aus dem direkten Umfeld von Morris sind ein Hinweis dafür, dass er die einheimischen, evtl. auch selbst angepflanzten Gewächse erkannt und wertgeschätzt hat.<sup>487</sup>

Um die Lebens- und Kunstphilosophie von William Morris vollumfänglich verstehen zu können, muss erneut ein Blick auf sein privates Umfeld geworfen werden. Nicht ohne Grund zog die Morris Familie zunächst in das *Red House* und später nach *Kelmscott Manor*, was als ein weiterer Verweis auf sein leidenschaftliches Verhältnis zur mittelalterlichen Lebensweise gesehen werden könnte. Das *Red House*, entworfen von Philip Webb und Morris selbst, ist ein rotes Backsteingebäude, welches eine radikale Antwort auf bisherige Baustile darstellte. Dabei war es nicht lediglich ein Wohnraum für den Kunsthandwerker, sondern umso mehr ein Treffpunkt für künstlerische Innovation und Austausch, ein Versammlungsraum für Freunde und Familie, aber auch für die politische Kommunikation.<sup>488</sup> Das *Red House* gilt als eines der wichtigsten Häuser des englischen Kunsthandwerks und als Schlüsselbeispiel des Arts- und Crafts-Designs. Architektonisch zeichnet sich das Gebäude durch die bewusste Verwendung regionaler Materialien wie rotem Backstein und Ziegel aus. Ergänzt wird dies durch charakteristische gestalterische Elemente wie asymmetrisch angeordnete Fenster, teilweise mit Buntglas sowie Türmchen und Dachgauben, die dem Bauwerk seinen malerischen Charakter verleihen. Sowohl dem Inneren als auch Äußeren drückt Morris seinen Stempel auf, sodass insgesamt eine einheitliche Ästhetik entsteht. Diese erstreckt sich von der Architektur, über das Mobiliar und das Dekor bis hin zum Gartenbereich und ist von einer mittelalterlich inspirierten Aura umgeben. Federführend war hier auch Edward Burne-Jones, der, gemeinsam mit Webb, zahlreiche Buntglasfenster mit mythologischen und alltäglichen Szenen entworfen und in die Architektur integriert hat. Wichtig ist jedoch auch die enge Zusammenarbeit von Philipp Webb und Morris, da Webb nicht nur das Haus, sondern eben auch die Möbel, wie bspw. einen Esstisch, entworfen hat.<sup>489</sup>

---

<sup>487</sup> Vgl. Bain 2017, S. 34 (wie Anm. 467).

<sup>488</sup> Vgl. MacCarthy, Fiona, *Edward Burne-Jones and William Morris: A Great Victorian Friendship*, Nottingham 2012, S. 12.

<sup>489</sup> Vgl. Coleman, Brian D., *Historic Arts and Crafts Homes of Great Britain*, Layton, Utha 2005, S. 80 und 83.

Das Zusammenspiel von beiden Personen war eine gewinnbringende Symbiose, durch die das markante *Red House* erst zum Leben erweckt werden konnte.

Hierbei „suchten [Sie] bewußt eben jene ländlichen Traditionen und Handfertigkeiten wieder einzuführen und mit Leben zu füllen, die von der Industrialisierung untergraben worden waren“<sup>490</sup>. Auch das Interieur war in Zusammenarbeit von Morris und Burne-Jones entstanden. Neben den Glasfenstern, stellten sie auch Tapeten und Wandteppiche her, um das Wohndomizil nach eigenen Vorstellungen zu gestalten.<sup>491</sup> Das Haus ist demnach ein Symbol der Arts- und Crafts-Bewegung und aus der modernen Sicht des 21. Jahrhunderts ein Zeitzeuge für nachhaltiges und naturbewusstes Handwerken. Die Besucherinnen und Besucher sind dazu eingeladen, ein Stück Historie in sich aufzunehmen und das Verständnis für das ökologische Denken im 19. Jahrhundert nachzuvollziehen. In diesem Kontext muss auch ein Blick auf den umliegenden Garten von *Red House* geworfen werden, der einen maßgeblichen Beitrag zum Naturverständnis jener Zeit leistet.

Ein Garten in diesem Ausmaß dient als Rückzugsort, Quelle der Inspiration künstlerischen Arbeitens und dem Leben im Einklang mit den Pflanzen. Der angrenzende Obstgarten, welcher bereits vor dem Haus-Neubau existiert hatte, bleibt weitestgehend erhalten. Er entspricht insofern dem Prinzip des ‚englischen Gartens‘, als dass er ein ganzjähriges Panorama blühender und nicht-blühender Bäume bereithält.<sup>492</sup> Dabei werden Bewohnerinnen und Bewohner oder Besucherinnen und Besucher gleichermaßen in ein synästhetisches Gesamtkunstwerk eingebunden, in welchem man sowohl den Duft der Blumen, den Geschmack der Früchte als auch die Klänge der Vögel oder die Geräusche von Insekten wahrnehmen kann.

Insofern erschafft Morris einen Arts- und Crafts-Garten, welcher eine ideale, fast utopische Vorstellung von Gartenarbeit und Lebensweise verkörpert. Er wurde als ein Ort dargestellt, der nicht nur die Gesundheit durch frische Luft und Bewegung förderte, sondern auch eine Verbindung zur Natur wieder herstellte. Dies löst im Besuchenden zugleich eine nostalgische Sehnsucht nach einer einfacheren, harmonischen Vergangenheit aus, die mit einer idealisierten, fast illusorischen Vorstellung von

---

<sup>490</sup> Hitchmough 1998, S. 8 (wie Anm. 1).

<sup>491</sup> Vgl. Zettel, Annabel, „Ein Fest der Erzählung. Edward Burne-Jones und William Morris“, in: *Edward Burne-Jones. Das irdische Paradies*, hg. von Christopher Conrad und Annabel Zettel, Aust.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart/ Kunstmuseum Bern, Ostfildern 2009, S. 35.

<sup>492</sup> Vgl. Hitchmough 1998, S. 36 (wie Anm. 1).

Erholung und Regeneration verwurzelt ist.<sup>493</sup> Dies wiederum ist ein Zeichen für den bewussten Rückzug aus dem regen Stadtrubel hin zu ländlicher Ruhe und Geborgenheit, geformt und vollendet durch William Morris und Philipp Webb, sowie genutzt und wertgeschätzt von Morris Frau und deren Töchtern.

Aus den Aufrisszeichnungen Webbs geht hervor, welche Arten von Pflanzen an den Hauswänden entlang wachsen sollten. Neben Rosen und weißem Jasmin fanden auch Passionsblumen ihren Platz, die vermutlich vor allem wegen ihres besonderen Dufts ausgewählt wurden und einige der Fenster säumten. Die Natur vor ihrer Haustür diente sowohl der Familie Morris als auch der Familie Burne-Jones als Inspiration für ihre dekorativen Skizzen.<sup>494</sup>

Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass das Haus mit dem Umraum, d.h. dem Garten verschmilzt, wodurch die innere Natur, gekennzeichnet durch die Tapisserien, den Tapeten und dem Dekor, in die äußere Natur übergeht. Innen- und Außenraum gehen eine starke Verbindung miteinander ein und dienen beide als Ausdruck der Natur. Dementsprechend umgibt sich der Mensch mit der Pflanzenwelt, um sich nicht nur ihrer Schönheit bewusst zu werden, sondern auch ihren Stellenwert sowie seine eigene Position in der natürlichen Ordnung zu reflektieren. Wendy Hitchmough untermauert diesen Aspekt, indem sie erklärt, dass der Garten nun als „Erweiterung des Hauses ins Freie“<sup>495</sup> funktioniert und „der künstlerische Geist sich Inspirationen von der ungezähmten Natur holen konnte“<sup>496</sup>. So profitieren wir auch heute noch von den Errungenschaften eines William Morris, der sein umfängliches Wissen im Bereich des Kunsthandwerks und der Botanik vereinte, um Perfektion anzustreben, die für kommende Generationen ebenfalls von Bedeutung sein wird. Auch hier beeinflusste Morris den allgemeinen Geschmack und zog somit eine Gesellschaft heran, die sich für Natur und Umwelt interessierte und die einheimische Umgebung wertschätzte.

Morris' Engagement bestand darüber hinaus nicht nur lediglich darin, mittelalterlich anmutende Dinge zu designen, sondern Gegenstände und Muster zu entwerfen, wie sie tatsächlich im Mittelalter hätten entstanden sein können. Die Imagination spielt hierbei eine besonders große Rolle und scheint auch in verschiedenen Ebenen durch.

---

<sup>493</sup> Vgl. Hitchmough 1998, S.11 (wie Anm. 1).

<sup>494</sup> Vgl. Hitchmough 1998, S. 31 und 36 (wie Anm. 1).

<sup>495</sup> Ebd., S. 32 (wie Anm. 1).

<sup>496</sup> Ebd., S. 32 (wie Anm. 1).

Das ‚Reformatorische‘ ist dabei eines der wichtigsten Konzepte, welches in Zusammenhang mit William Morris Schaffen zu erwähnen ist.<sup>497</sup>

Das Kunsthandwerk erreichte nicht nur eine Blütezeit, sondern entfaltete auch eine transformative Wirkung auf den Konsumenten, indem es dessen Wahrnehmung und Beziehung zu handgefertigten Objekten veränderte. Möbel wurden selbst hergestellt und künstlerisch verziert, Decken und Wände wurden zu Leinwänden umfunktioniert und als integraler Bestandteil der eigenen Lebensqualität angesehen.<sup>498</sup>

Wie bereits angedeutet, versuchte Morris, die floralen Muster aus der einheimischen Umgebung zu entnehmen, wodurch die Betrachterin oder Betrachter einen emotionalen Bezug herstellen konnte. Michaela Braesel zufolge entsteht sowohl zwischen der Betrachterin oder dem Betrachter und dem Objekt, als auch zwischen dem Hersteller und dem Betrachter eine intensive Verbindung.<sup>499</sup> Betrachtet man beispielsweise den *Strawberry Thief* (Abb. 60) aus dem Jahr 1883, so entsteht ein persönlicher Bezug zu Morris und seinem Naturverständnis. Das aus der natürlichen Umgebung seinerseits entnommene Motiv eines Vogels, der eine Beere stiehlt, war für Morris ein solch wichtiges Ereignis, dass er es in ein Tapetenmuster überführen wollte. Das Motiv wiederholt sich in seiner strengen Symmetrie. Auf diesem Stoffausschnitt stehen sich auf der oberen Hälfte jeweils rechts und links zwei Vögel im Blickkontakt gegenüber, die lediglich durch eine Blume voneinander getrennt werden. Auf der unteren Hälfte stellen sich jeweils rechts und links zwei andere Vogelarten in Rückenansicht gegenüber. Einem Schmetterling gleichend, steigen die Erdbeerranken zwischen den beiden Vögeln empor, das Hauptmotiv fügt sich so harmonisch in die Gesamtkomposition ein und emulgiert zu einem strukturierten floralen Muster.

William Morris, inspiriert durch die Drosseln vor seinem Küchenfenster in *Kelmscott Manor*, übertrug den eingefangenen Moment in ein Muster, welches in einem Blockdruckverfahren aus vierundzwanzig Blöcken aus Birnbaumholz hergestellt wurde und sich bereits zu Lebzeiten zu seinem Signature-Motiv entwickelt hat.<sup>500</sup> Einen solchen Wiedererkennungswert der Künstlerhandschrift zu etablieren ist bis dato zwar nicht unbekannt, nimmt jedoch im Bereich des Kunsthandwerks einen durchaus größeren

---

<sup>497</sup> Vgl. Owens 2023, S. 177 (wie Anm. 10).

<sup>498</sup> Vgl. ebd., S. 178 (wie Anm. 10).

<sup>499</sup> Vgl. Braesel 2012, S. 107 (wie Anm. 374).

<sup>500</sup> Vgl. Ferry, Emma, „Strawberry Thief, UK. William Morris 1883“, in: *Iconic designs. 50 stories about 50 things*, hg. von Grace Lees-Maffei, London / New York 2014, S. 161.

Stellenwert ein. Morris ist nicht nur ein Markenname, sondern ein kulturelles Symbol für eine neue, naturbewusstere Generation.

Während die wohlhabende Gesellschaft feine Handwerkskunst in ihre Wohnungen integrierten, nahmen sie die grundlegende Idee William Morris‘ auf und waren somit seiner ästhetischen Erziehung gefolgt. So verbreitete Morris ein Gedankengut, welches bis in das 21. Jahrhundert Bestand hat. Die Kunst von William Morris, immer noch reich an Bedeutung und zeitloser Ästhetik, findet auch heute Verbreitung - nicht nur durch die originalen Artefakte, sondern auch durch die Adaption in Form von Merchandise in Museen und Kaufhäusern, wodurch sie im kollektiven Gedächtnis der Gesellschaft lebendig bleibt.<sup>501</sup> Und auch wenn sich das Kaufbewusstsein im Verlauf der Jahre geändert haben mag, so sind wir uns heute immer noch der eigentlichen Tatsache bewusst, mit welcher Intention William Morris dieses Muster erschaffen hat. Nicht nur die Idee ist ein wichtiger Schritt zu einem nachhaltigeren Leben, sondern auch die künstlerische Umsetzung, die, ganz im Sinne des Mittelalters, durch ein nicht maschinelles Verfahren, hergestellt wurde. Dieses Zusammenspiel ist wichtig, um die Intention des Kunsthandwerkers nachzuvollziehen. Nicht umsonst zieht Morris auf das Land, um sich von der Natur völlig vereinnahmen zu lassen und die künstlerische Produktion anzuregen. Dabei ist das bewusste Interesse für die einheimische Bepflanzung von großer Wichtigkeit. Paul Thompson berichtet über die Flora und Fauna rund um Morris Landsitz in *Kelmscott Manor* in Hinblick auf die künstlerische Inspiration der Morris-Familie wie folgt:

“At Kelmscott he lived with the seasons, the rooks and owls, herons and moorhens, spring snowdrops, May apple-blossom and butter-cups, summer willowherb and purple housemint, October roses and wild scarlet hips, listing them like a psalmist in his letters, taking them for his patterns”<sup>502</sup>.

Im Einklang mit den Jahreszeiten umgab sich der Kunsthandwerker mit zahlreichen Tieren und einheimischen Pflanzen, die in stilisierter Form in das Kunsthandwerk einfließen. Dabei dominieren die bedruckten und bestickten Einrichtungstextilien durch ihre natürlichen Blumen-, Früchte- und Tierdesigns, welche aus der Natur abgeleitet und von Morris künstlerisch umgeformt werden. Nicht nur, dass Morris mit diesen Mustern einen Wiedererkennungswert geschaffen hat, vielmehr führt er das Ornament zu einem Politikum seiner Zeit.

---

<sup>501</sup> Vgl. Ferry 2014, S. 161 (wie Anm. 500).

<sup>502</sup> Thompson 1967, S. 35 (wie Anm. 459).

Die wiederkehrende Ordnung in Morris' Komposition ist das Hauptmerkmal seiner Arbeiten und ermöglicht eine Form von Ruhe und Struktur in einem hektischen Alltag. Dementsprechend findet die Natur Einzug in den Haushalt und wird durch Textil und Mobiliar konserviert.<sup>503</sup>

Doch es darf angemerkt werden, dass trotz aller Bemühungen um eine künstlerische Konservierung der Pflanzenwelt, diese auf eine gewisse Art und Weise auch einer Domestizierung unterworfen ist. Die natürliche Form wird auf ein ornamentales, streng symmetrisches Muster heruntergebrochen und in ein vorgegebenes Muster zusammengeführt. So gesehen ist die freiheitsliebende und wildwuchernde Natur gezähmt, wie bspw. in einem der streng angelegten Gartensysteme. Gerade deswegen gelingt es William Morris trotz des vermeintlichen Widerspruchs in seiner Kunstauffassung, eine ästhetische und einprägsame Formensprache zu entwickeln, die nicht nur profan als schön zu verstehen ist, sondern vielmehr auch den Wiedererkennungswert und die Zugänglichkeit zum Kunst-Naturgefüge steigert.<sup>504</sup>

In jedem Bereich, sei es architektonischen oder kunsthandwerklichen Ursprungs, durchzieht sich die klare Intention, die Natur zu würdigen und in diversen Formen einzufangen, um das ökologische Bewusstsein zu stärken und für nachfolgende Generationen zu konservieren. Der Schutz und die Bewahrung einheimischer Pflanzen mithilfe von künstlerischer Übermittlung ist ein Prozess, der auch heute noch seine Wirkung zeigt. Im Zeitalter des Anthropozän, in dem der Mensch die Oberhand zu haben scheint und die Natur stetig unterdrückt, ist es umso wichtiger, die ökologische Krise zu überwinden und sich auf das Wesentliche zu konzentrieren und sich wieder in Einklang mit der Natur zu bringen. Durch die Tapisserien, Chintz, Tapeten und Möbel, welche noch heute in das Interieur so manchen Haushaltes integriert werden, steigert sich das Bewusstsein, welches damals jenen Materialien eingehaucht wurde.

---

<sup>503</sup> Vgl. Menz 1994, S. 17 (wie Anm. 138).

<sup>504</sup> Vgl. Schlieker 1986, S. 129 und 148 (wie Anm. 90).

## 9.2 Utopie und Ökonomie

Dieses Kapitel möchte sich nun anhand dem Fallbeispiel des Tapeten- und Textildesigns sowie dem Roman *News from Nowhere* dem *ökotopischen* Ansatz von William Morris annähern und seinen Stellenwert im ökologischen Diskurs analysieren. Morris künstlerisches Repertoire ist nur ein Teil seines Lebenswerks. Neben dem Kunsthandwerk, dem Illustrieren und Drucken von Büchern sowie der Herstellung von bemalten Glasfenstern ist Morris ein sozialer Kritiker des 19. Jahrhunderts in England.

Morris wandte sich entschieden gegen die Verschmutzung und die ästhetische Verarmung, die er mit der industriellen Epoche verband. Ebenso kritisierte er die moralische Leere und die zunehmende Kommerzialisierung der Kultur, da er einen gleichberechtigten Lebensstandard und die Wertschätzung des Handwerks als wesentliche Grundlage einer harmonischen Gesellschaft betrachtete. Infolgedessen erweist sich Morris als kunstschaftender Sozialist, der mit Schriften gegen die Trübnis ankämpft und sich in ein neues, verbessertes System hineindenkt.<sup>505</sup>

Die Verbindung von Schlichtheit und kreativem Reichtum fördert die Begeisterung für die kultivierte und temperamentvolle Persönlichkeit des William Morris. Ihm gelang es, eine gestärkte und fantasievolle Zukunftsvision zu gestalten, in der das Mittelalter als Vor- und Leitbild fungiert und die dennoch in ihrer modernen Gestaltung für sich selbst steht.<sup>506</sup> Da der Wunsch nach einer besseren Welt oder die Idee im Einklang mit der Natur zu leben, anstatt im Dunst der Industrie zu verweilen, die Flucht in eine alternative Welt motiviert, wurde die Vorrangstellung handwerklicher Kunst über die industrielle Produktion proklamiert und durch einen postulierten gotischen "modus operandi" romantisiert. Die Illusion eines mittelalterlichen Idylls, welches über die tragischen Ausmaße der Industrialisierung, wie bspw. die Zerstörung der Natur hinwegtäuscht, soll hergestellt bzw. aufrechterhalten werden.<sup>507</sup>

Michael Naslas zufolge orientierte sich William Morris an den Prinzipien des Mittelalters, insbesondere der Integration von Geschmack, Stil und sozialer Zweckmäßigkeit, ohne jedoch bloß vergangene Formen wiederzubeleben. Durch eine kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit konnte er die moderne, kapitalistische Gesellschaft aus einer neuen, präkapitalistischen Perspektive hinterfragen.<sup>508</sup>

---

<sup>505</sup> Vgl. Atwood 2019, S. 35 (wie Anm. 344).

<sup>506</sup> Vgl. Naslas 2019, S. 112 (wie Anm. 44).

<sup>507</sup> Vgl. Schweda 2013, S. 175 (wie Anm. 2).

<sup>508</sup> Vgl. Naslas 2019, S. 105 (wie Anm. 44).

Dies macht ihn nicht zu einem bloßen Rückwärtsgewandten, sondern zu einem Denker, der aus der Vergangenheit ästhetische Werte schöpft, um eine bessere Zukunft zu gestalten. Hinzu ermöglicht die Orientierung am vorkapitalistischen Mittelalter einen erweiterten Blick auf die aktuellen kapitalistischen und sozialen Probleme des 19. Jahrhunderts.<sup>509</sup>

“Observing the medieval world as the time when, through the act of self-realization in labour, man achieved his identity and humanity, Morris was inclined to see a kind of total contrast between the capitalist present and its division of labour and the medieval past and its integrated craft”<sup>510</sup>.

Morris kritisierte in vielerlei Hinsicht die Industrienation England und die Gesellschaft seiner Zeit. Der Mediävismus des 19. Jahrhunderts, der in verschiedenen Bereichen Ausdruck fand, lässt sich als Reaktion auf die tiefgreifenden sozialen und wirtschaftlichen Umwälzungen des 18. Jahrhunderts verstehen, wobei der gemeinsame Wunsch bestand, inmitten dieser Veränderungen zu einer geordneten und gleichzeitig lebendigen Gesellschaft zurückzukehren. Dieses diente als Vorbild, insbesondere für das Ausleben der künstlerischen Kreativität und eine gewisse soziale Beständigkeit, wie es das 19. Jahrhundert nicht mehr vorzuweisen verstand.<sup>511</sup> Der Mensch, gefangen im industriellen Zeitalter, entfremdete sich von seiner Umwelt, um sich schließlich in melancholischer Isolation zurückzuziehen. Das Verhältnis des mittelalterlichen Menschen zur Natur war durch einen ständigen Austausch geprägt und wurde von einer naturalwirtschaftlichen Lebensweise dominiert, die jedoch mit dem Aufkommen großer Städte zunehmend unterbrochen wurde. Ebenso war die Naturauffassung des mittelalterlichen Menschen untrennbar mit einer organischen Einheit von Individuum, Natur und Gesellschaft verbunden. Dennoch ist es auch keine völlige Hingabe im Sinne des völligen Einsseins mit der Natur, vielmehr beherrscht ein gesunder Respekt die Gemüter ihrer Zeit.<sup>512</sup>

Das Mittelalter fungierte nicht umsonst als Wunschort oder Utopie, im etymologischen Sprachgebrauch ein *Nichtort* und im allgemeinen Sinne eine sich niemals erfüllende Wunschvorstellung, welche sich als zu perfekt und idealistisch erwies, um real existieren zu können.<sup>513</sup> Doch die Utopie äußerte sich auch in einer positivistischen Form, in dem sie den Einklang von Vernunft und Natur als grundlegende Lebensphilosophie hegte.

