

WESTFÄLISCHE WILHELMS-UNIVERSITÄT MÜNSTER

Der Modellkult um Sarah Siddons, Emma Hamilton, Vittoria Caldoni und Jane Morris

- Ikonographische Analyse und Werkkatalog -



Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von Amrei I. Gold (geb. Heitkötter) aus Münster/Westf.

bei Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen

Fachbereich 6 – Kunstgeschichte

Münster u. New York 2009

Tag der mündlichen Prüfung: 24. Juli 2006

Prüfer: Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen

Beisitzerin: PD. Dr. Candida Syndikus

Promotionsprüfungsamt (Dr. phil.)

Christine Eglseder

Georgskommende 33, Haus C

D - 48143 Münster

Tel.: +49 / (0)251 / 83-21210

Fax: +49 / (0)251 / 83-21219

pa.eglseder@uni-muenster.de

Institut für Kunstgeschichte

Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen

Domplatz 23

D - 48143 Münster

Tel.: +49 / (0)251 / 83-24481

Fax: +49 / (0)251 / 83-24538

kunstge@uni-muenster.de

Abbildung auf Deckblatt: Horace Vernet (1789-1863): *Vittoria Caldoni*, ca. 1830, Öl/Lw., Kunsthandel W. Apolloni di Fabrizio Apolloni, Via del Babuino, Rom

Synopsis:

Die Dissertation präsentiert einen Werkkatalog und eine kritische Analyse von vier Künstlermodellen, die zwischen 1780 und 1880 eine hohe Zahl an Künstlern aus Deutschland, England, Italien, Dänemark, Frankreich, Russland und anderen Ländern in den Bann zogen. Jede der vier Modelle Sarah Siddons, Emma Hamilton, Vittoria Caldoni und Jane Morris übte eine individuelle Anziehungskraft auf ihre bewundernde Künstlerschaft aus, die sie in hunderten von Bildern, Zeichnungen und Skulpturen wiedergaben. Die vorliegende Arbeit untersucht anhand von z. T. unpubliziertem Bildmaterial den Lebensweg der Modelle nachzuzeichnen und den jeweiligen Modellkult, den sie auslösten, darzustellen.

	Introduction	5
	Einführung	10
I.	DER MODELLKULT UM SARAH SIDDONS (5.7.1755-8.6.1831)	
I.1	Werkverzeichnis	15
I.2	Forschungsstand	41
I.3	Das Modell	42
I.4	