<sup>509</sup> Vgl. ebd., S. 105 (wie Anm. 44).

<sup>510</sup> Ebd., S. 107f. (wie Anm. 44).

<sup>511</sup> Vgl. Harris 1984, S. 1f. (wie Anm. 433).

<sup>512</sup> Vgl. Thiele, Johannes, *Die mystische Liebe zur Erde. Fühlen und Denken mit der Natur*, Stuttgart 1989, S. 25.

<sup>513</sup> Vgl. Schölderle, Thomas, *Utopia und Utopie. Thomas Morus, die Geschichte der Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff*, Diss., Baden-Baden 2011, S. 10f.

Jener Rückzugsort wird jedoch nicht nur durch das Mittelalter erreicht, sondern auch die Natur und die Kunst über die Natur können zu einem solchen Ort werden. In beiden Positionen erscheint die Wirkmacht der Utopie.<sup>514</sup>

Der Wunsch nach einer besseren Welt oder auch die Vorstellung, im Einklang mit der Natur und nicht im Dunst der Industrie leben zu müssen, war Anreiz und Ausgangslage für jene Flucht in die Gegenwelt, die als Kunstwelt ausformuliert sein konnte. Es war für das 19. Jahrhundert nicht unüblich, dass sich die Gesellschaft in eine vorindustrielle Welt zurückträumte und ein romantisiertes, industriefreies Utopia erschaffen wollte.<sup>515</sup> Steven Adams formuliert dies treffend als „tiefverwurzeltes Misstrauen“<sup>516</sup> gegenüber der Industriegesellschaft.

Insbesondere ist es Thomas Morus, der früh den Begriff der Utopie als prägnanten Titel einer seiner Romane verwendete und damit zugleich eine politische Schrift über das ideale Zusammenleben in einem geordneten Staat erschuf.<sup>517</sup> Dies kann als der Beginn der Idee einer sozialutopischen Weltenordnung betrachtet werden, in der die Menschen innerhalb eines geregelten Systems zusammenleben, ohne Anspruch auf Eigentum oder Privatsphäre. Katharina Block beschreibt dies als „Antiindividualismus“, in der die Gesellschaft den durchgetakteten Tagesabläufen in monotonen Wohnsiedlungen ausgesetzt ist. Sowohl in Kleidung als auch Lebensstandards sind sich alle Bewohner gleich und alles wird zum Gemeingut. Besonders interessant ist der Aspekt des Wirtschaftens. Dabei spielt der Ackerbau eine besondere Rolle. Die Bewohner von Utopia sind Selbstversorger und bauen nur so viel an, wie sie verbrauchen. Weiterhin versuchen sie die Natur nur so viel zu beanspruchen, wie sie sich selbst wieder regenerieren kann. Dieser Ansatz ist ein Zeichen für den frühen Ressourcenschutz und die Bewahrung der Natur.<sup>518</sup>

Besonders dieser letztgenannte Aspekt wird auch das künstlerische und sinnstiftende Leitbild eines William Morris prägen, dessen Verständnis darin liegt, dass in der Natur schließlich die Schöpfung Gottes sichtbar wird.

---

<sup>514</sup> Vgl. Kufeld 2021, S. 145 (wie Anm. 7).

<sup>515</sup> Vgl. Adams 1988, S. 10 (wie Anm. 98).

<sup>516</sup> Adams 1988, S. 16 (wie Anm. 98).

<sup>517</sup> Vgl. Block, Katharina, *Sozialutopie. Darstellung und Analyse der Chancen zur Verwirklichung einer Utopie*, Berlin 2011, S. 21.

<sup>518</sup> Vgl. Block, Katharina, *Sozialutopie. Darstellung und Analyse der Chancen zur Verwirklichung einer Utopie*, Berlin 2011, S. 24.

Im Moment der Naturbetrachtung könne die Vernunft den Menschen nicht nur zum Glauben, sondern auch zu dessen geistiger Festigung führen. In seiner Vorstellung verbinden sich Mensch, Natur und menschengemachte Umwelt zu einer harmonisch geformten Einheit.<sup>519</sup>

Dies ist der Beginn einer sozialen, aber auch ökologischen Kritik, in der Morris als Vorreiter für ein besseres Leben einsteht. Programmatisch zieht sich seine Wertevorstellung durch das gesamte Oeuvre hinweg, sei es eben in der Verwendung von Pflanzenfarben und der Rückkehr zu einem manuellen Druckverfahren, oder aber durch die energische Überführung der Natur in das strukturierte und ornamentale Muster einer Tapete. Nicht umsonst griff Morris in vielen verschiedenen Ebenen in das gesellschaftliche System ein und hinterlässt nachhaltige Spuren, die bis heute nachklingen. Er wird damit zu einem interessanten Beispiel, wenn es um die komplexe Verbindung aus Utopie und Ökonomie geht. Dabei muss jedoch berücksichtigt werden, dass das Wort Ökonomie bzw. *Ecotopia* seinen Ursprung bei Ernest Callenbach hat, des Weiteren seine Verwendung bei Evi Zemanek's Utopie-Ökonomie-Forschung findet und hier schließlich in einem erweiterten Kontext angewendet werden möchte.

Als Sympathisant des Sozialismus verschriftlichte Morris seine utopischen Vorstellungen in dem Roman *News from Nowhere*. Aus diesem geht hervor, dass Morris klare Ansichten in Hinblick auf Arbeit, Leben und die Verbindung zur Natur hat und zwar nicht nur, indem sich Morris mit dem Proletariat auf eine Stufe stellt, sondern auch einen Schritt in die zukünftige Freiheit gehen möchte, in der die Fesseln der Arbeiterschaft überwunden werden.<sup>520</sup> Gerda Breuer fasst dies wie folgt zusammen:

„Es ist eine Welt ohne Entfremdung und Profitstreben, ohne Privatbesitz und bürokratische Institutionen und ohne Massenproduktion von Waren. Sie basiert allein auf der Arbeit frei handelnder Individuen und deren kooperativer Vereinbarung. Die nach handwerklichen Fertigungsmethoden hergestellten Güter sind Gemeineigentum. In kleinen selbstverwalteten Einheiten wird gleichzeitig Wert auf die individuelle Freiheit des Einzelnen gelegt“<sup>521</sup>.

Das utopische Konstrukt, welches Morris in seinem Roman aufbaut, ist nicht lediglich eine träumerische Phantasie, sondern eine fundierte und zugleich kritische Antwort auf das industrielle Zeitalter, oder wie Gerda Breuer es bezeichnen würde:

<sup>519</sup> Vgl. Schölderle 2011, S. 148f. und 282 (wie Anm. 513).

<sup>520</sup> Vgl. Selle, Gert (Hg.), *William Morris. Kunde von Nirgendwo. Eine Utopie der vollendeten kommunistischen Gesellschaft und Kultur aus dem Jahre 1890*, Reutlingen 1980, S. 16.

<sup>521</sup> Breuer, Gerda, „Universalistische Erneuerung im Dienste des Verzichts. Eine Hinführung zum Kompendium der Texte“, in: *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts and Crafts als Lebensform*, hg. von Ulrich Conrads und Peter Neitzke, Braunschweig/ Wiesbaden 1998, S. 44.

„Der Roman ist *U-topos*, Nicht-Ort, und Nachricht von Nirgendwo; als solcher kultivierte er im literarischen Mythos die Rolle der komplementären Spiegelung der eigenen Zeit“<sup>522</sup>.

Der Protagonist der Geschichte, William Guest, ist, bezeichnenderweise, zu Gast in einer Stadt, an die er sich zu erinnern scheint, die sich jedoch soweit verändert hat, dass er nur einige wenige Gebäude und Straßen wiederzuerkennen glaubt. Er wird in vielerlei Hinsicht gerügt, korrigiert oder verwundert angesehen, wenn er von seinen Erfahrungen und Lebensweisen berichtet. Umso faszinierter ist er von dem neuen, aus seiner Sicht verbesserten System, in dem die Menschen als *Nachbarn* zusammenleben und jede Tätigkeit nach Belieben ausführen dürfen. Es entstehen im Verlauf des Romans zahlreiche Diskussionen über Bildung, Arbeit, Lebensstile sowie die Emanzipation der Frauen.<sup>523</sup> Aber auch die Wirtschaft, das finanzielle Einkommen, der Umgang mit Geld und Bezahlung sind Aspekte, die Morris in seiner Geschichte kontrovers behandelt.<sup>524</sup> Seine utopische und zugleich nicht ganz so abwegige Vorstellung einer gleichberechtigten Gemeinschaft ohne Eigenbesitz ist für Morris der ideale Lebenszustand. Ebenso sieht sich der Protagonist in einer Stadt wieder, in der die Menschen nicht nur allesamt glücklich und wohlwollend erscheinen, sondern auch jegliche Rechtssysteme und Gefängnisse fehlen.<sup>525</sup>

Diese sozialistische Einstellung ist bereits von Karl Marx niedergeschrieben worden, findet hier bei Morris aber nur teilweise Zuspruch:

„Ich nahm mir sogar Marx vor, obwohl ich gestehen muß, daß ich zwar am historischen Teil des ‚Kapitals‘ meine Freude hatte, bei dem rein ökonomischen Teil jedoch Todesqualen der geistigen Verwirrung durchlitt. Immerhin las ich, soviel ich nur konnte, und ich hoffe, daß ich durch diese Lektüre doch einiges an Information in mich aufgenommen habe“.

So griff Morris zuweilen die Ideen von Karl Marx auf, formulierte sie jedoch für sich um, oder führte sie in eine andere Richtung. In seinem Roman erörtert er in vielen kleinen Details das Lebensprinzip freier Arbeiter und die notwendige Wertschätzung handwerklicher Tätigkeiten. Ebenso hinterfragt Morris, in Form des Protagonisten, inwiefern sich die Lebensqualität dadurch gesteigert hat und eine Existenz im Einklang mit der Umwelt funktionieren kann. Seine Utopie vereint Kunst, Ästhetik, Sozialismus und eine tiefgreifende Kritik an der industriellen Moderne.

<sup>522</sup> Conrads 1998, S. 99 (wie Anm. 404).

<sup>523</sup> Vgl. Selle 1980, S. 61, 63, 94 (wie Anm. 520).

<sup>524</sup> Vgl. ebd., S. 72 (wie Anm. 520).

<sup>525</sup> Vgl. Selle 1980, S. 91, 109 (wie Anm. 520).

Das Erträumen einer besseren Gesellschaft beruht auf der Gewissheit, dass Menschen durch kreative Arbeit, soziale Gleichstellung und Harmonie mit der Natur ein erfülltes und glückliches Leben führen könnten.

Dabei sind das Interesse an der Natur und die Integration mittelalterlicher Architektur ebenfalls Hinweise auf den ökotopischen Traum von William Morris:

„Häuser standen ringsum- die einen am Wege, die anderen zwischen den Feldern; reizende Heckenpfade führten zu ihnen hinab, und üppige Gärten schlossen sie ein. Alle diese Häuser waren zierlich und zugleich sehr fest ausgeführt, machten aber dabei einen ganz ländlichen Eindruck. Einige waren aus roten Backsteinen wie die Häuser am Fluß, die meisten jedoch aus Fachwerk und Gips-Mörtel und glichen den mittelalterlichen Häusern aus demselben Baumaterial so sehr, daß ich mich beinahe ins vierzehnte Jahrhundert versetzt glaube- ein Eindruck, den die Tracht der Leute, an denen wir vorüberkamen, noch erhöhte“<sup>526</sup>.

Wie aus diesem Zitat hervorgeht, versucht Morris die Landschaft von den industriellen Fabriken zu befreien, um sie in ein verklärtes Idyll umzuwandeln.<sup>527</sup>

Des Weiteren erscheint die Welt in *News from Nowhere* nahezu vollkommen zu sein, wenn es um das Studium der Natur und das Leben darin geht. So berichtet der Begleitmann dem Protagonisten, wie die jungen Leute einst im Einklang mit der Natur lebten. Diese kommen in den Wäldern zusammen und beobachten die Tiere und Pflanzen darin, aber auch die Erwachsenen tun es ihren Kindern gleich und suchen ihre Erholung in den umliegenden Wäldern und Gärten. Fürderhin gedenken die Menschen in der fiktiven Welt von Morris ein harmonisches Leben zu führen, sich ihrer Werte und ihrer Arbeit bewusst zu sein, um schließlich ihrer eigenen Bestimmung zu folgen und nicht dem eng geschnürten Rechtssystem der „vorherigen“ Zeit unterworfen zu sein.<sup>528</sup> Morris unterstreicht nicht umsonst in seinem Roman die Einfachheit des Lebens, aber ohne in die opfernde Askese zu verfallen. Die Arbeit soll sowohl in einer ordentlichen Gemeinschaft von gleichwertigen Bürgern als auch stetiger Abwechslung verrichtet werden. Dabei soll die utopische Welt eine Balance zwischen urbanen Strukturen und der Natur erschaffen.<sup>529</sup>

Morris' Roman stellt einen fortschrittlichen und zukunftsweisenden Leitfaden dar, welcher in seinen Grundzügen zwar utopisch erscheint, jedoch auch viele kritische Auseinandersetzungen mit Politik, Wirtschaft und dem sozialen Leben verbirgt. Sowohl William Morris Roman als auch sein kunsthandwerkliches Arbeiten sind die

<sup>526</sup> Ebd., S. 56 (wie Anm. 520).

<sup>527</sup> Vgl. Block 2011, S. 33 (wie Anm. 518).

<sup>528</sup> Vgl. Selle 1980, S. 61 (wie Anm. 520).

<sup>529</sup> Vgl. Breuer 1998, S. 45 (wie Anm. 521).

Grundbausteine für seine Ökotope. Nicht nur die Rückkehr zu einem wertschätzenden Leben und Arbeiten, sondern auch die Heimkehr zu den Wurzeln, zur Natur und die Wertschätzung der Gleichen drängt in den Vordergrund.

Es ist eine andere Art zu leben und mit dem Handwerk umzugehen, so gesehen erschafft Morris eine fiktive Idealwelt in Form seines Romans, um die reale Welt ebenfalls zu reformieren. Auch dieser Verweis findet sich in seinem Roman wieder, in welchem er wie folgt schreibt:

„[...] in diese Vereinigten Werkstätten kommen die Leute, um solche Handarbeit zu verrichten, bei welcher das Zusammenwirken verschiedener Personen notwendig oder nützlich ist. Derlei Arbeit ist oft sehr unterhaltend [...]“<sup>530</sup>.

Als Verfechter des vorindustriellen Zeitalters und des asketischen Lebens des Mittelalters wird Morris auch in einem politischen Licht betrachtet. Er erträumt sich in seinem Roman eine Welt, in der die Menschen nicht mehr sklavisch der Arbeit unterworfen sind, sondern im Einklang mit ihrer Umwelt und dem kreativen Handwerk leben. Die Schnittstelle zwischen Utopie und Ökotope bildet jedoch die zentrale Idee im Werk des Kunsthandwerkers Morris. Das Erträumen einer besseren Welt zum Schutze der Natur und der Seele des Menschen muss zwar primär als eine utopische Vorstellung betrachtet werden, nimmt jedoch zugleich die Förderung der Ökotope vorweg, also eben jene romantische Vorstellung zur Verbesserung der Umwelt.<sup>531</sup> Mit dem Blick in eine „friedlich[e], naturverbunden[e], solidarisch organisiert[e]“<sup>532</sup> Zukunft, ist der Grundstein für Morris' Ökotope gelegt.

Kunsthandwerk und Politik gingen bei William Morris daher Hand in Hand. Seine künstlerische Einstellung und sein politisches, sozialistisches Interesse bedingen sich gegenseitig.<sup>533</sup> So gesehen kann auch in den Arbeiten von Morris von einem ‚politisierten Design‘ gesprochen werden, das sich in ganz Großbritannien über Generationen hinweg durchgesetzt hat. In der neueren Forschung unterstreicht Jeffrey Petts den Politikgedanken bei Morris, indem er erklärt, dass eine designgeführte Alltagsästhetik unausweichlich auch ein politisches Ausmaß hat.<sup>534</sup>

Die Universalfigur William Morris bewegte sich damit sowohl in verschiedenen Feldern der Kunst als auch der Politik und versuchte sich als kritischer Erneuerer der Kunst und

<sup>530</sup> Selle 1980, S. 80 (wie Anm. 520).

<sup>531</sup> Vgl. ebd., S. 10 und 19 (wie Anm. 520).

<sup>532</sup> Heyer, Andreas, *Risse im Fundament-Die Logik der Veränderung. Essays und Aufsätze zur Geschichte der Utopie*, Baden-Baden 2020, S. 287.

<sup>533</sup> Vgl. Petts 2024, S. 74 (wie Anm. 402).

<sup>534</sup> Vgl. ebd., S. 75 (wie Anm. 402).

des Handwerks innerhalb einer zugrunde gehenden Gesellschaft. Für ihn verschmelzen die Bereiche miteinander, wodurch er sich gleichzeitig sowohl als sozialistischer Anhänger als auch künstlerischer Verfechter sieht.

Nicht umsonst führte Morris das florale Ornament in Kunst und Handwerk ein, um jenes utopische Bündnis in den Alltag integrieren zu können. Aufgrund der Tatsache, dass Morris die Natur in den menschlichen Haushalt integrierte, umgab ein jener sich mit der Wunschvorstellung einer idealen Welt. Neben den ökotopischen Gedanken versuchte Morris auch seine Vorstellung von Sozialismus zu nutzen, um die gesellschaftliche Ordnung, die zu seiner Zeit vorherrschte, auch im wirklichen Leben zu verändern. Mithilfe sozialistischer Strukturen wollte Morris eine grundlegende Veränderung bzw. Neuordnung des Staates herbeiführen, wodurch auch die Häufigkeit von propagandistischen Schriften und Reden, insbesondere zwischen 1883 und 1884, stetig zunahm. Seine Intention war dabei vor allem, das Elend auf Erden zu beenden und für ein bewussteres Leben, ohne die Versklavung durch Arbeit, einzustehen.<sup>535</sup> Vielmehr stellt die Arbeit dabei eine Form der Kreativität und des Selbstaudrucks dar und ist nicht nur reines Mittel zum Zweck. So arbeiten die Menschen in Morris' Utopie freiwillig in Handwerksberufen oder in der Landwirtschaft, da keine Ausbeutung oder kapitalistische Notwendigkeit mehr vorherrscht.

Susan Owens unterstützt diesen Punkt in ihrer Forschung und erklärt, dass Morris einzelne Aspekte der vorindustriellen Welt als Grundstein für seine zukunftsweisende Utopie verwendet. Zeitgleich erhebt sie jedoch die Kritik, dass sowohl seine Vision von Geschlechtergleichheit als auch die Harmonie von Arbeit und Leben im Rahmen mittelalterlich verzierter Innenräume und Möbel verpackt sei, jedoch wenig mit der Realität mittelalterlichen Lebens zu tun habe.<sup>536</sup> Jene Mischung aus Ernsthaftigkeit, Realität und Fantasie sind die drei Eckpfeiler, die Morris' authentisches Auftreten förderten und auch sein Leben und Werk prägten.

Mit Bezug auf seinen sozial ausgerichteten Roman entwickelte Morris einen progressiven und zukunftsweisenden Leitfaden, der zwar in seinen Grundlagen utopisch erscheint, uns aber auch mit vielen interessanten Ideen bereichert. Hier artikuliert er die ideale Form einer Ökotope, die er in die reale Welt und damit in die Handwerkskunst überführt, um nicht nur die Rückkehr zu einem sinnvollen Leben und Arbeiten zu bekräftigen, sondern

---

<sup>535</sup> Vgl. Triggs, Oscar Lovell, *Arts and Crafts Movement*, New York 2009, S. 86.

<sup>536</sup> Vgl. Owens 2023, S. 185 (wie Anm. 10).

auch für die Rückkehr zur Natur und ihrer Wertschätzung zu plädieren. Morris' utopisches Konstrukt in seinem Roman ist nicht nur eine träumerische Fantasie, sondern auch eine tiefgreifende kritische Antwort auf das industrielle Zeitalter.

Die Einwohner leben in Harmonie mit der Natur, es gibt keine Verschmutzung oder industrielle Zerstörung der Umwelt.

Die Vorstellung von einer besseren Welt zum Schutz der Natur und der menschlichen Seele mag eine utopische Vorstellung sein, aber sie initiiert auch die Förderung einer Ökonomie, dieser romantischen Vorstellung für Umweltverbesserung. Die Utopie soll vielmehr zur Wirklichkeit werden, so die Leitidee des Kunsthandwerkers. Unter gleichberechtigten Verhältnissen soll dabei ein harmonisches Umfeld entstehen, in welchem die Natur geschützt und deren Wert verstanden wird. Weiterhin sind nicht nur die Menschen untereinander gleichgestellt, sondern auch der Mensch steht auf einer Stufe mit der Natur. So stellt sich die Umwelt in den Schutz der Bevölkerung und ist dieser nicht mehr bedingungslos ausgesetzt. Ein Geben und Nehmen auf humaner Ebene gilt es aufzubauen und beizubehalten, wodurch die Ökonomie schließlich ihren finalen Höhepunkt findet. Auch wenn die utopische Vorstellung eine Art Wunschvorstellung bleibt, so ist der Ansatz, den Morris verfolgt, dennoch ein wichtiger symbolischer Schritt in die richtige Richtung, insbesondere in Hinblick auf den Naturschutz. Auch in seinem Roman klingt dies nur zu deutlich an. So erklärt Thomas Schölderle: „Und es scheint, als sei auch Arkadien zu neuem Leben erwacht: Allerorts sind grün strahlende Alleen, Parks und Rosengärten zu sehen“<sup>537</sup>. Die großen Städte und Fabriken weichen dem natürlichen Umfeld zugunsten einer ländlichen Gemeinschaft.<sup>538</sup>

Diese Symbiose von Mensch, Natur und Arbeit ist demnach, was die Ökonomie von William Morris ausmacht: Es geht um ressourcenbewusstes Arbeiten und Handwerken, unter besonderer Rücksichtnahme und Wertschätzung der Natur. Dies wiederum soll und wird die Lebensqualität der Menschen steigern und sie von den Lasten der Industriearbeit befreien.<sup>539</sup> Deutlich wird diese Idealvorstellung, wenn Morris den natürlichen Umraum eines wild bepflanzten Gartens nicht nur in seiner Vorstellung von Gärten und Landschaften in seinem utopischen Roman hochhält, sondern ihn dann auch dezidiert in seinem persönlichen Umraum, also seinem eigenen Wohnort, umzusetzen gedenkt.

Im England des 19. Jahrhunderts verändert sich die ästhetische Wahrnehmung der Natur.

---

<sup>537</sup> Schölderle 2017, S. 127 (wie Anm. 518).

<sup>538</sup> Vgl. ebd., S. 127f. (wie Anm. 518).

<sup>539</sup> Vgl. Livingstone 2021, S. 405 (wie Anm. 449).

Nicht mehr die geordnete, strukturiert gepflegte Landschaft ist relevant, sondern die wilde, unberührte Natur, die sog. Wildnis findet immer mehr Gefallen in der Gesellschaft.<sup>540</sup>

Diese sog. Wildnis, mit der sich William Cronon auseinandersetzt, ist ein Begriff, der problematisch sein kann. Stets kulturell verankert, ist die Natur im romantischen Zeitalter von Gottes Allmacht durchströmt und zumeist in Landschaften zu finden, in denen sich der Mensch klein und unbedeutend fühlt, da er stets an seine Sterblichkeit erinnert wird.<sup>541</sup>

Jene abgelegene Wildnis ist jedoch Natur, in welcher der Mensch in Wahrheit dem Spiegelbild seiner eigenen unerforschten Sehnsüchte und Wünsche entgegenblickt.<sup>542</sup>

Umso wichtiger erscheint es, diese Räume, in denen der Mensch diese Wünsche und Sehnsüchte stillen möchte, auch vor Ort ausfindig zu machen und nicht erst zu erbauen. Die Frage, die sich hierbei jedoch stellt, ist jene, wo solche Orte überhaupt existieren. Bei Morris existieren diese Räume hauptsächlich, ebenfalls wie in Cronons Ausführung, in der Nähe, im eigenen Umfeld. Cronon sucht einen Mittelweg zwischen der rein gedachten Wildnis und der eigentlichen realen Wildnis, die eigentlich keine ist, da der Mensch immer ein Teil davon sein wird. Dennoch ist der beste Weg, das Paradoxon von Wildnis und Natur zu durchbrechen, indem man in seinem direkten Umfeld danach Ausschau hält:

“The middle ground is where we actually live. It is where we—all of us, in our different places and ways—make our homes. That is why, when I think of the times I myself have come closest to experiencing what I might call the sacred in nature, I often find myself remembering wild places much closer to home. I think, for instance, of a small pond near my house where water bubbles up from limestone springs to feed a series of pools that rarely freeze in winter and so play home to waterfowl that stay here for the protective warmth even on the coldest of winter days, gliding silently through streaming mists as the snow falls from gray February skies“<sup>543</sup>.

Dies ist ein konkretes Beispiel dafür, dass die Wildnis bzw. die wilde Natur nicht ein einsamer, verlassenener Ort ohne Zivilisation sein muss, was er, geschichtlich betrachtet, sowieso nur selten gewesen ist, sondern ein von Emotionen aufgeladener Ort, der in der Nähe des eigenen zu Hause ist, oder in der eigenen Umgebung. Dieser Gedanke kann weitergesponnen werden und auf William Morris‘ Leben und Werk überführt werden. Nicht nur die wild bepflanzten Gärten sind ein Zeichen für heimische Wildnis und dem Wunsch nach einem Rückzugsort, sondern auch die utopische Ideologie in seinem Roman.

<sup>540</sup> Vgl. De Girolami Cheney 2021, S. 13 (wie Anm. 418).

<sup>541</sup> Vgl. Cronon, William, „The Trouble with Wilderness“, in: *Uncommon Ground*, New York 1996, S. 4.

<sup>542</sup> Vgl. ebd, S. 1 (wie Anm. 541).

<sup>543</sup> Cronon 1996, S. 16 (wie Anm. 541).

„Während dieser Gespräche ließ ich meine Blicke wieder eifrig umherschweifen, denn der Piccadillymarkt lag hinter uns, und wir befanden uns in einer Gegend mit elegant gebauten reich geschmückten Wohnhäusern. Jedes Haus stand in einem sorgfältig gepflegten Garten, der von Blumen wie übersät war. Die Amseln sangen lustig auf den Gartenbäumen, die außer vereinzelt Lorbeerbäumen und einer gelegentlichen Gruppe von Linden nur Obstbäume zu sein schienen. Besonders zahlreich waren die Kirschbäume, deren Zweige sich unter der Last der Früchte bogen; und zu verschiedenen Malen boten uns, wenn wir an einem Garten vorüberkamen, Kinder und junge Mädchen Körbe voll der schönsten Kirschen an. Natürlich vermochte ich in diesem Labyrinth von Gärten und Häusern die Spuren der früheren Straßen nicht zu erkennen, aber die Hauptstraße schien dieselbe Lage behalten zu haben wie vordem“.<sup>544</sup>

Diese Textpassage des Romans zeigt, dass ein Garten als ein Stück Natur, ein Stück Freiheit innerhalb der Zivilisation zu finden ist: Morris setzt sich in seinem Roman insbesondere auch für die Agrarwirtschaft und die Stärkung innerstädtischer Gärten ein. Er beschreibt eine utopische Zukunft, in der die Gesellschaft in Harmonie mit der Natur lebt und die Landwirtschaft im Einklang mit ökologischen Prinzipien betrieben wird. In diesem Prinzip liegt auch der Naturschutzgedanke des ökokritischen 21. Jahrhunderts. Cronon beschreibt hierbei wie folgt:

„On the one hand, one of my own most important environmental ethics is that people should always be conscious that they are part of the natural world, inextricably tied to the ecological systems that sustain their lives. Any way of looking at nature that encourages us to believe we are separate from nature-as wilderness tends to do-is likely to reinforce environmentally irresponsible behavior. On the other hand, I also think it no less crucial for us to recognize and honor nonhuman nature as a world we did not create, a world with its own independent, nonhuman reasons for being as it is“.

Der Mensch ist sich bewusst, dass er im Einklang mit der Natur leben muss, um sich und die Natur zu schützen. Sowohl im derzeitigen ökologischen Diskurs, als auch bereits bei William Morris ökotopischen Vorstellungen in *News from Nowhere* im 19. Jahrhundert wird der Standpunkt vertreten, dass der Mensch als Teil der Natur dafür verantwortlich ist, geeignete Maßnahmen zu treffen, um den kapitalistischen Strukturen zu entfliehen und das ökologische Bewusstsein zu stärken. Darüber hinaus dient Thomas Morus' Roman als Kritik an dem real existierenden System seiner Zeit, was ihn dazu veranlasste eine ideale Gegenwelt zu erschaffen. Doch auch wenn manche Ungereimtheiten, wie jene des Kapitalismus, in dieser Form behoben werden, so ist seine konstruierte Welt nicht vollkommen perfekt. Die Utopie ist in sich utopisch und somit nicht vollständig erfüllbar. Dies ist jedoch auch nicht Morus' Intention, da er vielmehr einen imaginären Rückzugsort erschaffen wollte, in der die Gesellschaft wohlbehütet und gleichberechtigt behandelt

---

<sup>544</sup> Selle 1980, S. 74 (wie Anm. 520).

wird.<sup>545</sup> Ähnlich wie im utopischen Ursprungsroman von Morus, versuchte auch William Morris in seinem Werk *News from Nowhere* die Abschaffung des Kapitalismus zu befeuern und sich für eine sozialistische Gesellschaft einzusetzen. Anlehnend an seinen Roman und seine sozialistische Haltung entsteht 1894 die Schrift *Wie ich ein Sozialist wurde*, in der er wie folgt seinen Ansatz umreißt:

„Ich verstehe unter Sozialismus einen Zustand der Gesellschaft, in dem es weder Reiche noch Arme geben sollte, weder Herr noch Knecht, weder Müßiggänger noch Überarbeitete, weder hirnkranke Kopfarbeiter noch herzkranke Handarbeiter, mit einem Wort: eine Gesellschaft, in der alle Menschen unter gleichen Bedingungen leben, in der es zu keiner Verschwendung kommt und mit voller Überzeugung die Beeinträchtigung der Rechte des Einzelnen als Beeinträchtigung der Rechte aller betrachtet wird [...]“<sup>546</sup>.

Mit Blick auf eine naturfreundliche und verantwortungsbewusste Zukunft legt Morris die Grundlage seiner Ökonomie. Ihre praktische Umsetzung findet sich im Alltag in Möbeln, Tapeten, Räumen und Häusern, durch die Morris interveniert und Leben zu transformieren gedenkt.

Insbesondere wurde die Tapete zu einem wichtigen Element des ästhetischen Interieurs. Das Verständnis von Ästhetizismus als Stil ist daher eng mit den Tapetendesigns der Zeit verbunden und Morris' Designs trugen nicht nur zur Verbreitung des ästhetischen Stils bei, sondern beeinflussten auch die Wahrnehmung dessen, was als „ästhetisch“ galt, indem sie Kunst, Natur und Handwerk miteinander verbanden und in das alltägliche Leben integrierten.<sup>547</sup>

Die ökologische Utopie wird entsprechend sichtbar, alsdann William Morris den Webstuhl betätigt und das Textil mit floralen Mustern besticken lässt. Unter Berücksichtigung des natürlichen Färbens und dem manuellen Bedrucken von Tapeten ist ebenfalls die Adelung der Handarbeit und die Ablehnung an das industrielle Treiben gegeben. Morris mit seinem Aufruf zur Nachhaltigkeit und dem Bewusstsein für Natur, ebnet den Weg für ein neues ökologisches Bewusstsein, indem er für umweltfreundliche Handwerkskunst eintritt. Sein Engagement für den Sozialismus, vereint mit seiner Idee der uniformen Gesellschaft, macht ihn zu einem Vordenker ökologischer und sozialer Bewegungen, die über seinen Tod hinaus Relevanz haben.

<sup>545</sup> Vgl. Schölderle 2017, S. 21 und 25 (wie Anm. 513).

<sup>546</sup> Conrads 1998, S. 133 (wie Anm. 404).

<sup>547</sup> Vgl. Saunders, Gill, „Wallpapers“, in: *The Cult of Beauty. The Victorian Avant-Garde 1860-1900*, hrsg. von Stephen Calloway, Lynn Federle Orr u.a., London 2011, S. 134.

## 10. Schlussbetrachtung

Das Ziel dieser Forschungsarbeit lag darin, die Kunst der präraffaelitischen Bruderschaft unter Berücksichtigung der Ideen des *New Materialism* zu untersuchen und bildwissenschaftlich neu zu interpretieren. Die neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse des *New Materialism* erweitern die naturphilosophischen und wissenschaftlichen Theorien des 19. Jahrhunderts, welche bereits naturverbundene Ansätze in sich tragen und mit denen sich die Präraffaeliten in ihren avantgardistischen Bildfindungen bereits auseinandersetzten. Ziel der Methode war es, die Präraffaeliten-Kunst im Kontext des *New Materialism* zu betrachten, die genaue, wissenschaftlich geprägte Darstellung der Natur zu rekonstruieren und daraus neue Lesarten der ästhetischen Wahrnehmung abzuleiten.

Durch die Anwendung der rezenten Methoden und Ideen des *New Materialism* auf die Kunst der Präraffaeliten wird deutlich, dass sich diese Künstler nicht nur darauf verstanden, ästhetische Innovationen voranzutreiben, sondern auch eine tiefe Sensibilität gegenüber der Natur entwickelten. Ihre Werke werden damit zu einem Spiegelbild der Zeit, in der die Natur nicht nur als frei verfügbare Ressource betrachtet wurde, sondern zunehmend als ein komplexes, eigenständiges System verstanden werden musste. Die Präraffaeliten und ihre zeitgenössische Kunstbewegung wie auch der *New Materialism* lehren uns, die Komplexität der Mensch-Natur-Beziehung zu erkennen und zu schätzen. Sie erinnern uns daran, dass die Kunst nicht nur ein ästhetisches Vergnügen ist, sondern auch eine kritische Rolle bei der Reflexion über unsere Verantwortung gegenüber der Natur und zukünftigen Generationen spielen kann. So wurde versucht, diese Lücke der ökologischen Betrachtung innerhalb der kunsthistorischen Forschung, die um den präraffaelitischen Kreis herum nach wie vor existierte, weitestgehend zu füllen.

Die neuen Forschungsansätze und -ergebnisse erstrecken sich dabei von einer allgemeinen Betrachtung und Frage nach dem Naturdiskurs des 19. Jahrhunderts in England, über die Leitideen der Präraffaeliten bis hin zu einem Exkurs zur Botanik, bevor der Fokus auf den Hauptteil der Arbeit und somit den bildwissenschaftlichen Auseinandersetzungen präraffaelitischer Gemälde gelenkt wird, in dem die Kunstwerke der Präraffaeliten systematischen Analysen unterzogen wurden. Im Anschluss wurde die Rolle der Frau im Naturdiskurs untersucht, wobei auch neuere theoretische Perspektiven aus den Bereichen Feminismus und den Gender Studies berücksichtigt worden sind.

Darüber hinaus wurden die naturästhetischen Einflüsse auf Textilien und Farbgestaltung beleuchtet.

Ein weiterer, zentraler Aspekt der Untersuchung ist die Einbindung von John Ruskin, der in engem Kontakt mit der Präraffaelitischen Bruderschaft stand und einen bedeutenden Einfluss auf ihre Ideale ausübte. Im Verlauf der Forschungsarbeit zeigte sich, dass die Rolle von William Morris nicht nur von kunsthistorischer, sondern auch von ökologischer Relevanz ist. Morris engagierte sich nicht nur für die Natur in verschiedenen künstlerischen Disziplinen, sondern formulierte in seinem Roman *News from Nowhere* eine utopische Vision, in der Natur und Gesellschaft in Harmonie miteinander existieren. Seine umfassenden Beiträge zu Kunst, Design und Literatur machen ihn zu einer unverzichtbaren Figur innerhalb dieses Forschungsrahmens.

Es können daher folgende Punkte festgehalten werden:

Zunächst war es ein wichtiges Anliegen, das 19. Jahrhundert in England als ein ökologisches Zeitalter zu deklarieren und hierfür auch hinreichende Beweise zu finden. Besonders hilfreich waren unter anderem die Quellen, die während einer Forschungsreise nach London entdeckt wurden. Dabei haben sich folgende Erkenntnisse ergeben:

Das 19. Jahrhundert in England ist weit mehr als nur eine Ära des industriellen und wissenschaftlichen Fortschritts. Es stellt zugleich ein bedeutendes ökologisches Zeitalter dar, in dem sich ein komplexes Wechselspiel zwischen Natur, Kunst und Handwerk entwickelte. Die wachsende Besorgnis über Umweltprobleme, die durch die Industrialisierung hervorgerufen werden, führt zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit der Natur und ihrer Bewahrung. Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Künstlerinnen und Künstler sowie Intellektuelle reflektierten die Auswirkungen des technischen Fortschritts und suchten nach Wegen, die Natur nicht nur zu verstehen, sondern auch zu schützen.

Die Forschung in dieser Zeit ist geprägt von einem sich vertiefenden Verständnis für die Naturphilosophie und die Bedeutung von ökologischen Zusammenhängen. Dies zeigt sich in der wachsenden Wertschätzung und dem Schutz, welcher der Wildnis entgegengebracht wird, sowie dem Willen zur Erhaltung einheimischer und exotischer Pflanzen in Gärten. Diese Maßnahmen spiegeln generell eine positive und aktive Haltung gegenüber der Natur wider, die weit über den bloßen Nutzungs-Gedanken hinausging. Es wurde ein Netzwerk geschaffen, das die verschiedenen Disziplinen der Botanik, Zoologie, Medizin und Kunst miteinander verband. Dieses Netzwerk trägt dazu bei,

welches das ökologische Bewusstsein wächst und die Natur sowohl als wissenschaftliche als auch als ästhetische Ressource Anerkennung findet.

Der Schutz der Natur wurde nicht nur von Individuen, sondern auch durch politische und gesellschaftliche Maßnahmen gefördert, was zur Gründung von Organisationen wie der *Royal Society for the Prevention of Cruelty to Animals* und dem *National Trust* führte.<sup>548</sup>

Obwohl das 19. Jahrhundert noch nicht explizit als ökologisches Zeitalter im modernen Sinne betrachtet werden kann, gibt es deutliche Ansätze eines sich bildenden ökologischen Bewusstseins, das sich in Wissenschaft, Kultur und ersten Maßnahmen zum Schutz der Umwelt äußerte. Es ist damit ein Jahrhundert der Transformationen, in dem sowohl massive Umweltzerstörung durch Industrialisierung als auch erste Versuche, ökologische Beziehungen zu verstehen und zu bewahren, sichtbar wurden.

Im Anschluss wurde der Fokus auf das natürliche Leitbild der Präraffaeliten sowie ihr künstlerisches Netzwerk gerichtet. In diesem Kapitel wurde systematisch und quellenbasiert untersucht, inwiefern die Präraffaelitische Bruderschaft bereits in ihrem künstlerischen Selbstverständnis eine klare Vorliebe für die Natur zum Ausdruck brachte. Trotz ihrer anfänglichen Marginalisierung und harschen Kritik durch die Öffentlichkeit und Presse verfolgten die Präraffaeliten unbeirrt ihre Vision: Sie wollten der Natur in Kunst, Literatur und Poesie eine authentische Stimme verleihen und die Defizite der industrialisierten Welt reflektieren. Ihre Werke zeichnen sich durch eine innovative Mischung aus didaktischer Präzision und poetischer Symbolik aus, oftmals verborgen in mythologischen, literarischen oder religiösen Gewändern.

Gleichberechtigung innerhalb der Gruppe und das gemeinschaftliche Ziel, die Kunstwelt zu erneuern, standen im Zentrum ihrer Bemühungen. Die PRB setzte sich dabei über zeitgenössische Geschmacksurteile hinweg und entwickelte eine ästhetische und inhaltliche Vision, die sowohl ökologischen Ansätzen, als auch gesellschaftskritischen Themen Raum gab. Dabei schufen sie Werke, die nicht nur auf ihre Zeit reagierten, sondern als Manifest für ihre nachfolgenden Generationen fungieren. Das Ergebnis ist eine künstlerische Hinterlassenschaft, die bis in das 21. Jahrhundert Relevanz besitzt.

Ihre Herangehensweise, die Realität zu filtern und neu zu interpretieren, macht die Präraffaeliten zu Wegbereitern einer Kunst, die Natur, Kultur und Gesellschaft auf unkonventionelle Weise miteinander verbindet.

---

<sup>548</sup> Vgl. Sheail, John, *Nature in Trust. The History of Nature Conservation in Britain*, London 1976, S. 10.

Anschließend wurde der Fokus auf das Kapitel *Die Pflanze als wissenschaftliches Präparat und botanisches Bild* gerichtet. In diesem Abschnitt lässt sich Folgendes festhalten: Die Botanik erfährt in dieser Zeit eine Renaissance, geprägt durch bedeutende Entdeckungen und die systematische Erforschung der Pflanzenwelt. Botanikerinnen und Botaniker sowie Pflanzenillustratorinnen und -Illustratoren spielten eine entscheidende Rolle bei der Dokumentation und Konservierung der natürlichen Flora. Ihre Arbeiten trugen nicht nur zur wissenschaftlichen Erkenntnis, sondern auch zur ästhetischen Bildung bei. Die Illustrationen dienten als präzise Darstellungen zur Identifizierung und Klassifizierung von Pflanzen, eine notwendige Praxis in einer Zeit, in der Fotografie und Farbdruck noch begrenzt waren. Besonders bemerkenswert ist die Beteiligung von Frauen in diesem Bereich, wie die Werke von Jane Loudon und Anne Pratt zeigen. Die Botanik des 19. Jahrhunderts schuf eine wichtige Grundlage für das Verständnis und die Wertschätzung der Natur. Sie legte den Grundstein für moderne ökologische und nachhaltige Ansätze und bot wertvolle Lektionen für den Umgang mit der natürlichen Umwelt. Durch die Verknüpfung von Wissenschaft, Kunst und Bildung entstand ein Netzwerk, das das ökologische Bewusstsein förderte und den Weg für zukünftige Generationen ebnete. So bildete die botanische Arbeit eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart, deren Lehren und Erkenntnisse bis heute relevant bleiben. Das Verständnis für die präraffaelitische Naturauffassung und ihre Bildfindungen wurde schließlich in dem Kapitel *Die Bewahrung der Natur und ökologische Tendenzen in den Werken der präraffaelitischen Bruderschaft* verhandelt und hat gezeigt, dass die Natur in ihrem Schaffen ein essenzieller Bestandteil war. Ihre Werke sollten nicht nur die Schönheit der Natur zeigen, sondern auch deren emotionale und spirituelle Bedeutung betonen.

Die präraffaelitischen Künstler lehnten den modernen Kunstmarkt und die akademischen Konventionen ab, um eine authentische und tiefere Verbindung zur Natur zu suchen. Sie nutzten verschiedene Medien, wie Malerei, Poesie und Buchillustrationen, um ihre Botschaft zu verbreiten. Daher ist die Natur für die Präraffaeliten nicht nur ein Motiv, sondern auch eine Inspirationsquelle und bedeutungsvoller Bestandteil ihrer Werke. Diese Bilder fungierten gleichermaßen auch als Denkanstöße und Reflexionsmittel, um die ökologischen Missstände zu kritisieren und zum Schutz der Natur aufzurufen.

In einer zunehmend industrialisierten Gesellschaft dienten ihre Werke darüber hinaus als Dokumentationen der Umweltkatastrophen und boten einen emotionalen sowie wissenschaftlichen Blick auf die Natur.

Wie zahlreiche bildwissenschaftliche Analysen gezeigt haben, liegt die Besonderheit der präraffaelitischen Gemälde in der besonderen Eleganz und Feinheit, da jede Figur in einer präzise überlegten Haltung präsentiert wird. Sie stellten sich der alltäglichen Realität, indem sie in diese eintreten und eine Symbiose mit ihr eingehen. Auf diese Weise verleihen sie den alltäglichen Ereignissen eine höhere Bedeutung oder Würde.<sup>549</sup> Dabei wird hauptsächlich die Natur in akribischer Detailgenauigkeit von John Everett Millais oder William Holman Hunt auf die Leinwand übertragen, oder in einer mysteriösen, beinahe frivolen Art durch das Frauenbild eines Dante Gabriel Rossetti überführt und findet schließlich seine wahrhaftige Wertschätzung im strukturierten Pflanzenornament eines Tapetenentwurfs von William Morris.

Die Kunst der Präraffaeliten wirkt auf verschiedenen Ebenen und geht über rein ästhetische Werte hinaus. Unterschiedliche Künstler der Bewegung betonten verschiedene Aspekte der Natur, sei es unberührte Landschaften, die Verbindung zwischen dem Menschen und der Natur oder die Verkörperung der Natur als weibliche Schönheit. Diese Vielfalt in der Darstellung zeigt die komplexe Beziehung der Präraffaeliten zur Natur und ihre wichtige Rolle in der Kunstgeschichte. Ihre Werke bieten frühe ökologische Tendenzen, die aus heutiger Sicht ebenfalls relevant erscheinen. Ein Beispiel ist John Everett Millais' Werk *A Flood* (Abb.1), das eine tatsächliche Überschwemmung in Sheffield darstellt. Dabei wird deutlich, wie die Präraffaeliten die Natur nicht nur romantisierten, sondern auch die realen Gefahren und die Zerstörungskraft der Umwelt in ihre Kunst integrierten. Das Gemälde verdeutlicht die Verletzlichkeit des Menschen gegenüber den Naturgewalten und dient als Mahnung an die Ausgesetztheit des Menschen in einer sich wandelnden, industrialisierten Welt. Das Interesse der Präraffaeliten an der detaillierten Beobachtung und Darstellung der Natur zeigt sich auch eindrucksvoll in Millais' Gemälde *Ophelia* (Abb.2). Dabei spielt die Natur eine zentrale Rolle, indem sie sowohl die Schönheit als auch die zerstörerische Kraft der Umwelt zeigt. Millais' genaue Naturbeobachtungen und seine Darstellung der menschlichen Verletzlichkeit gegenüber den Naturgewalten verdeutlichen die ökologische Sensibilität der Präraffaeliten. Dies hebt ihre Kunst über die bloße Ästhetik

---

<sup>549</sup> Vgl. Barilli, Renato, *Die Präraffaeliten*, Mailand 1988, S. 9.

hinaus und macht sie zu frühen Kommentatoren ökologischer Themen. Im Vergleich dazu zeigt John William Waterhouse in seiner Version von *Ophelia* 1910 die Protagonistin vor ihrem Tod in einem selbstbewussteren Moment, was eine andere, aber ebenfalls tiefgründige Verbindung zwischen dem Menschen und der Natur darstellt. Beide Künstler betonen die untrennbare Verbindung des Menschen zur Natur und reflektieren die ethischen und ökologischen Überzeugungen ihrer Zeit.<sup>550</sup>

Die Werke von John Everett Millais spiegeln seine tiefe Verbindung und Wertschätzung zur Natur wider. Seine Gemälde wie *Autumn Leaves* (Abb. 10) und *Chill October* zeigen nicht nur die Schönheit und Vergänglichkeit der Natur, sondern auch die emotionale und spirituelle Resonanz, die sie im Menschen hervorruft. Millais gelingt es, die Natur nicht als bloße Kulisse, sondern als aktiven, lebendigen Bestandteil seiner Kunst darzustellen. Seine detailreiche und emotionale Malweise schafft es, den Betrachter in die Szene zu ziehen und die Atmosphäre des Augenblicks spürbar zu machen. Die Symbiose von Natur und menschlicher Figur, die in vielen seiner Werke zu finden ist, betont die enge Verbindung zur Natur. Diese Verbindung wird auch durch die wiederkehrende Thematik der Vergänglichkeit und des Wandels unterstrichen, die in den Jahreszeiten und dem menschlichen Lebenszyklus zum Ausdruck kommt.

Und auch wenn sich die Präraffaeliten ambitionierte bzw. ehrgeizige Ziele setzen, so steckt hinter ihrer Arbeit auch ein gewisses Kalkül, um sich einen Namen zu machen und ihre Bilder zu verkaufen. Allen voran ist es John Everett Millais, der bereits vor der Gründung der PRB durch die Etablierung eines Netzwerkes an Mäzenen und künstlerischen Verbindungen, seine Stellung auf dem Kunstmarkt markiert. Noch während seines Studiums an der Royal Academy und damit vor dem Bruch mit der wohlhabenden Gesellschaftsschicht versammelt Millais zahlreiche Sammlerinnen und Sammler um sich. Dadurch fällt ihm der Einstieg in die Gesellschaft nach dem Ausstieg an der Akademie auch weniger schwer als seinen Mitstreitern innerhalb der Präraffaeliten. Seine Bekanntheit innerhalb des Marktes und den Sammlerinnen und Sammlern bleibt bestehen, wodurch er zahlreiche Verkäufe verbuchen kann.<sup>551</sup>

Mit außergewöhnlichem Geschick und künstlerischer Raffinesse zählt Millais zu den erfolgreichsten Vertretern der Präraffaeliten.

---

<sup>550</sup> Vgl. Upstone 2008, S. 45 (wie Anm. 261).

<sup>551</sup> Vgl. Warner, Malcom, "Millais in the marketplace. The crisis of the late 1850s", in: *The rise of the modern art market in London. 1850-1939*, hg. von Pamela Fletcher und Anne Helmreich, New York 2011, S. 216ff.

Seine Werke, die in Charakter und Ausdruck den anderen Mitgliedern in nichts nachstehen, im Gegenteil sogar am nächsten an den Grundsätzen der PRB zu sein scheinen, werden zum Paradebeispiel für die Wirkmacht der Naturbilder. Millais' Interesse an der Natur spiegelt sich auch auf dem Kunstmarkt wider, da er seine Bildsujets erfolgreich verkaufte und es ihm zugleich gelang, einen bleibenden Eindruck bei den Betrachtern und der Käuferschaft zu hinterlassen. Dies wiederum war der erste Schritt, um die Gesellschaft künstlerisch erziehen zu können, wie später auch noch stärker durch William Morris vorangetrieben. Ebenso wie Millais sticht auch William Holman Hunt durch eine breite Basis von Mäzenen, Kunsthändlern und Kritikern hervor und macht sich einen, mit Millais vergleichbaren, Namen in der Galerie- und Pressewelt.<sup>552</sup> Die Präraffaeliten nutzten die Errungenschaften der Industriellen Revolution und ihre Kunden sowie Bewunderer stammten aus der aufstrebenden Mittelschicht der industrialisierten Städte, nicht aus den traditionellen, frommen Handwerkermilieus, die in Ruskins Kunstgeschichten beschrieben werden.<sup>553</sup>

Die präraffaelitische Kunst, wie in den Werken von John William Waterhouse, John Everett Millais und William Holman Hunt, zeigt dabei zumeist eine tief verwurzelte Verbundenheit und Sensibilität gegenüber der Natur. Diese Künstler thematisieren auf subtile Weise die Zerstörung und Bewahrung der Natur, wie die Bildanalysen gezeigt haben. Waterhouse's *A Hamadryad* (Abb. 3) veranschaulicht die Symbiose zwischen dem Menschen und der Natur in Form des Gedankens einer drohenden Rache der Natur bei deren Zerstörung durch die menschliche Hand. Millais' *The Blind Girl* (Abb. 4) zeigt die industrielle Landschaft und weist auf die soziale und ökologische Blindheit der Gesellschaft hin, während Hunts *Our English Coasts* (Abb. 14) und *Cornfield at Ewell* (Abb. 15) die unberührte Natur und die Würde einfacher landwirtschaftlicher Arbeit feiern.

Diese Werke laden den Betrachtenden dazu ein, die Schönheit und Zerbrechlichkeit der Natur zu schätzen und das Bewusstsein für ihre Bewahrung zu schärfen. Sie spiegeln die präraffaelitischen Ideale wider, die eine detaillierte Beobachtung der Natur und eine kritische Auseinandersetzung mit der industriellen Zerstörung betonen.

---

<sup>552</sup> Vgl. Rix, Brenda, "Branding the vision. William Holman Hunt und der viktorianische Kunstmarkt", in: *The rise of the modern art market in London. 1850-1939*, hg. von Pamela Fletcher und Anne Helmreich, New York 2011, S. 237.

<sup>553</sup> Bayly, Christopher A., *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780-1914*, Frankfurt a.M. 2006, S. 460.

Die Maler der präraffaelitischen Bruderschaft sind damit nicht nur Künstler, sondern auch Bewahrer und Kritiker ihrer Zeit, die durch ihre Kunstwerke einen Dialog über den verantwortungsvollen Umgang mit der Natur zu eröffnen gedenken.

Auch bei den Anhängern der Präraffaeliten, wie in den Gemälden von John William Waterhouse, sind wichtige Anzeichen für eine Hinwendung zur Natur und deren wahrhaftige Macht eingeschrieben. Cavallaro bringt diese These besonders gut auf den Punkt, indem er wie folgt schreibt:

„It could be argued, therefore, that in his engagement with both the picturesque and the sublime, Waterhouse prompts us to take cognizance of nature’s indomitable power as a reality defying containment and domestication, let alone any definitive scientific classification”<sup>554</sup>.

Die Kunst des präraffaelitischen Zirkels zeigt in verschiedenen Bereichen, dass die Natur nach wie vor eine Kraft in sich trägt und deren Schutz unerlässlich erscheint. Diese Wertschätzung spiegelt sich in den Gemälden, Zeichnungen, Skizzen und ornamentalen Textilentwürfen wider, wodurch sie zu lebendigen Artefakten werden, die eine Botschaft in sich und schließlich auch nach außen tragen. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass dieses Kapitel eine zentrale Rolle in der Bestätigung der zu Beginn aufgestellten Thesen spielt.

*Die Frau im präraffaelitischen Naturdiskurs* ergänzt und erweitert die Idee der Wiederentdeckung der Natur in den Gemälden der Präraffaeliten. Frauenfiguren erscheinen in den Bildern oft in idyllischen oder naturalistischen Umgebungen wie Feldern, Wiesen, blühenden Gärten oder wilden Landschaften. Diese Darstellungen vermitteln spirituelle, mythologische oder symbolische Bedeutungen. Sie betonten nicht nur die Schönheit und Reinheit der Natur, sondern auch die Weiblichkeit und Empfindsamkeit der Frauen. John William Waterhouse ist ein Künstler, der diese Verbindung besonders gut darstellt. Er zeigt die Weiblichkeit als natürliche Kraft im Einklang mit den Zyklen der Natur.

Zusätzlich dienen präraffaelitische Frauenfiguren oft als Allegorien für verschiedene Konzepte oder Ideale wie Unschuld, Reinheit, Fruchtbarkeit oder spirituelle Erfahrung. So zeigt Dante Gabriel Rossetti in seinen Gemälden nicht nur die Heilige Maria, sondern auch verführerische Figuren wie *Lady Lilith* (Abb. 17) oder *Venus Verticordia* (Abb. 18).

---

<sup>554</sup> Cavallaro 2017, S. 146 (wie Anm. 234).

Seine Frauenfiguren sind stark und selbstbestimmt, oft mit kostbarem Schmuck und eleganten Kleidern dargestellt. Rossetti legt Wert auf Schönheit und Vision und variiert so seine Frauenbilder im Vergleich zu seinen Kollegen.<sup>555</sup>

John Everett Millais hingegen fängt in seinen Gemälden oft die vom Schicksal gezeichnete Frau ein, die bei Rossetti noch als die verträumte, introvertierte Frau dargestellt wurde. Beide Künstler zeigen Frauen als zumeist eigenständige Persönlichkeiten mit eigenen Gedanken und Gefühlen, wohl idealisiert und mythologisiert, aber auch stark und selbstbewusst. Diese Gemälde laden die Betrachterin und den Betrachter dazu ein, über die tieferen Bedeutungen des Lebens und der Existenz nachzudenken.

John William Waterhouse hat insbesondere die mythologischen Themen der Nymphen, Sirenen und Meerjungfrauen aufgegriffen und ihnen eine eigene, nuancierte Interpretation verliehen, die sowohl die romantischen Ideale seiner Zeit reflektieren, als auch zeitlose Aspekte der Mensch-Natur-Beziehung erforscht. Seine Darstellungen der weiblichen Figuren in Seen und Meeren sind geprägt von einer scheinbar paradoxen Kombination aus Verletzlichkeit und Stärke. Einerseits erscheinen die Nymphen und Meerjungfrauen als anmutige, wenngleich gefährliche Verführerinnen, die durch ihre Schönheit und Sinnlichkeit faszinieren. Andererseits verleihen Waterhouse's Gemälde diesen Figuren eine subtile, aber tiefgreifende Agency und Autonomie. Sie sind nicht nur Objekte männlicher Begierde oder passive Akteure in einer männlich dominierten Welt, sondern vielmehr eigenständige Persönlichkeiten mit einer tiefen Verbindung zur Natur.<sup>556</sup>

In der Diskussion über Kunst, Geschlechterrollen und die Darstellung des weiblichen Körpers erweisen sich Waterhouses Gemälde als reichhaltige Quelle der Reflexion. Sie zeigen, wie sich Schönheit und Verführung mit Tiefe und Komplexität vereinen lassen und bieten Raum für eine Vielzahl von Interpretationen, die über traditionelle Stereotypen hinausgehen. Sein Werk stellt demnach nicht nur eine künstlerische Besonderheit dar, sondern leistet auch einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des Präraffaelitismus und der künstlerischen Auseinandersetzung mit Natur und Weiblichkeit im späten 19. Jahrhundert.

---

<sup>555</sup> Vgl. Symons, Arthur, *Dante Gabriel Rossetti*, London 1912, S. 45.

<sup>556</sup> Vgl. Prettejohn, Trippi 2008, S. 144 (wie Anm. 204).

Darauf aufbauend sind die Kapitel *Textil- Metapher und Medium* sowie *Die Verwendung von Farben-Wirkung und Naturbewusstsein* wichtige Kapitel, um auch in tieferen Ebenen nach dem Naturverständnis der Künstler zu suchen.

Da die Präraffaeliten eine Vielzahl von textilen Elementen als bedeutungsvolle Symbole einsetzten, stehen sie auch hier in einem engen Verhältnis zur Natur. Ein zentrales Gemälde, welches in diesem Zusammenhang analysiert wurde, ist John William Waterhouses *The Lady of Shalott* (Abb. 7). Hier wird das textile Handwerk als Metapher für Erinnerung und Sehnsucht verwendet. Der selbstgewebte Teppich der Lady illustriert ihre inneren Wünsche und vermittelt ihre tragische Geschichte. Auch in Waterhouses späterem Gemälde der *Lady of Shalott* aus dem Jahr 1915 (Abb. 31) wird der Herstellungsprozess von Textilien, wie Spinnen und Weben, als symbolische Handlung dargestellt, die die Lebensgeschichte der Protagonistin verwebt. William Holman Hunts *The Lady of Shalott* (Abb. 32) zeigt ebenfalls eine komplexe Darstellung von Textilien. Das Gewebe wird hier nicht nur als symbolischer Ort der Gefangenschaft, sondern auch als Ausdruck der inneren und äußeren Natur der Lady verwendet, was durch die subtile Einbindung von Materialien wie Seide und Spitze verdeutlicht wird.<sup>557</sup> In diesen Gemälden wird deutlich, wie präraffaelitische Künstler Textilien nicht nur als dekorative Elemente, sondern als tiefgreifende Symbole nutzten, um Natur, Emotionen und narrative Komplexität zu vermitteln.

In der Kunst der Präraffaeliten spielten Textilien eine wichtige Rolle, nicht nur als Teil der Mode, sondern in der Darstellung in ihren Gemälden auch als metaphorische und symbolische Elemente. Die Künstlerinnen und Künstler verwendeten Textilien, um Naturdarstellungen zu verstärken, Emotionen zu betonen und Geschichten zu erzählen. Beispielsweise illustriert John Everett Millais in seinem Gemälde *Mariana* (Abb. 8) die Verbindung zwischen innerer und äußerer Natur durch die Verwendung von verschiedenen Materialien wie Glasfenstern, Teppichen, Polstern und Stoffen. Diese Materialien symbolisieren auch die Natur selbst, die in den Innenraum eindringt und ihn belebt.<sup>558</sup>

Die präraffaelitischen Künstler nutzten Textilien auch, um gesellschaftliche Normen und Schönheitsideale herauszufordern. Durch die Entwicklung von Reformkleidern, die bequemer und natürlicher als es die damalige Mode waren, drückten sie nicht nur

---

<sup>557</sup> Vgl. Zettel 2011, S. 15ff. (wie Anm. 303).

<sup>558</sup> Vgl. Meisel 1977, S. 326ff. (wie Anm. 87).

ästhetische Prinzipien aus, sondern setzten sich auch für die Emanzipation der Frau ein. Diese wurden dann nicht nur gemalt und fotografiert, sondern waren auch für das aktive Tragen konzipiert, was ihre praktische Umsetzung und Bedeutung im zeitgenössischen Kontext unterstrichen. Es ist daher anzumerken, dass Textilien in der Kunst der Präraffaeliten weit mehr als nur dekorative Elemente sind. Sie dienen als Träger von Bedeutung und Symbolik, als Ausdruck von Naturverbundenheit, ästhetischen Vorstellungen und sozialer Veränderung. Diese Vielschichtigkeit zeigt sich in der Art und Weise, wie die Künstler Materialien in ihren Werken einsetzten, um Geschichten zu erzählen und Emotionen zu vermitteln und wie sie durch die Gestaltung von Kleidung neue Standards in der Mode setzten.

Ein weiterer Aspekt, der in dieser Arbeit untersucht wurde, ist die Verwendung von Farben, ihre Wirkung und das damit einhergehende Naturbewusstsein. Durchaus sind die präraffaelitischen Gemälde bekannt für ihre leuchtenden und intensiven Farben, die oft in starken Kontrasten präsentiert werden und eine dramatische Wirkung erzielen. Trotz der intensiven Farbgebung besteht ihr Ziel in der naturalistischen Darstellung von Landschaften, Figuren und anderen Elementen, was ihre Werke darüber hinaus lebendig und ausdrucksstark macht.

Die detaillierte Analyse einzelner Kunstwerke, wie John Everett Millais' *Ophelia* und *The Blind Girl*, Dante Gabriel Rossettis *Bottles* und John William Waterhouse' *The Soul of the Rose*, verdeutlicht, wie intensiv die Präraffaeliten Farbe und Natur miteinander verknüpften. Speziell in Rossettis Werk *Bottles* wird die Bedeutung der verwendeten Farben und Materialien hervorgehoben, indem sie als integraler Bestandteil des Kunstwerks selbst dargestellt werden.

Demgemäß bevorzugten die Präraffaeliten und ihre Nachfolger lebendige und kräftige Farbtöne, die oft starke Kontraste zwischen Licht und Schatten erzeugten und wesentlich zur emotionalen Wirkung der Gemälde beitrugen. Der Dualismus zwischen ihrem Streben nach einem naturverbundenen Leben und den technologischen Gegebenheiten des 19. Jahrhunderts war jedoch unvermeidlich. Während sie einerseits die Natur verehrten und natürliche Motive sowie Farben in ihre Arbeiten integrierten, mussten sie andererseits auf chemische Pigmente zurückgreifen, die gesundheitsschädlich sein konnten.

Dies zeigt die Ambivalenz ihrer Zeit: Einerseits ein tiefes ökologisches Bewusstsein, andererseits die Notwendigkeit, sich den industriellen Realitäten zu fügen.<sup>559</sup>

Anschließend wurde sowohl ein Exkurs über *John Ruskin und die Naturstudien im 19. Jahrhundert* vorgenommen als auch eine Untersuchung zum Thema *Ressourcen, Materialien, das Kunsthandwerk und die Naturverbundenheit im 19. Jahrhundert* durchgeführt. Es hat sich gezeigt, dass die Präraffaeliten eine Gruppierung war, die nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis avantgardistisch arbeitete. Ihr *Hogarth Club*, ein sozialer und künstlerischer Treffpunkt, förderte den Dialog und die Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Amateuren. Diese Gemeinschaftsprojekte stärkten nicht nur die eigenen Werke, sondern auch ihren Einfluss auf nachfolgende Künstlergenerationen und die Kunstwelt insgesamt. Daher legten sie großen Wert auf die Gemeinschaft und den kollektiven Austausch.<sup>560</sup>

Eine ähnlich fruchtbare Verbindung gingen die Präraffaeliten auch mit der vielschichtigen Persönlichkeit John Ruskin ein, dessen Werke und Gedanken weit über seine Zeit hinaus Einfluss hatten. Als Schriftsteller, Maler, Ästhetiker und Kritiker brachte er eine einzigartige Mischung aus sozialem Bewusstsein, historischem Verständnis und tiefer Naturverbundenheit in seine Arbeit ein. Seine religiöse Schulung, kombiniert mit einer tiefgreifenden Leidenschaft für Literatur, Kunst und die Wissenschaften des 19. Jahrhunderts, formte eine umfassende Sichtweise auf die Welt, die er in seinen Schriften und Bildern festhielt.

Ruskin glaubte fest daran, dass wahre Kunst aus der genauen Beobachtung der Natur entstehen konnte und sah die Natur nicht nur als eine gute Inspirationsquelle, sondern auch als eine moralische und spirituelle Dimension. Seine Überzeugung, dass das Sehen und Zeichnen untrennbar miteinander verbunden waren, führte zu einer künstlerischen Praxis, die das genaue Studium der natürlichen Welt betonte. Diese Praxis förderte eine tiefere Wertschätzung und Sensibilität gegenüber der Umwelt, was Ruskin zu einem frühen Verfechter des Naturschutzes machte.<sup>561</sup>

Den Einfluss, den er nicht zuletzt mit einer solchen Überlegung auf die Präraffaeliten und die Arts- und Crafts-Bewegung ausübte, war dabei erheblich. Ruskin unterstützte die Präraffaeliten nicht nur finanziell, sondern auch durch seine kritischen Schriften, die deren detaillierte Naturdarstellung und den ethischen Anspruch an die Kunst förderten.

---

<sup>559</sup> Vgl. Hawksley 2018, S. 64 (wie Anm. 319).

<sup>560</sup> Vgl. Plampin 2009, S. 201 (wie Anm. 5).

<sup>561</sup> Vgl. Kemp 2016, S. 105 (wie Anm. 85).

Er erkannte weiterhin die Bedeutung von handwerklichem Arbeiten und kritisierte die mechanisierte Industrie seiner Zeit, was ihn zu einem Wegbereiter für die späteren Bewegungen werden ließ, die Wert auf handwerkliche Qualität und die ästhetische Bedeutung von Kunst legten. Seine botanischen und geologischen Studien sowie seine zahlreichen Schriften sind Beweis für das tiefe Interesse, welches er der ihn umgebenden Welt entgegenbrachte. Nicht zuletzt deshalb sind seine Kritik an der industriellen Moderne und seine Betonung der menschlichen Handarbeit auch heute noch relevant und dienen weiterhin als Inspiration für Künstler, Denker und Naturschützer.

Fürderhin bildete sich die Trias aus John Ruskin, den Präraffaeliten und William Morris aus der gemeinsamen Bewunderung für das Mittelalter heraus. In ihrer geistigen Verbundenheit versuchten sie nicht nur gemeinsam, sondern auch unabhängig voneinander das Ethos des Mittelalters aufzugreifen und in neuer Form zu verarbeiten. Entsprechend arbeiteten sie sich an dieser Idealvorstellung ab, in der Hoffnung, diese Ideale für das 19. Jahrhundert erneut fruchtbar machen zu können. In Ablehnung der Industrialisierung, der Urbanisierung als auch der Massenproduktion bildete sich eine Gegenstimme, die sich für eine Wertschätzung der Natur aussprach. Den gemeinsamen Konsens fanden sie schließlich in der ästhetischen und sozialen Erziehung mittels Kunst und Handwerk. Die Rückbesinnung auf mittelalterliche Ideen oder Werte wurden sowohl von etablierten, bereits anerkannten Gruppen als auch von neuen, aufstrebenden Bewegungen wie die der Präraffaeliten und später von Persönlichkeiten wie William Morris wahrgenommen und übernommen. Es deutet darauf hin, dass der mittelalterliche Impuls nicht nur eine bestimmte gesellschaftliche oder künstlerische Schicht betraf, sondern breite Kreise durchdrang.<sup>562</sup>

Des Weiteren lag der Fokus darauf, einen Blick auf die Ressourcennutzung in der Zeit zu werfen, in der die präraffaelitische Künstlervereinigung agierten, und die davon ausgehende Reflexion in den Kunstwerken zu untersuchen. Millais' Gemälde *Winter Fuel* (Abb. 41) thematisiert die harte Arbeit und den Ressourcenverbrauch des Landlebens, während Rossetti in *Monna Vanna* (Abb. 43), *Monna Pomona* (Abb. 44), *Veronica Veronese* (Abb. 44) und *A Christmas Carol* die Beziehung zwischen Natur, Reichtum und Materialverschwendung darstellt. Beide Künstler zeigen durch die sorgfältige Auswahl und Darstellung von Textilien, Schmuck und natürlichen Elementen eine tiefere Reflexion über ökologische und soziale Aspekte, die auch heute noch relevant sind.

---

<sup>562</sup> Vgl. Ritvo 2001, S. 208 (wie Anm. 62).

Es lässt sich eine Verbindung zwischen den Präraffaeliten und William Morris herstellen, indem man die PRB als den Anfang und Morris als einen Weiterdenker betrachtet und sich beide gegenseitig in ihrem Schaffen beeinflussten. Während die Bruderschaft zu Beginn weitestgehend das bestehende Leid und die Freudlosigkeit der Industriegesellschaft in historische Gewänder kleidete und die Natur als Gegenwelt hervorhob, versuchte Morris, diesen Ansatz in Form von Mobiliar und Interior Design weiterzuspinnen, um so eine ästhetische Erziehung durchzuführen. Diese hat wiederum ökologische Tendenzen, bedenkt man, dass sich Morris, wie zuvor analysiert wurde, für ein nachhaltiges Arbeiten und Färben einsetzte und er selbst beides kategorisch praktizierte. Morris setzte auf natürliche Farben und traditionelle Färbetechniken, um seine Stoffe und Tapeten zu bedrucken. Diese bewusste Wahl unterstreicht sein Engagement für naturschonende Methoden und die Verbindung zur natürlichen Welt. William Morris setzte hingegen auf natürliche Farbstoffe und eine nachhaltige Herstellung seiner Kunstwerke, um die Grundgedanken der präraffaelitischen Bewegung, die Natur wertzuschätzen und zu bewahren, weiterzuführen.<sup>563</sup>

Generell markierte die Arts- und Crafts-Bewegung des 19. Jahrhunderts eine radikale Abkehr von der industriellen Massenproduktion hin zu handgefertigten, ästhetisch anspruchsvollen Objekten. Unter der Leitung von Visionären wie William Morris und unterstützt durch kreative Künstler wie Edward Burne-Jones setzte die Bewegung auf die Schönheit des Kunsthandwerks und die Rückbesinnung auf traditionelle Techniken. Ihr Ziel war es, das Handwerk wiederzubeleben und dem industriellen Fortschritt eine künstlerisch ansprechende Alternative entgegenzusetzen.<sup>564</sup>

In der heutigen Zeit bleibt das Erbe der Arts- und Crafts-Bewegung in Form von bewunderten Kunstwerken und Motiven und einem fortwährenden Interesse an handgefertigten, kunstvollen Objekten lebendig. Es ist ein Erbe, das die Verbindung von Kunst, Handwerk und sozialem Fortschritt verkörpert und weiterhin als Inspirationsquelle für Designer, Künstler und Kunsthandwerker auf der ganzen Welt dient.

William Morris' Werken und Denken basiert, ähnlich wie die Präraffaeliten, zu großen Teilen auf einer Kritik an der industriellen Revolution und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft und die Umwelt.

---

<sup>563</sup> Vgl. Clutton-Brock 2021, S. 64 (wie Anm. 470).

<sup>564</sup> Vgl. Hawksley 2018, S. 133f. (wie Anm. 319).

Seine Aufforderung, nur nützliche oder schöne Dinge im Haushalt zu haben, kann als ein Appell für eine nachhaltigere Lebensweise und eine höhere Wertschätzung handgefertigter Objekte betrachtet werden.

Morris' Kunsthandwerk trägt zu einer ästhetischen Erziehung bei, indem seine Möbel und Tapeten die Schönheit der Natur betonen, ohne diese mimetisch perfekt imitieren zu wollen. Dabei spielt der hohe Wiedererkennungswert seiner Werke, wie das berühmte *Strawberry Thief*-Muster, sowie seine umfangreichen Arbeiten in Bereichen wie Möbel- und Raumgestaltung, eine große Rolle und unterstreichen seine Bedeutung als visionärer Kunsthandwerker, der die Verbindung von Ästhetik und Ethik in der Arts- und Crafts-Bewegung maßgeblich geprägt hat.<sup>565</sup>

Schließlich bietet Morris' utopisches Denken und sein künstlerisches Schaffen eine reichhaltige Grundlage für eine ökologische und sozialkritische Analyse aus der Perspektive des 21. Jahrhunderts. In *News from Nowhere* entwickelte Morris eine utopische Gesellschaft, die auf sozialistischen Prinzipien basierte und in der die Menschen frei und gleichberechtigt zusammenlebten. Die Integration der Natur in das tägliche Leben und die Betonung handwerklicher Tätigkeiten anstelle industrieller Massenproduktion sind zentrale Elemente dieser Utopie. Morris' Vision ist nicht nur eine Kritik an den sozialen und ökologischen Missständen seiner Zeit, sondern auch ein Vorschlag für eine nachhaltigere und gerechtere Zukunft. Die ökotopischen Aspekte seiner Arbeit, insbesondere die Betonung von Ressourcenschutz und Nachhaltigkeit, sind auch heute noch relevant. Morris' Ansatz, die Natur zu respektieren und in das menschliche Leben zu integrieren, bietet wertvolle Impulse für den modernen ökologischen Diskurs. Seine Werke zeigen, dass künstlerische und politische Bestrebungen Hand in Hand gehen können, um gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen. Morris' Vorstellung von einer harmonischen Verbindung zwischen dem Menschen, der Natur und der Kunst bleibt eine inspirierende Vision, die sowohl in der Vergangenheit, als auch in der Gegenwart von großer Bedeutung ist. Trotz der utopischen Elemente, die in diesen Vorstellungen vorhanden sind, bieten Morris' Ideen auch konkrete Ansätze, um die aktuellen ökologischen und sozialen Herausforderungen anzugehen. Insgesamt erweist sich William Morris als eine überaus vielschichtige Persönlichkeit, die Kunst, Handwerk, Natur und gesellschaftliche Reformen miteinander verbindet.

---

<sup>565</sup> Vgl. Ferry 2014, S. 161 (wie Anm. 500).

Sein Vermächtnis prägte die Arts- und Crafts-Bewegung und inspirierte nachfolgende Generationen von Künstlern und Handwerkern.<sup>566</sup>

Zusammenfassend kann daher folgendes festgehalten werden:

Die zu Beginn aufgestellten Thesen konnten durch die Analyse insofern gestützt werden, als sich zeigte, dass die Präraffaeliten in ihrem künstlerischen Schaffen eine ausgeprägte Sensibilität für die Natur entwickelten. Ihr Bestreben war es, die Natur in all ihren Facetten präzise und differenziert künstlerisch zu erfassen. Die Untersuchung eröffnete damit neue Einblicke in ihr Werk und rückte Aspekte in den Vordergrund, die bislang weniger beachtet worden waren.

Ein Beleg dafür ist die Veröffentlichung der Zeitschrift *The Germ*, die als ideologische Grundlage der Präraffaeliten-Bruderschaft diente. Auch in zahlreichen ihrer Werke wird die intensive Auseinandersetzung der Künstler mit ihrer Umwelt deutlich. Diese Werke weisen den Weg zu einem neuen Naturbewusstsein im 19. Jahrhundert. Gleichzeitig war das 19. Jahrhundert auch allgemein eine Epoche bedeutender Entwicklungen im Bereich der Naturerforschung und -bewahrung, sei es in der Medizin, Technik, Botanik oder Kunst. Eine weitere These, wonach die Kunst der Präraffaeliten eine geistige Wertschätzung der Natur, die als gefährdet wahrgenommen wurde, zum Ausdruck bringt, konnte ebenfalls bestätigt werden. Dies wird deutlich durch ihre ausführlichen Studien in der freien Natur sowie durch die detailgetreue, malerische Wiedergabe real existierender Orte, die sie für die Nachwelt festgehalten haben.

Darüber hinaus wurde untersucht, ob die präraffaelitische Naturbeobachtung und ihre präzise Darstellung mit dem wissenschaftlichen Forschergeist ihrer Zeit in Verbindung stehen. Hier zeigte die Analyse, dass die Künstler mythologische und historische Erzählungen nutzten, um die Natur auf eine Weise zu präsentieren, die dem Betrachter vertraut war. Dieser wird durch die mythologische Rahmung dazu angeregt, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, welchen Stellenwert die Natur eigentlich einnimmt. Wie die Analyse zeigt, ist die Natur dabei nicht nur bloße Kulisse, sondern nimmt trotz ihrer mythologischen Einbettung einen eigenständigen und zentralen Platz in der Kunst der Präraffaeliten ein. Abschließend lässt sich feststellen, dass die Kunst der Präraffaeliten Ausdruck einer tiefgehenden Naturkenntnis und Wertschätzung ist. Ihre präzise Beobachtung und künstlerische Umsetzung ermöglichen durch die vorliegende Analyse neue Betrachtungsansätze und Perspektiven auf ihr Werk.

---

<sup>566</sup> Vgl. Triggs 2009, S. 86 (wie Anm. 535).

## 11. Literaturverzeichnis

### A

- Abbot, Charles, *Flora Bedfordiensis. Comprehending Such Plants as Grow Wild in the County of Bedford*, Bedford 1798.
- Abrams, Harry N. (Hg.), *John Ruskin and the Victorian Eye*, Ausst.-Kat. Phoenix Art Museum, New York 1993, daraus besonders:
  - Gully, Anthony Lacy, „Sermons in Stone: Ruskin and Geology“, S. 158-183.
- Adams, Steven, *Arts and crafts. Eine aussergewöhnliche Kunstbewegung*, Hamburg 1988.
- Ainsworth, Maryan Wynn (Hg.), *Dante Gabriel Rossetti and the double work of Art*, London 1976, daraus besonders:
  - Ainsworth, Maryan Wynn, „Dante Gabriel Rossetti and the double work of Art“, S. 1-7.
- Alexander, Michael, *Medievalism. The Middle Ages in modern England*, New Haven, London 2007.
- *Art and design for all. The Victoria and Albert Museum. Die Entstehungsgeschichte des weltweit führenden Museums für Kunst und Design*, hg. von Marie-Louise von Plessen und Julius Bryant, Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland Bonn, München 2011.
- *Auf Freiheit zugeschnitten. Das Künstlerkleid um 1900 in Mode, Kunst und Gesellschaft*, hg. von Ina Ewers-Schultz und Magdalena Holzhey, Ausst.-Kat. Kunstmuseen Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum, München 2018, daraus besonders:
  - Dogramaci, Burcu, „Inszenierung neuer Lebenswelten: Künstlerkleider, Posen und Vermittlungsstrategien“, S. 190-201.

### B

- Baker, Malcom, Richardson, Brenda (Hg.), *A grand Design. The art of the Victoria and Albert Museum*, London 1997.
- Barck, Karlheinz u.a (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart 2010, daraus besonders:
  - Böhme, Hartmut, „Natürlich/Natur“, S. 432-497.
- Barlow, Paul, *Time Present and Time Past. The art of John Everett Millais*, Hants 2005.

- Banham, Joanna, Harris, Jennifer (Hg.), *William Morris and the Middle Ages*, Manchester/Dover 1984, daraus besonders:
  - Harris, Jennifer, „William Morris and the Middle Ages“, S. 1-17.
- Barilli, Renato, *Die Präraffaeliten*, Mailand 1988.
- Barringer, Tim, *Reading the Pre-Raphaelites*, London 1998.
- Bayertz, Kurt, Gerhard, Myriam u.a. (Hg.), *Weltanschauung, Philosophie und Naturwissenschaft im 19. Jahrhundert. Band 1: Der Materialismus-Streit*, Hamburg 2007, daraus besonders:
  - Bayertz, Kurt, „Was ist moderner Materialismus?“, S. 50-70.
  - Mensching, Günther, „Philosophie zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Der Materialismus im 19. Jahrhundert und seine Geschichte“, S. 23-49.
- Bayly, Christopher A., *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780-1914*, Frankfurt a.M. 2006.
- Beck, Thomasina, *Gardening with silk and gold. A history of gardens in embroidery*, London 1997.
- Benson, Laurie, *Medieval Moderns. The Pre-Raphaelite Brotherhood*, Ausst.-Kat. National Gallery of Victoria Melbourne, Melbourne 2015, daraus besonders:
  - Benson, Laurie, „Medieval Moderns“, S. 2-11.
  - Matthiesson, Sophie, „Truth to Nature“, S. 12-23.
- Benwell, Gwen, Waugh, Arthur, *Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Traditionen*, Hamburg 1962.
- Bergmann, Eckart, *Die Präraffaeliten*, München 1980.
- *Beyond the Brotherhood. The Pre-Raphaelite Legacy*, hg. von Anne Anderson. Ausst.-Kat. Southampton City Art Gallery/ Russell-Cotes Art Gallery&Museum, Bristol 2019, daraus besonders:
  - Moisan, Rebecca, „Tempera Painting and wet white ground“, S. 32-33.
- Biese, Alfred, *Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten*, Leipzig 1926.
- Birchall, Heather, Wolf, Norbert, *Präraffaeliten*, Köln 2016.
- Blake, Robert (Hg.), *Die englische Welt. Geschichte, Gesellschaft, Kultur*, München 1983, daraus besonders:
  - Bell, Quentin, „Kunst und Geschmack. Architektur, Malerei, Ausstattungskunst und Mode“, S. 188-197.

- Blewitt, John / The William Morris Society (Hg.), *William Morris and John Ruskin. A New Road on which the world should travel*, Exeter 2019, daraus besonders:
  - Atwood, Sara, “‘This link between the Earth and Man’. Ruskin, Nature and Education, S. 35-50.
  - Naslas, Michael, “Medievalism in Morris’s Aesthetic Theory’, S. 105-114.
- Block, Katharina, *Sozialutopie. Darstellung und Analyse der Chancen zur Verwirklichung einer Utopie*, Berlin 2011.
- Boetzkes, Amanda, *Plastic Capitalism. Contemporary Art and the Drive to Waste*, Cambridge 2019.
- Boulger, George Simonds, *The uses of plants. A manual of economic botany*, London 1889.
- Boulger, George Simonds, *Elementary geology*, London 1896.
- Boulger, George Simonds, *Plant geography*, London 1912.
- Boulger, George Simonds, *Botany. Chapters on the study of plants*, London/Halifax 1910.
- Braesel, Michaela, *William Morris. The Beauty of life*, Rombach 2012.
- Brenan, J.P.M (Hg.), *A Vision of Eden. The Life and Work of Marianne North*, Kew 1993, daraus besonders:
  - Huxley, Anthony, “Introduction”, S. 9-14.
- Broicher, Charlotte, *John Ruskin und sein Werk. Puritaner, Künstler, Kritiker*, Leipzig 1902.
- Brown University, Bell Gallery, List Art Center (Hg.), *Ladies of Shalott. A Victorian Masterpiece and its context*, Ausst.-Kat., Rhode Island 1985, daraus besonders:
  - Nelson, Elizabeth, “Tennyson and the Ladies of Shalott”, S. 4-16.
- Brüggemeier, Franz-Josef, Rommelspacher, Thomas (Hg.), *Besiegte Natur. Geschichte der Umwelt im 19. und 20. Jahrhundert*, München 1987, daraus besonders:
  - Zimmer, Jochen, „Soziales Wandern. Zur proletarischen Naturaneignung“, S. 158-167.
- Bryden, Inga, *The Pre-Raphaelites. Writings and Sources*, London 1998.
- Bullen, J.B., *The Pre-Raphaelite Body. Fear and desire in painting, poetry, and criticism*, Oxford 1998.

- Busch, Werner, Müller-Luckne, Elisabeth (Hg.), *Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, München 2008, daraus besonders:
  - Pietsch, Annik, „Farbentheorie und Malpraxis um 1800. Die handwerkliche Produktion des künstlerischen Kolorits nach den ‚Gesetzen der Ästhetik und Physik, S. 15-40.
- Bühler, Benjamin, *Ecocriticism. Eine Einführung*, Stuttgart 2016
- Büttner, Urs, Braungart, Georg (Hg.), *Wind und Wetter. Kultur, Wissen, Ästhetik*, Paderborn 2018, daraus besonders:
  - Büttner, Urs, „Naturbewältigung, ‚Natural Imaginaries‘ und die Möglichkeiten der Kunst Ein theoretischer Versuch zur Ökologie des Wissens, S. 15-30.

## C

- Calloway, Stephen, Federle Orr, Lynn u.a. (Hg.), *The Cult of Beauty. The Victorian Avant-Garde 1860-1900*, London 2011, daraus besonders:
  - Calloway, Stephen, „The Search for a New Beauty“, S. 10-23.
  - Federle Orr, Lynn, „The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde in Context“, S. 24-37.
  - Saunders, Gill, „Wallpapers“, S. 134-139.
- Cane, William, Gabrielle, Anna, *Every Picture hides a story. The secret ways artists make their work more seductive*, London 2023.
- Cavallaro, Dani, *J.W. Waterhouse and the Magic of Color*, Jefferson 2017
- Cherry Deborah, „The Hogarth Club: 1858-1861“, in: *The Burlington Magazine Vol. 122, No. 925* (1980).
- Chesneau, Ernest, *Die englische Malerei. Von König Georg II. bis zur Königin Viktoria*, New York 2014.
- Chitty, Gill, *Reading Ruskin's Cultural Heritage. Conservation and Transformation*, Oxon 2023.
- Clabburn, Pamela, *The National Trust Book of Furnishing textiles*, London 1988
- Clutton-Brock, Arthur, *William Morris*, New York 2021.
- Cohen, Michael, *Sisters. Relation and Rescue in Nineteenth-Century British Novels and Paintings*, Cranbury, London 1995.

- Coleman, Brian D., *Historic Arts and Crafts Homes of Great Britain*, Layton, Utha 2005
- Conrads, Ulrich, Neitzke, Peter (Hg.), *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts and Crafts als Lebensform* Programmatische Texte, erläutert von Gerda Breuer, Braunschweig/ Wiesbaden 1998, daraus besonders:
  - Breuer, Gerda, „Universalistische Erneuerung im Dienste des Verzichts. Eine Hinführung zum Kompendium der Texte“, S. 9-60.
  - Ruskin, John, „Die sieben Leuchter der Architektur 1849“, S. 79-82.
- Cronon, William, „The Trouble with Wilderness“, in: *Uncommon Ground*, New York 1996.

## D

- De Girolami Cheney, Liana, *Edward Burne-Jones on Nature. Physical and Metaphysical Realms*, Newcastle upon Tyne 2021.
- Des Cars, Laurence, *The Pre-Raphaelites. Romance and Realism*, London 2000.
- *Die Erfindung des Schönen. Oscar Wilde und das England des 19. Jahrhunderts*, hg. von Christian Juranek, Ausst.-Kat. Schloß Wernigerode, Halle an der Saale 2000, daraus besonders:
  - Hönnighausen, Gisela, „Kunst und Industriezeitalter. Die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Eskapismus, Historismus, Ästhetizismus“, S. 13-48.
- Dingelstedt, Kurt, *Kunst und Handwerk. Gedanken über das Handwerk von Möser bis Gropius*, Hamburg 1948.
- Dogramaci, Burcu (Hg.), *Textile Moderne. Textile Modernism*, Köln 2019, daraus besonders:
  - Crasemann, Leena, „Textile Rekonfigurationen des Spinnennetzes: Zum Verhältnis von Form und Material in Stoffmustern und Fadenobjekten“, S. 71-81.
- Dresler, Nastasja S., *Das Menschenbild in der Kunst des Symbolismus*, Würzburg 2017.
- Drayton, Richard, *Nature's Government. Science, Imperial Britain, and the 'Improvement' of the World*, New Haven/ London 2000.

- Drost, Wolfgang (Hg.), *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur, Kunst, Kulturwissenschaft*, Heidelberg 1986, daraus besonders:
  - Klein, Jürgen, „Konvergenzen des Positivismus in der englischen Wissenschaft des 19. Jahrhunderts“, S. 211-222.
  - Kühnel, Jürgen, „‘Das Abenteuer der Regression‘. Zu William Morris‘ Roman *The Well at the World’s End*“, S. 223-236.
- Dürbeck, Gabriele, Stobbe, Urte (Hg.), *Ecocriticism. Eine Einführung*, Wien 2015, daraus besonders:
  - Sullivan, Heather I., „New Materialism“, S. 57-67.
- Dwor, Richa, *Jewish Feeling. Difference and Affect in Nineteenth-Century Jewish Women's Writing*, London/ Bloomsbury 2015.

## E

- *Edward Burne-Jones*, hg. von Alison Smith, Ausst.-Kat. Tate Britain, London 2018, daraus besonders:
  - Smith, Alison, „At work: Burne-Jones’s Studio, Materials and Techniques“, S. 23-33.
- *Edward Burne-Jones. Das irdische Paradies*, hg. von Christopher Conrad und Annabel Zettel, Aust.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart/ Kunstmuseum Bern, Ostfildern 2009, daraus besonders:
  - Fröhlich, Fabian, „Der Spiegel der Venus“, S. 97-101.
    - Zettel, Annabel, „Ein Fest der Erzählung. Edward Burne-Jones und William Morris“, S. 27-39.
- Ellis, Erle C., *Anthropozän. Das Zeitalter des Menschen – eine Einführung*, München 2020.
- Engen, Rodney, *Pre-Raphaelite Prints. The Graphic Art of Millais, Holman Hunt, Rossetti and their Followers*, London 1995.

## F

- Faxon, Alicia Craig, *Dante Gabriel Rossetti*, Oxford 1989.
- Feldman, Jessica R., *Victorian Modernism. Pragmatism and the Varieties of Aesthetic Experience*, New York 2002.

- Fletcher, Pamela, Helmreich, Anne (Hg.), *The rise of the modern art market in London. 1850-1939*, New York 2011, daraus besonders:
  - Warner, Malcom, „Millais in the marketplace. The crisis of the late 1850s“, S. 216-236.
  - Rix, Brenda, „Branding the vision. William Holman Hunt and the Victorian art market“, S. 237-256.
- Focillon, Henri, *Das Leben der Formen*, Göttingen 1933, üb. Aufl. 2019.

## G

- Garnett, Henrietta, *Wives and Stunners. The Pre-Raphaelites and Their Muses*, London 2012.
- Gebauer, Michael, Gebhard, Ulrich (Hg.), *Naturerfahrung. Wege zu einer Hermeneutik der Natur*, Zug 2005, daraus besonders:
  - Ciompi, Luc, „Mensch, Natur und Gefühl. Aus der Perspektive der fraktalen Affektlogik“, S. 28-66.
- *Gegen den Strich. Kleider von Künstlern 1900-1940*, hg. von Radu Stern, Ausst.-Kat. Musée des arts décoratifs Lausanne/ Museum Bellerive Zürich, Bern 1992, daraus besonders:
  - Stern, Radu, „Gegen den Strich: Künstler und Kleider 1900-1940“, S. 8-88.
- Gelfert, Hans-Dieter, *Kleine Kulturgeschichte Großbritanniens*, München 1999.
- Giebelhausen, Michaela, Barringer, Tim (Hg.), *Writing the Pre-Raphaelites. Text, Context, Subtext*, Surrey, Burlington 2009, daraus besonders:
  - Plampin, Matthew, „Exhibiting the avant-garde: the development of the Pre-Raphaelite ‘brand’“, S. 193-214.
- Goldman, Paul, *Victorian Illustration. The Pre-Raphaelites, the Idyllic School and the Hight Victorians*, Vermont 1996.
- Goll, Tobias, Keil, Daniel, Telios, Thomas (Hg.), *Critical Matter. Diskussionen eines neuen Materialismus*, Münster 2013, daraus besonders:
  - Folkers, Andreas, „Was ist neu am neuen Materialismus?-Von der Praxis zum Ereignis“, S. 17-34.
  - Goll, Tobias, Keil, Daniel, Telios, Thomas, „Einleitung“, S. 7-16.

- Gombrich, Ernst H., *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982.
- Grabner-Haider, Anton, Davidowicz, Klaus S., Prenner, Karl (Hg.), *Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Göttingen 2015.
- Graham, Wendy, *Critics, coteries and Pre-Raphaelite celebrity*, New York 2017
- Graul, Richard (Hg.), *Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung*, Leipzig 1901, daraus besonders:
  - Muthesius, Hermann, „England“, S. 1-20.
- Grieve, A.I., *The art of Dante Gabriel Rossetti. The Watercolours and Drawings of 1850-1855*, Norwich 1978.
- Gürtler, Christa, Hausbacher, Eva (Hg.), *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*, Bielefeld 2015, daraus besonders:
  - Lehnert, Gertrud, „Mode als kulturelle Praxis“, S. 29- 44.

## H

- Hawksley, Lucinda, *Gefährlich schön. Giftige Tapeten im 19. Jahrhundert*, London 2016/Hildesheim 2018.
- Hanley, Keith, Maidment, Brian, *Persistent Ruskin, Studies in Influence, Assimilation and Effect*, Surrey 2013, daraus besonders:
  - Chatterjee, Anuradha, “Ruskin’s Theory of the Ideal Dress and Textile Analogy in Medieval Architecture”, S. 117-136.
- Harvey, Charles, Press, Jon, *William Morris. Design and enterprise in Victorian Britain*, Manchester und New York 1991.
- Helmreich, Anne, *Nature’s truth. Photography, painting, and science in Victorian Britain*, Pennsylvania 2016.
- Hewison, Robert, *John Ruskin. The argument of the eye*, London 1976.
- Hennemann, Gerhard, *Naturphilosophie im 19. Jahrhundert*, Freiburg/München 1959.
- Hilton, Timothy, *The Pre-Raphaelites*, London 1970.
- Hitchmough, Wendy, *Arts- and Crafts-Gärten*, Stuttgart 1998.
- Hobson, Anthony, *J.W. Waterhouse*, London /New York 1989.
- Hoffmann, Detlef, Ermert, Karl (Hg.), *Landschaftsbilder, Landschaftswahrnehmung, Landschaft. Die Rolle der Kunst in der Geschichte der*

*Wahrnehmung unserer Landschaft*, Loccumer Protokolle 3/1984, Rehburg-Loccum 1986, daraus besonders:

- Wagner, Monika, „Naturzerstörung und Natursehnsucht um 1800“, S. 51-86.
- Holmes, John, *Temple of science. The Pre-Raphaelites and Oxford University Museum of Natural History*, Oxford 2020.
- Hoppe, Katharina, Lemke, Thomas, *Die Macht der Materie: Grundlagen und Grenzen des agentuellen Realismus von Karen Barad*, Soziale Welt, 66. Jahrg., Heft 3, 2015.
- Hönnighausen, Gisela (Hg.), *Die Präraffaeliten. Dichtung, Malerei, Ästhetik, Rezeption*, Stuttgart 2000.
- Hunt, John Dixon, *The Pre-Raphaelite Imagination 1848-1900*, London 1969.

## I

## J

- Jessen, Jarno, *Präraffaelismus*, Berlin 1906.
- *J.W. Waterhouse. The Modern Pre-Raphaelite*, hg. von Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi u.a., Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts u.a., London 2008, daraus besonders:
  - Upstone, Robert, „Between innovation and tradition. Waterhouse and modern french painting“, S. 37-50.
  - Wageman, Patty, „Dream or reality? Waterhouse’s women and symbolism“, S. 51-59.

## K

- Kastendiek, Hans, Rohe, Karl, Volle, Angelika (Hg.), *Länderbericht Großbritannien. Geschichte, Politik, Wirtschaft, Gesellschaft*, Bonn 1998, daraus besonders:
  - Rüdiger, Wolfgang, „Umwelt als politische und ökonomische Herausforderung. Eine Britische Erfolgsgeschichte?“, S. 588-606.
- Kemp, Wolfgang, *John Ruskin. 1819-1900: Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 2016.

- Kersten, Jens, *Das Anthropozän-Konzept. Kontakt, Komposition, Konflikt*, Baden-Baden 2014.
- King, Ronald, *Royal Kew*, London 1985.
- Kirchhoff, Thomas, C. Karafyllis, Nicole u.a. (Hg.), *Naturphilosophie. Ein Lehr- und Studienbuch*, Tübingen 2020, daraus besonders:
  - Evers, Dirk, „Natur als Schöpfung“, S. 23-31.
- Kirsch, Hans-Christian, *William Morris -ein Mann gegen die Zeit. Leben und Werk*, Köln 1983.
- Klaus, Berger, *Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920*, München 1980
- Kluxen, Kurt, *Geschichte Englands*, Stuttgart 1991.
- Knoepflmacher, U.C., Tennyson, G.B. (Hg.), *Nature and the Victorian imagination*, Berkely, Los Angeles, 1977, daraus besonders:
  - Kirchhoff, Frederick, “A Science against Sciences. Ruskin’s Floral Mythology”, S. 246-258.
  - Meisel, Martin, “‘Half Sick of Shadows’. The aesthetic dialogue in Pre-Raphaelite Painting”, S. 309-340.
- Kohl, Stephan, *Realismus. Theorie und Geschichte*, München 1977
- Kohn, Kilian, *J. W. Waterhouse (1849-1917): Studien zur zeitgenössischen und aktuellen Rezeption*, Diss., Heidelberg 2021.
- Kufeld, Klaus, *Rückkehr zur Utopie. Philosophische Szenarien*, Freiburg/München 2021.

## L

- Lambourne, Lionel, *Victorian Painting*, London 1999.
- Latour, Bruno, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a.M. 2001.
- Laux, Henning, Henkel, Anna (Hg.), *Die Erde, der Mensch und das Soziale. Zur Transformation gesellschaftlicher Naturverhältnisse im Anthropozän*, Bielefeld 2018, daraus besonders:
  - Brand, Karl-Werner, „Zum historischen Wandel gesellschaftlicher Naturverhältnisse in der kapitalistischen Moderne“, S. 91-122.
- Lee, Raymond L., Fraser, Alistair B., *The Rainbow bridge. Rainbows in art, myth, and science*, University Park 2001.

- Lees-Maffei, Grace (Hg.), *Iconic designs. 50 stories about 50 things*, London/ New York 2014, daraus besonders:
  - Ferry, Emma, „Strawberry Thief, UK. William Morris 1883“, S. 160-163.
- Lewis, Jan, *Walter Hood Fitch. A Celebration*, London 1992.
- Lottes, Wolfgang, *Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*, München 1984.
- Loudon, Jane, *Facts from the world of nature, animate and inanimate*, London 1848
- Loudon, Jane, *Botany for Ladies*, Cambridge 2015, (org. London 1842).
- Lundt, Holger, *Im Garten der Nymphen. Kleine Mythologie der Pflanzen*, Mannheim 2012.
- Löw, Christine, Volk, Katharina u.a (Hg.), *Material turn. Feministische Perspektive auf Materialität und Materialismus*, Opladen/Berlin/Toronto 2017, daraus besonders:
  - Hoppe, Katharina, „Eine neue Ontologie des Materiellen? Probleme und Perspektiven neomaterialistischer Feminismen, S. 35-50.
  - Löw, Christine, Volk, Katharina, „Materialität, Materialismus, Feminismus. Konturen für eine gesellschaftskritische globale Perspektive“, S. 69-93.
  - Schadler, Cornelia, „Widerständige Apparate: Was ein anti-dualistischer und anti-dialektischer Materialismus zur Analyse von Differenz und Ungleichheiten beitragen kann“, S. 171-186.

## M

- Maeder, Marcus (Hg.), *Kunst, Wissenschaft, Natur. Zur Ästhetik und Epistemologie der künstlerisch-wissenschaftlichen Naturbeobachtung*, Bielefeld 2017, daraus besonders:
  - Maeder, Marcus, „Kunst, Wissenschaft und Natur. Zur Ästhetik und Epistemologie der künstlerisch-wissenschaftlichen Naturbeobachtung“, S. 13-82.
- Macmillan, John Duncan, *Holman Hunt's Hireling Shepherd: Some Reflections on a Victorian Pastoral*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 54, No. 2, 1972.
- MacCarthy, Fiona, *Edward Burne-Jones and William Morris: A Great Victorian Friendship*, Nottingham 2012.

- MacKenzie, John M., *The Empire of Nature. Hunting, Conservation and British Imperialism*, Manchester, New York 1988.
- Mancoff, Debra N., *Jane Morris. The Pre-Raphaelite Model of Beauty*, Rohnert Park 2000.
- Mancoff, Debra N. (Hg.), *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Hampshire 2001, daraus besonders:
  - Rhodes, Kimberley, „Degenerate Detail: John Everet Millais and Ophelia’s „Muddy Death““, S. 43-68.
  - Codell, Julie F., „Empiricism, Naturalism and Science in Millais’s Paintings“, S. 119- 147.
- Mason, Anna, Marsh, Jan u.a (Hg.), *May Morris. Arts & Crafts Designer*, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum London, London 2017, daraus besonders:
  - Bain, Rowan, “Sketches and Watercolours”, S. 32-55.
  - Bain, Rowan, Lister, Jenny, Mason, Anna, “Wallpapers and Embroidery”, S. 56-151.
  - Lister, Jenny, “Dress and Costume”, S. 174-187.
  - Marsh, Jan, „A Well-Crafted Life“, S. 8-31.
- Mason, Anna (Hg.), *William Morris*, London 2021, daraus besonders:
  - Hoskins, Lesley, “Wallpaper”, S.237-266.
  - Livingstone, Karen, “Britain and Beyond. Morris and the Arts and Crafts Movement”, S. 404-417.
  - Parry, Linda, “Textiles”, S. 267-359.
  - Parry, Linda, “Interior Decoration”, S. 161-182
- Menz, Christopher, *Morris & Company. Pre-Raphaelites and the Arts & Crafts Movement in South Australia*, Adelaide 1958.
- Metken, Günter, *Die Präraffaeliten. Ethischer Realismus und Elfenbeinturm im 19. Jahrhundert*, Köln 1974.
- Meyer, Ute (Hg.), *Farbstoffe aus der Natur. Geschichte und Wiederentdeckung*, Göttingen 1997.
- *Morris & Company. The pre-raphaelites and the arts & crafts movement in south Australia*, hg. von Christopher Menz, Ausst.-Kat. Art Gallery Board of South Australia, Adelaide 1994.
- Morris, May, *William Morris. Artist, Writer, Socialist, Vol. I.*, New York 1966.

- Morton, Timothy, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2016.
- Morton, Timothy, *Ökologisch sein*, Berlin 2019.
- Muthesius, Hermann, „Dante Gabriel Rosetti“, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, hg. von Arthur Scala, Monatszeitschrift Jg. IV, Nr. 9, 1901, Wien 1901, S. 373-389.
- Muther, Richard, *Geschichte der englischen Malerei*, Berlin 1903.

## N

- Naylor, Gillian (Hg.), *William Morris by himself. Designs and writings*, London, Sydney 1988.
- *Natur als Vision. Meisterwerke der englischen Präraffaeliten*, hg. von Moritz Wullen, Ausst.-Kat. Tate Britain/Nationalgalerie Berlin, Berlin/Köln 2004.
- *Nature conservation in Great Britain*, hg. Von Nature Conservancy Council, London, 1984.
- Nennen, Heinz-Ulrich, *Ökologie im Diskurs. Zu Grundfragen der Anthropologie und Ökologie und zur Ethik der Wissenschaft*, Opladen 1991.
- Nicoll, John, *Dante Gabriel Rossetti*, London/Edinburgh 1975.
- Niedhart, Gottfried, *Geschichte Englands im 19. Und 20. Jahrhundert*, Nördlingen 2018
- Nisbet, James (Hg.), *William Holman Hunt and his works- memoirs of the artists life, with description of his pictures*, London 1860.
- Noakes, Aubrey, *Waterhouse, John William Waterhouse*, London 2004.
- Ntep II, Mathias Victorien, *Die pantheistische Naturauffassung Goethes*, Pforzheim 1999.

## O

- Owens, Susan, *Imaging England's Past. Inspiration, Enchantment, Obsession*, London 2023.

## P

- Parry, Linda, *William Morris Textiles*, London 2013.
- Patrizio, Andrew, *The ecological eye. Assembling an ecocritical art history*, Manchester 2019.

- Payne, Christiana, *Silent Witnesses. Trees in British Art 1760.1870*, Clifton, Bristol 2017.
- Peckham, Morse, *The Uses of the Unfashionable. The Pre-Raphaelites in Nineteenth-Century Culture*, Dallas 1993.
- Penny, Nicholas, *Ruskin's drawings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1988.
- Petiot, Aurélie, *The Pre-Raphaelites*, London, New York 2019.
- Petts, Jeffrey, *Aesthetics and Design. The value of everyday living*, London 2024.
- Pythian, J.E., *Millais*, London 1911.
- Pochat, Götz, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986.
- Pointon, Marcia (Hg.), *Pre-Raphaelites re-viewed*, Manchester 1989, daraus besonders:
  - Marcus, Laura, "Brothers in their anecdote. Holman Hunt's Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood", S. 11-21.
- Porter, Roy, Teich, Mikuláš (Hg.), *Die industrielle Revolution in England, Deutschland, Italien*, Berlin 1998, daraus besonders:
  - Deane, Phyllis, „Die industrielle Revolution in Großbritannien“, S. 33-57.
- Pratt, Anne, *The Field, the Garden, and the Woodland; Or, Interesting Facts Respecting flowers and plants in general*, London 1847.
- Prettejohn, Elizabeth (Hg.), *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, New York 2012, daraus besonders:
  - Barlow, Paul, "John Everett Millais", S. 133- 147.
  - Stauffer, Andrew M., "The Germ", S. 76-85.
  - Jacobi, Carol, "William Holman Hunt", S. 116-132.
  - Prettejohn, Elizabeth, "The painting of Dante Gabriel Rossetti", S. 103-114.
- *Pre-Raphaelites. Beauty and Rebellion*, hg. von Christopher Newall, Ausst.-Kat. National Museums Liverpool and Liverpool University Press, Liverpool 2016, daraus besonders:
  - Newall, Christopher, „The Liverpool patrons“, S. 47-70.
- *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde*, hg. von Tim Barringer, Jason Rosenfeld, Alison Smith, Ausst.-Kat. Tate Britain London, London 2012, daraus besonders:

- Barringer, Tim, Rosenfeld, Jason, „Victorian Avant-Garde“, S. 9-17.

## Q

## R

- Raters, Marie-Luise, *Kunst, Wahrheit und Gefühl. Schelling, Hegel und die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus*, München 2005.
- Regan, Charles, Tate, *Natural History*, London/ Melbourne 1937.
- Renneke, Petra, *Körper, Eros und Tod. Gustav Klimt im Kontext der Ästhetik des Find de Siècle*, Essen 1995.
- Riedel, Ingrid, *Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*, Stuttgart 1999.
- Roberts Brothers (Hg.), *Dante Gabriel Rossetti, His Family-letters*, Boston 1895.
- Rock, Daniel, *Textile Fabrics*, London 1876.
- Roget, Peter Mark, *Animal and vegetable physiology considered with reference to natural theology. Vol. I*, London 1834.
- Rothman, Roger, Versteegen, Ian (Hg.), *The Art of the Real. Visual Studies and New Materialisms*, Newcastle upon Tyne 2015, daraus besonders:
  - Haynes, Deborah J., „New Materialism? Or, The Uses of Theory“, S. 8-26.
- Rothstein, Natalie / V&A Museum (Hg.), *Four hundred years of fashion*, London 1984, daraus besonders:
  - Ginsburg, Madeleine, „Women’s Dress before 1900“, S. 13-48.
- Ruskin, John, „Die sieben Leuchter der Architektur 1849“, in: *Ästhetik der schönen Genügsamkeit oder Arts and Crafts als Lebensform Programmatische Texte, erläutert von Gerda Breuer*, hg. von Ulrich Conrads und Peter Neitzke, Braunschweig/ Wiesbaden 1998.
- *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*, hg. von Robert Hewison, Ausst.-Kat. Tate Britain London, Norwich 2000.
- Russell & Russell (Hg.), *The collected works of William Morris. Vol. XXII. Hopes and fears for art lecture on art and industry*, New York 1966.

## S

- Selle, Gert (Hg.), *William Morris. Kunde von Nirgendwo. Eine Utopie der vollendeten kommunistischen Gesellschaft und Kultur aus dem Jahre 1890*, Reutlingen 1980.
- Sheail, John, *Nature in Trust. The History of Nature Conservation in Britain*, London 1976.
- Simons, John, *Rossetti's Wombat. Pre-Raphaelites and Australian Animals in Victorian London*, London 2008.
- Singer, Hans W., *Dante Gabriel Rossetti*, Berlin 1905.
- Snodin, Michael, Styles, John (Hg.), *Design & the decorative arts. Britain 1500-1900*, London 2001, daraus besonders:
  - Fagance Cooper, Suzanne, "The Battle of the styles", S. 354-357.
  - Parry, Linda, "Arts and Crafts", S. 364-368.
  - Styles, John, "Victorian Britain, 1837-1901. Introduction", S. 311-313
  - Styles, John, "The British Empire. 1848 and 1902", S. 320-340.
- *Soziale Netzwerke. Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung*, hg. von Johannes Weyer, Oldenbourg, München 2000, daraus besonders:
  - Schulz-Schaeffer, Ingo, „Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik“, S. 187-210.
- Spencer-Longhurst, Paul, *The Blue Bower. Rossetti in the 1860s*, London 2000.
- Spielmann, M. H., *Millais and his works*, Edinburgh/ London 1898.
- Staley, Allen, *The New Painting of the 1860s. Between the Pre-Raphaelites and the Aesthetic Movement*, New Haven/ London 2011.
- Stephens, Frederic George, *Rules of the Hogarth Club, and a list of members*, London 1860.
- Strickland, Alice, *Morris & Co. Inspired by Nature. Standen House and Garden*, National Trust, London 2019.
- Strodtmann, Adolf, *Tennysons ausgewählte Dichtungen*, Leipzig 1880.
- Stuby, Anna Maria, *Liebe, Tod und Wasserfrau*, Opladen 1992.
- Symons, Arthur, *Dante Gabriel Rossetti*, London 1912.
- Schleinitz, D. von, *William Holman Hunt*, Bielefeld/Leipzig 1907.

- Schlieker, Andrea, *Theoretische Grundlagen der ‚Arts and Crafts‘-Bewegung. Untersuchungen zu den Schriften von A.W.N. Pugin, J. Ruskin, W. Morris, C. Dresser, W.R. Lethaby und C.R. Ashbee*, Diss., Bonn 1986.
- Schölderle, Thomas, *Utopia und Utopie. Thomas Morus, die Geschichte der Utopie und die Kontroverse um ihren Begriff*, Diss., Baden-Baden 2011.
- Schröder, Marion von, *Töchter des Meeres. Von Nixen, Nereiden, Sirenen und Traditionen*, Hamburg 1962.
- Schweda, Mark, *Entzweiung und Kompensation. Joachim Ritters philosophische Theorie der modernen Welt*, Freiburg/München 2013.

## T

- Taylor, Helen (Hg.), *John Stuart Mill. Drei Essays über Religion. Natur-die Nützlichkeit der Religion-Theismus*, Stuttgart 1984.
- *The Intelligent Layman's Book of British Furniture 1600-2000*, hg. von Dr. Clive Edwards, London 2005, daraus besonders:
  - Barrington, Michael, „The Arts and Crafts Movement“, S. 186-285.
- *The Victorian Vision. Inventing New Britain*, hg. von John M. MacKenzie, London 2001, daraus besonders:
  - Fagence Cooper, Suzsanne, „Technology, tradition and the dilemmas of design“, S. 187-214.
  - Ritvo, Harriet, „The natural world“, S. 281-295.
- *The Pre-Raphaelites*, hg. von Leslie Parris, Ausst.-Kat. Tate Gallery London, London 1996
- *The Pre-Raphaelites and Science*, hg. von John Holmes, Aust.-Kat. Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven/London 2018.
- Thiele, Johannes, *Die mystische Liebe zur Erde. Fühlen und Denken mit der Natur*, Stuttgart 1989.
- Thompson, Paul, *The Work of William Morris*, London 1967.
- Tietzel, Brigitte, *Geschichte der Webkunst. Technischen Grundlagen und künstlerische Tradition*, Köln 1988.
- Tickner, Lisa, *Dante Gabriel Rossetti*, London 2003.
- Tovey, John, *The Technique of Weaving*, London 1965.

- Treuherz, Julian, *Pre-Raphaelite Paintings from the Manchester City Art Gallery*, London 1980.
- Treuherz, Julian, *Pre-Raphaelite Paintings*, Liverpool 1993.
- Triggs, Oscar Lovell, *Arts and Crafts Movement*, New York 2009.
- Trippi, Peter, *J.W. Waterhouse*, New York 2002.
- Trocmé, Suzanne, *Stoffe. Die Welt der modernen Textilien*, Bern u.a. 2003.

## U

## V

- *Victorian Radicals. From the Pre-Raphaelites to the Arts and Crafts Movement*, hg. von Martin Ellis, Victoria Osborne u.a., Ausst.-Kat. American Federation of Arts New York/ Birmingham Museums Birmingham, New York 2018, daraus besonders:
  - Barringer, Tim, „Radical Victorians: The Pre-Raphaelites and the modern world“, S. 34-51.
  - Osborne, Victoria, „‘A new order of things‘. The Pre-Raphaelite legacy and art in Birmingham“, S. 70-87.
- *Viktorianische Malerei. Von Turner bis Whistler*, hg. von Robin Hamlyn, Christoph Heilmann u.a., Ausst.-Kat. Bayrische Staatsgemäldesammlungen München, Neue Pinakothek, München/Prestel 1993, daraus besonders:
  - Hamlyn, Robin, „Sezession und Erneuerung. Kunstakademien in London 1827-1848“, S. 30-38.
  - Treuherz, Julian, „Vielfalt der Kunst zwischen Romantik und Impressionismus“, S. 9-14.

## W

- Walker, Arthur, *Nature*, London 1872.
- Watkinson, Raymond, *Pre-Raphaelite Art and Design*, London 1970.
- Welland, D.S.R, *The Pre-Raphaelites in Literature and Art*, London 1953.
- Werner, Marcia, *Pre-Raphaelite painting and nineteenth-century realism*, Cambridge 2005.

- Wiener, Martin J., *English culture and the decline of the industrial spirit. 1850-1980*, 2. Ausgabe, 2004.
- Wildman, Stephen (Hg.), *Ruskin and the Pre-Raphaelites. Ruskin's complete writings on the Pre-Raphaelites*, London 2012, daraus besonders:
  - Hewison, Robert, "A New and Noble School in England: Ruskin and the Pre-Raphaelites", S. 17-33.
- *William Morris*, hg. von Victoria & Albert Museum, London 1958.
- Wittmer, Ralf, *Das Andere der Moderne. Die Präraffaeliten*, Diss., Hamburg 2016.
- Wood, Christopher, *The Pre-Raphaelites* London 1983.

## X

## Y

- Youde, Glenda, Wilkes, Robert, *Pre-Raphaelite Sisters. Art, Poetry and Female Agency in Victorian Britain*, Oxford 2022, daraus besonders:
  - Calvert, Robyne, "Dismantling Pre-Raphaelite Dress: Facts and Fictions in Women's Artistic Sartorial Practices", S. 299-330.

## Z

- Zettel, Annabel, *Das Rätsel der Verstrickten. Die Illustrationen der Präraffaeliten zu Alfred Tennysons „The Lady of Shalott“*, Diss., Berlin 2011.
- Zimmermann, Jörg (Hg.), *Ästhetik und Naturerfahrung*, Stuttgart/Bad Cannstatt 1996, daraus besonders:
  - Groh, Ruth, Groh, Dieter, „Kulturelle Muster und ästhetische Naturerfahrung“, S. 27-41.
- Zirnstein, Gottfried, *Ökologie und Umwelt in der Geschichte*, Marburg 1996.

## URL

- Rossetti, Dante Gabriel u.a, *The Germ Thoughts towards Nature In Poetry, Literature, and Art*, <https://www.bl.uk/collection-items/pre-raphaelite-journal-the-germ>
- Hunt, William Holman, *Pre-Raphaelitism and the pre-Raphaelite brotherhood. Volume I*. hg. von The Macmillan Company New York, London 1905, <https://archive.org/details/premp02hunt/page/n7/mode/2up?view=theatre>,
- William Holman-Hunt: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite brotherhood. Volume II*, hg. von E. P. Dutton and Company, New York 1914, <https://archive.org/details/premp02hunt/page/110/mode/2up?view=theater&q=Hogarth+Club>
- <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/sir-john-everett-millais-bt-dew-drenched-furze-r1105601>
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O86392/grand-piano-burne-jones-edward/>
- [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1995-0121-4](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1995-0121-4)
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O1110639/honeysuckle-wallpaper-morris-may/>
- <https://collections.vam.ac.uk/item/O76641/girdle-morris-may/>
- <https://www.vam.ac.uk/articles/a-first-of-its-kind-history-of-the-refreshment-rooms>

## 12. Abbildungsverzeichnis

### Abbildung 1:



John Everett Millais, A Flood/ Die Flut, 1870, Öl auf Leinwand, mit Rahmen: 133,8 x 180,1 cm, Manchester Art Gallery, Manchester UK

<https://collections.manchesterartgallery.org/collections/item/b6c986a9-7341-3168-a5aa-2f24437b7378/?s%3Dthe%2Bflood&pos=4>

Image courtesy of Manchester Art Gallery (CC BY-SA 4.0)

Abbildung 2:



John Everett Millais, Ophelia, ca. 1851-52, Öl auf Leinwand, 76,2 cm x 111,8 cm, Tate Gallery, London UK

<https://www.tate-images.com/preview.asp?image=N01506>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 3:



John William Waterhouse, Hamadryad, RA RI, Öl auf Leinwand, 1893, 158 cm x 59,5 cm, The Box, Plymouth

Image (c) The Box, Plymouth

Abbildung 4:



John Everett Millais, *The Blind Girl*, Öl auf Leinwand, 1856, 812 mm x 523 mm,  
Birmingham Museums & Art Gallery, Birmingham UK

<https://dams.birminghammuseums.org.uk/assetbank-birminghammuseums/action/viewAsset?id=3114&index=0&total=1&view=viewSearchItem>

© Photo by Birmingham Museums Trust, licenced under CC0

Abbildung 5:



John William Waterhouse, Hylas and the Nymphs, 1896, Öl auf Leinwand, 132,1 cm x 197,5 cm, Manchester Art Gallery, Manchester UK

[https://artuk.org/discover/artworks/hylas-and-the-nymphs-206346/view\\_as/grid/search/2026--keyword:hylas-and-the-nymphs--venue:manchester-art-gallery-7282/page/1](https://artuk.org/discover/artworks/hylas-and-the-nymphs-206346/view_as/grid/search/2026--keyword:hylas-and-the-nymphs--venue:manchester-art-gallery-7282/page/1)

Image courtesy of Manchester Art Gallery

Abbildung 6:



John William Waterhouse, A Mermaid, um 1900, Öl auf Leinwand, 965 mm x 666 mm, Royal Academy of Arts, London

<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/a-mermaid>

03/805: © Photo: Royal Academy of Arts, London. Photographer: John Hammond

Abbildung 7:



John William Waterhouse, *The Lady of Shalott*, 1888, Öl auf Leinwand, 183 cm x 230 cm, Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/waterhouse-the-lady-of-shalott-n01543>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 8:



John Everett Millais, Mariana, 1851, Öl auf Leinwand, 59,7 cm x 49,5 cm, Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-mariana-t07553>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 9:



William Holman Hunt, *The Scapegoat*, 1854, Öl auf Leinwand, 86.5 cm x 139.8 cm x 3.0 cm, National Museums Liverpool, Lady Lever Art Gallery, Liverpool

© Photo: National Museums Liverpool, Walker Art Gallery / Art UK

Abbildung 10:



John Everett Millais, *Autumn Leaves*, 1856, Öl auf Leinwand, 104 cm x 74 cm, Manchester Art Gallery, Manchester

<https://collections.manchesterartgallery.org/collections/item/2825f6d7-a7a8-3fc5-ba38-c32b04ca7e65/?s%3DAutumn%2Bleaves&pos=3>

Image courtesy of Manchester Art Gallery (CC BY-SA 4.0)

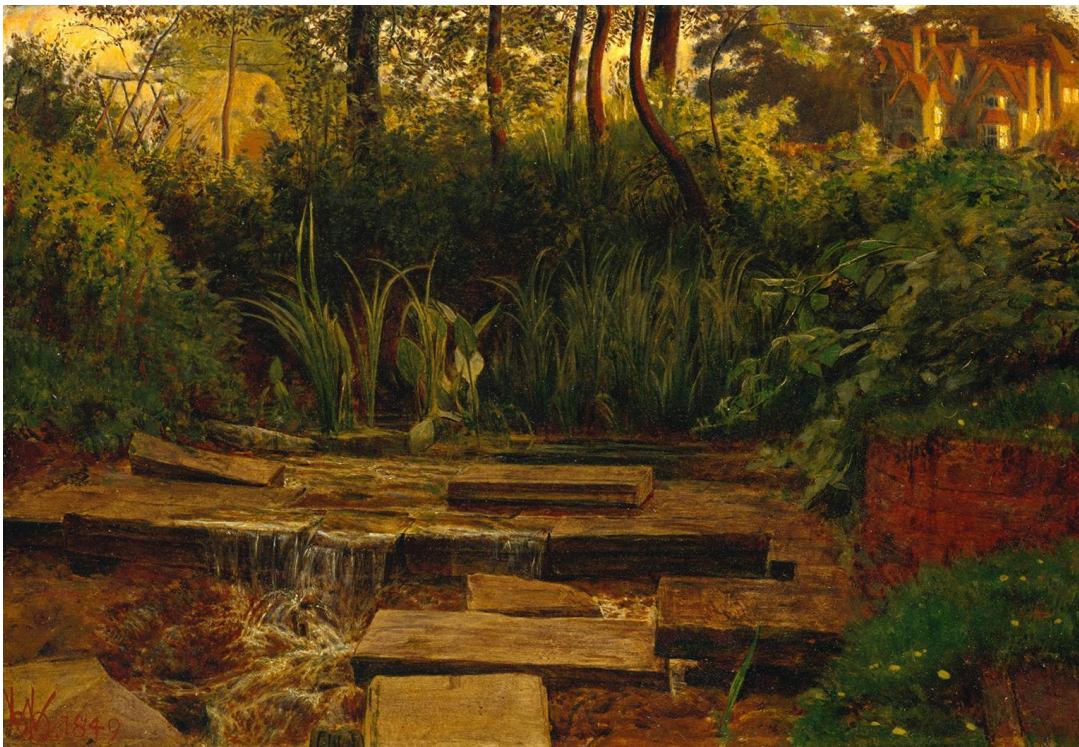
Abbildung 11:



John Everett Millais, *The Waterfall*, 1853, Öl auf Leinwand, 23.2 cm × 33.3 cm (9 1/8 × 13 1/8 in), Delaware Art Museum, Samuel and Mary R. Bancroft Memorial, 1935

<https://emuseum.delart.org/objects/9559/the-waterfall?ctx=a8daea86dcf7f63a50c74d2039b58ba1b14e0e4e&idx=16#>

Abbildung 12:

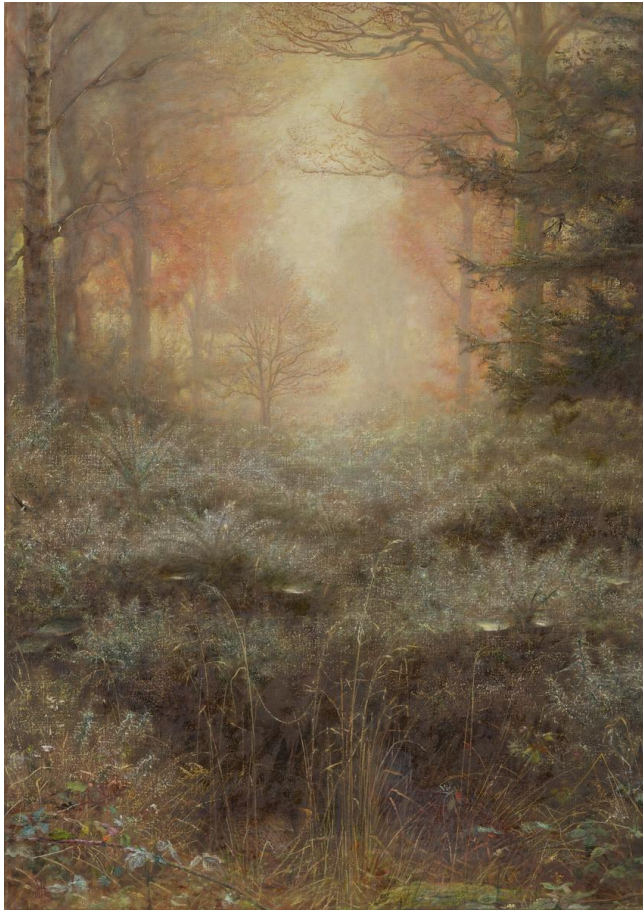


John Everett Millais, The Haunted Manor, 1849, Öl auf Leinwand, 233 cm x 337 cm, Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hunt-the-haunted-manor-t00932>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 13:



John Everett Millais, *Dew-Drenched Furze*, 1889-90, Öl auf Leinwand, 173,2 cm x 123 cm, Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-dew-drenched-furze-t12865>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 14:



William Holman Hunt, English coasts, 1852, Öl auf Leinwand, 76 cm x 122 cm, Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hunt-our-english-coasts-1852-strayed-sheep-n05665>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 15:



William Holman Hunt, Cornfield at Ewell, 1849, Öl auf Pappe, 20,2 cm x 31, 8 cm, Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/hunt-cornfield-at-ewell-t05468>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 16:



Edward Burne-Jones, The Mirror of Venus, 1875, Öl auf Leinwand, 120 cm x 200 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon

<https://gulbenkian.pt/museu/en/works/the-mirror-of-venus/>

© Photo: Catarina Gomes Ferreira, Museu Calouste Gulbenkian,

Abbildung 17:



Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1866-1868, Öl auf Leinwand, 99.1 × 86.4 cm (39 × 34 in.), Delaware Art Museum, Samuel and Mary R. Bancroft Memorial, 1935

<https://emuseum.delart.org/objects/6457/lady-lilith?ctx=a8daea86dcf7f63a50c74d2039b58ba1b14e0e4e&idx=12>

Abbildung 18:



Dante Gabriel Rossetti, Venus Verticordia, 1864- 1868, Öl auf Leinwand, 98.1 cm 69.9 cm, Russell-Cotes Art Gallery & Museum, Bournemouth

[https://artuk.org/discover/artworks/venus-verticordia-58834/search/2026--works:venus-verticordia/page/1/view\\_as/grid](https://artuk.org/discover/artworks/venus-verticordia-58834/search/2026--works:venus-verticordia/page/1/view_as/grid)

Image © Russell-Cotes Art Gallery and Museum - CC BY-NC-ND

Abbildung 19:



Dante Gabriel Rossetti, Beata Beatrix, 1864-1870, Öl auf Leinwand, 86,4 cm x 66 cm,  
Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 20:



Dante Gabriel Rossetti, *The Girlhood of Mary Virgin*, 1848-49, Öl auf Leinwand, 83,2 cm x 65,4 cm, Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-the-girlhood-of-mary-virgin-n04872>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 21:



Dante Gabriel Rossetti, *The Day Dream*, 1880, Öl auf Leinwand, 158,7 cm x 92,7 cm, Victoria and Albert Museum, London, CAI.3

<https://collections.vam.ac.uk/item/O14962/the-day-dream-oil-painting-rossetti-dante-gabriel/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 22:



Dante Gabriel Rossetti, La Ghirlandata, 1873, Öl auf Leinwand, 124 cm x 85 cm, Guildhall Art Gallery, London

<https://artuk.org/discover/artworks/la-ghirlandata-51253>

© Guildhall Art Gallery, City of London Corporation

Abbildung 23:



John Everett Millais, *Apple Blossoms / Spring*, 1856-59, Öl auf Leinwand, 113 cm x 176.3 cm, Lady Lever Art Gallery/National Museums Liverpool, Liverpool

© Photo: National Museums Liverpool, Walker Art Gallery / Art UK

Abbildung 24:



William Holman Hunt, *The Hireling Shepherd*, 1851, Öl auf Leinwand, 76,4 cm x 109,5 cm, Manchester Art Gallery, Manchester

<https://collections.manchesterartgallery.org/collections/item/e1348e87-cc21-3d27-bcf2-fc42a4080b46/?s%3DThe%2BHireling%2BShepherd%252C%2B&pos=2>

Image courtesy of Manchester Art Gallery (CC BY-SA 4.0)

Abbildung 25:

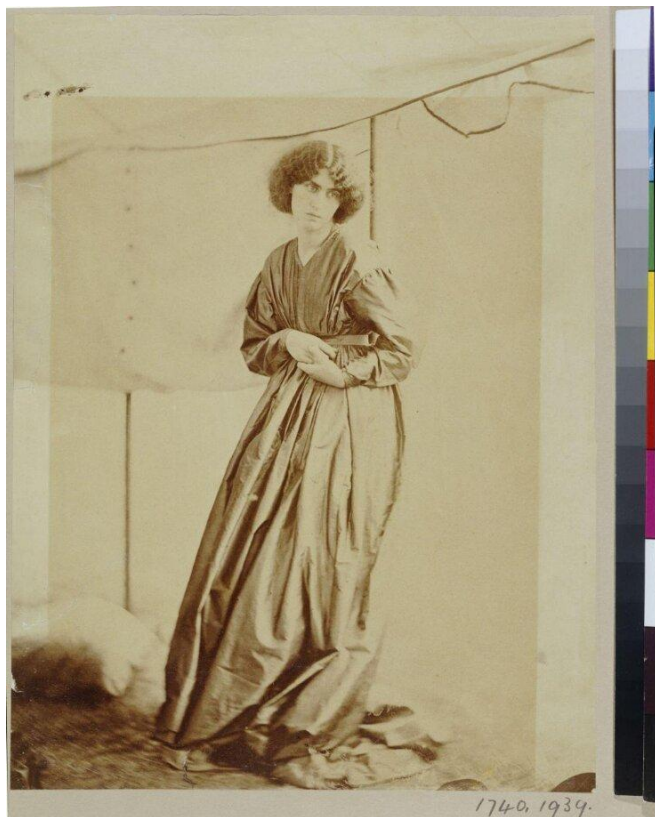


John R, Parsons, Jane Morris, posed by Rossetti, 1865, Fotografie

<https://collections.vam.ac.uk/item/O82843/jane-morris-posed-by-rossetti-photograph-parsons-john-r/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 26:



John R, Parsons, Jane Morris, posed by Rossetti, 1865, Fotografie

<https://collections.vam.ac.uk/item/O88803/jane-morris-in-the-garden-photograph-parsons-john-r/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 27:



John R, Parsons, Jane Morris, posed by Rossetti, 1865, Fotografie

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1092322/jane-morris-posed-by-rossetti-photograph-parsons-john-r/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 28:



John R, Parsons, Jane Morris, posed by Rossetti, 1865, Fotografie

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1092316/jane-morris-posed-by-rossetti-photograph-parsons-john-r/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 29:

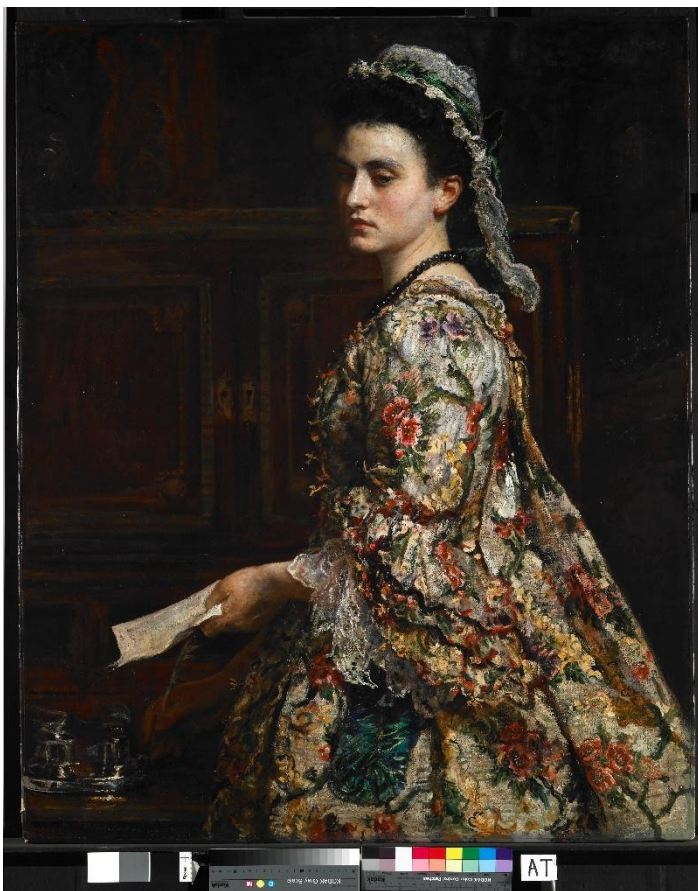


John Everett Millais, Hearts are Trumps, 1872, Öl auf Leinwand, 165,7cm x 219,7cm,  
Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-hearts-are-trumps-n05770>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 30:



John Everett Millais, Vanessa, 1868, Öl auf Leinwand, 112.7 cm x 91.5 cm x 2.5 cm,  
National Museums Liverpool, Walker Art Gallery / Art UK

© Photo: National Museums Liverpool, Walker Art Gallery / Art UK

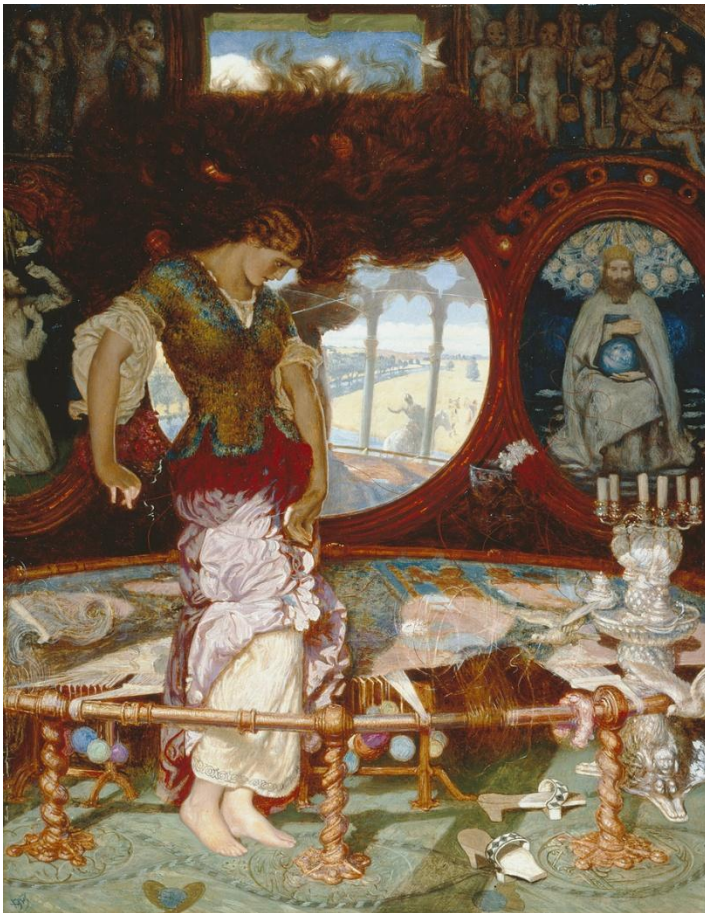
Abbildung 31:



John William Waterhouse, The Lady of Shalott / "'I am half sick of shadows,' said The Lady of Shalott" (Alfred, Lord Tennyson, The Lady of Shalott, Part II), 1915, Öl auf Leinwand, 100.3 x 73.7 cm (39 1/2 x 29 in.), Art Gallery of Ontario, Gift of Mrs. Philip B. Jackson, 1971, 71/18

Photo © AGO

Abbildung 32:



William Holman Hunt, The Lady of Shalott, 1888-1905, Öl auf Leinwand, 44,4 cm x 34,1 cm, Manchester Art Gallery

<https://artuk.org/discover/artworks/the-lady-of-shalott-205251/search/2026--keyword:the-lady-oh-shalott--referrer:global-search>

Image courtesy of Manchester Art Gallery (CC BY-SA 4.0)

Abbildung 33:



Dante Gabriel Rossetti, *Ecce Ancilla Domini*, 1850, Öl auf Leinwand, 73 cm x 41,9 cm, Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-ecce-ancilla-domini-the-annunciation-n01210>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 34:



Dante Gabriel Rossetti, *The Beloved*, 1865-1866, Öl auf Leinwand, 80 cm x 76 cm,  
Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-the-beloved-the-bride-n03053>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 35:



Dante Gabriel Rossetti, *Bottles*, 1848, Öl auf Papier, 37.5 × 34.3 cm (14 3/4 × 13 1/2 in.), Delaware Art Museum, Samuel and Mary R. Bancroft Memorial, 1935

<https://emuseum.delart.org/objects/6399/bottles>

Abbildung 36:



John Ruskin, Study of Wild Rose, 1871, Aquarell und Deckfarbe über Graphit auf Velinpapier, 42.2 x 26.8 cm , Ashmolean Museum, Oxford

<https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-761166>

© Ashmolean Museum, Oxford

Abbildung 37:



John Ruskin, Study of a Kingfisher, with dominant Reference to Colour, 1871, Aquarell und Deckfarbe über Graphit auf Velinpapier, 25.8 x 21.8cm , Ashmolean Museum, Oxford

<https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-761131>

© Ashmolean Museum, Oxford

Abbildung 38:



John Ruskin, Study of Foreground Material: Finished Sketch in Watercolour from Nature, 1871, Aquarell und Deckfarbe über Graphit auf Velinpapier, 19 x 21.4 cm, Ashmolean Museum, Oxford

<https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-760494>

© Ashmolean Museum, Oxford

Abbildung 39:



John Everett Millais, Portrait of John Ruskin, 1853-54, Öl auf Leinwand, Höhe: 71,3cm, Breite: 60,8cm, Ashmolean Museum, Oxford

Quelle: <https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-771196>

© Ashmolean Museum, Oxford

Abbildung 40:



John Everett Millais, Winte Fuel, 1873, Öl auf Leinwand, 194,5 x 149,5 cm,  
Manchester Art Gallery, Manchester

<https://collections.manchesterartgallery.org/collections/item/21543f20-7aca-313f-a75c-9cfe3f8a795c/?s%3Dwinte%2Bfuel&pos=2>

Image courtesy of Manchester Art Gallery (CC BY-SA 4.0)

Abbildung 41:



Dante Gabriel Rossetti, *Bocca Baciata (Lips That Have Been Kissed)*, 1859, Öl auf Holz, 32.1 x 27 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston Massachusetts, Accession Number 1980.261

<https://collections.mfa.org/objects/34360/bocca-baciata-lips-that-have-been-kissed?ctx=2e6f885b-925c-42c9-a3ae-bc6c6f7948e2&idx=0>

Photograph © Museum of Fine Arts, Boston

Abbildung 42:

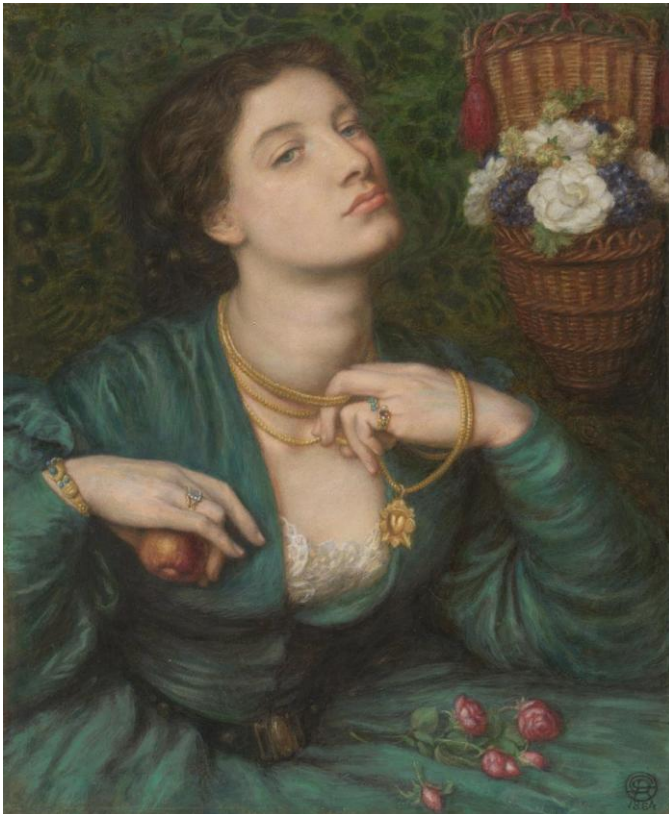


Dante Gabriel Rossetti, Monna Vanna, 1866, Öl auf Leinwand, 88,9 cm x 86,4 cm,  
Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-monna-vanna-n03054>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 43:



Dante Gabriel Rossetti, Monna Pomona, 1864, Aquarel und Arabischer Gummi auf Papier, 47,6 cm x 39,3 cm, Tate Britain, London

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-monna-pomona-n02685>

© Photo: Tate Britain, London

Abbildung 44:



Dante Gabriel Rossetti, Veronica Veronese, 1872, Öl auf Leinwand, 109.2 × 88.9 cm (43 × 35 in.), Delaware Art Museum, Samuel and Mary R. Bancroft Memorial, 1935

<https://emuseum.delart.org/objects/321/veronica-veronese;jsessionid=D7976AEDE096F30BDE5F3CF651E7D01F?ctx=78149835aa88127335250d9a82cec97a601e4556&idx=11>

Abbildung 45:



Dante Gabriel Rossetti, *The Blue Bower*, 1865, Öl auf Leinwand, 84 cm x 70,9 cm, The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham

© Barber Institute of Fine Arts / © The Henry Barber Trust, The Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham / Bridgeman Images

Abbildung 46:



Edward Burne-Jones, Kate Faulkner, Grand Piano, 1883, Klavier mit Gold und Silber Verzierung, Victoria and Albert Museum, London, Accession number W.23:1 to 4-1927

<https://collections.vam.ac.uk/item/O86392/grand-piano-burne-jones-edward/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 47:



Edward Burne-Jones, Love leading the Pilgrim - Study of Birds, Crows, Kingfishers, and Sparrows, Schwarze und weiße Kreide auf farbigem Wachsmalstift auf Karton, Höhe: 55,5 cm x 40,0 cm Birmingham Museums, Birmingham

<https://dams.birminghammuseums.org.uk/asset-bank/action/viewAsset?id=35777&index=576&total=1000&view=viewSearchItem>

© Photo by Birmingham Museums Trust, licenced under CC0

Abbildung 48:

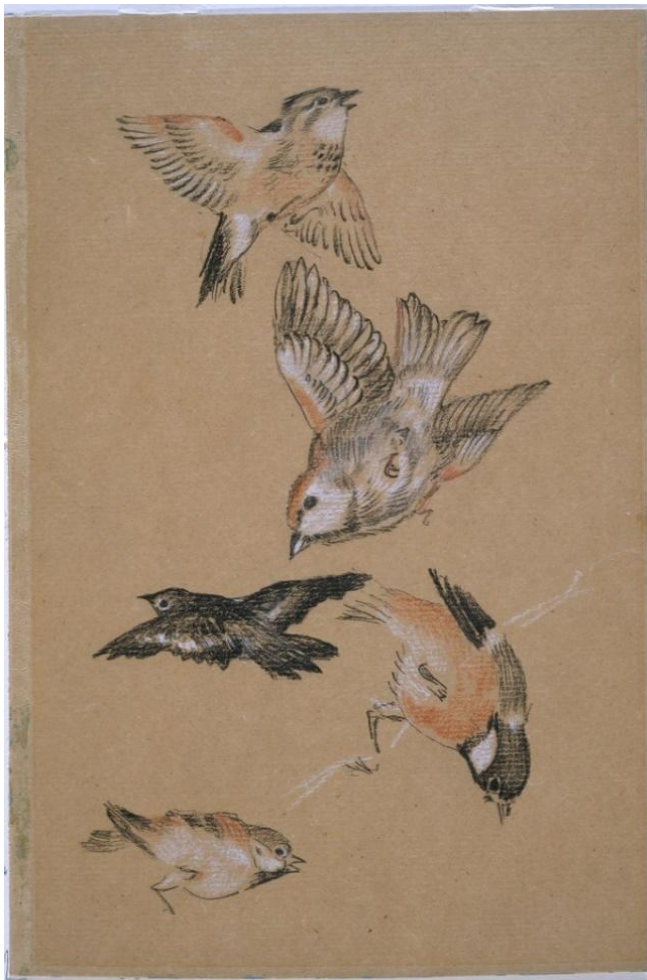


Edward Burne-Jones, Landscape Study, 1863, Birmingham Museums, Birmingham

<https://dams.birminghammuseums.org.uk/asset-bank/action/viewAsset?id=4123&index=117&total=1000&view=viewSearchItem>

© Photo by Birmingham Museums Trust, licenced under CC0

Abbildung 49:



Edward Burne-Jones, Love leading the Pilgrim - Study of Birds: Finches, 1897,  
Schwarze und weiße Kreide mit Farbstift auf hellbraunem Papier, 30,4 cm x 20,2cm,  
Birmingham Museums, Birmingham

<https://dams.birminghammuseums.org.uk/asset-bank/action/viewAsset?id=9740&index=177&total=1000&view=viewSearchItem>

© Photo by Birmingham Museums Trust, licenced under CC0

Abbildung 50:



May Morris, Vine Leaf, Tischdecke, 1896, Leine mit Seidenstickerei, 108cm x 108cm,  
Victoria and Albert Museum, London, Accession number T.426-1993

<https://collections.vam.ac.uk/item/O89466/vine-leaf-tablecloth-morris-may/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 51:



May Morris, Fruit Garden, Wandteppich, 1885/1894, Seidentaft-Grund, bestickt mit farbiger Seide, Victoria and Albert Museum, London, Accession number CIRC.206&A-1965

<https://collections.vam.ac.uk/item/O353974/-wall-hanging-mary-may-morris/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 52:



May Morris, Honeysuckle, Tapete, 1883, Victoria and Albert Museum, London,  
Accession number CIRC.9-1954

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1110639/honeysuckle-wallpaper-morris-may/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 53:



William Morris, Honeysuckle, Polsterstoff, 1876, Victoria and Albert Museum, London, Accession number CIRC.96-1933

<https://collections.vam.ac.uk/item/O270874/honeysuckle-furnishing-fabric-morris-william/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 54:

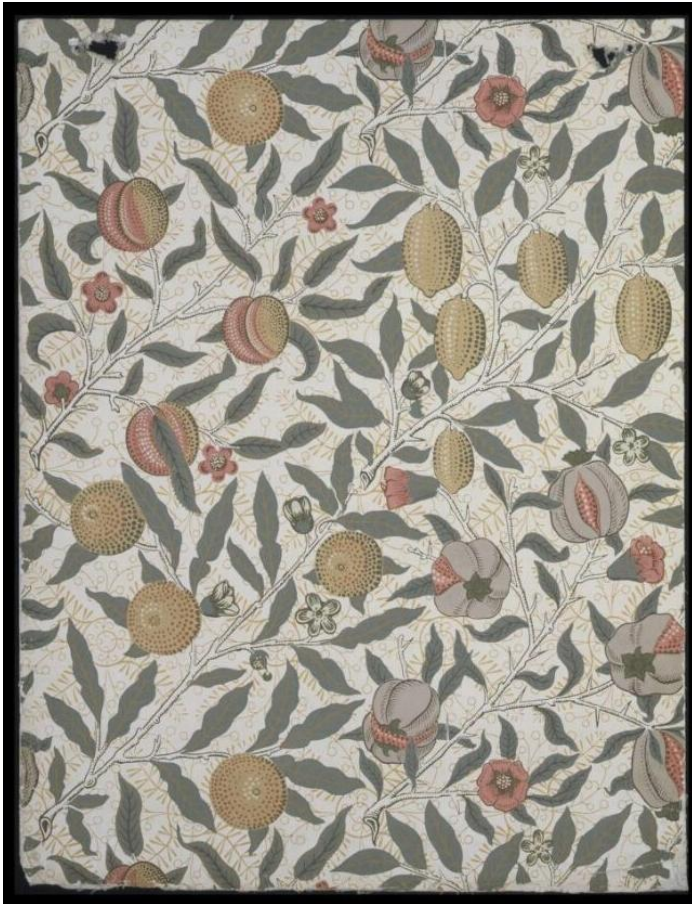


May Morris, Girdle, Halskette, 1906, Silber, besetzt mit Williamsit, Granaten und Perlen, Victoria and Albert Museum, London, Accession number M.17-1939

<https://collections.vam.ac.uk/item/O76641/girdle-morris-may/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 55:



May Morris/Morris & Co., Fruit, Tapete, 1865-66, Victoria and Albert Museum, London

<https://collections.vam.ac.uk/item/O139650/fruit-wallpaper-morris--co/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 56:



William Morris, Trellis, Tapete, 1862/1864, 68cm x 52,5 cm, Victoria and Albert Museum, London, Accession number E.452-1919

<https://collections.vam.ac.uk/item/O78220/trellis-wallpaper-morris-william/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 57:



William Morris/ Philip Webb, Armchair, Stuhl, 1883-1900, Victoria and Albert Museum, London, Accession number CIRC.642:1-3-1962

<https://collections.vam.ac.uk/item/O372099/armchair-webb-philip-speakman/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 58:



William Morris, Pimpernel, Tapete, 1876, 68,5cm x 53,3cm; Victoria and Albert Museum, London, Accession number E.499-1919

<https://collections.vam.ac.uk/item/O248605/pimpernel-wallpaper-morris-william/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 59:



William Morris, Tulip and Willow, Tapete, 1887, Höhe: 68,5cm, Breite: 53,3cm,  
Victoria and Albert Museum, London, Accession number CIRC.91-1933

<https://collections.vam.ac.uk/item/O78104/tulip-and-willow-furnishing-fabric-morris-william/>

© Victoria and Albert Museum, London

Abbildung 60:



William Morris, Strawberry Thief, Upholstery material of block-printed cotton, 1883, 60,5cm x 95,2 cm, Victoria and Albert Museum, London, Accession number T.586-1919

<https://collections.vam.ac.uk/item/O78889/strawberry-thief-furnishing-fabric-morris-william/>

© Victoria and Albert Museum, London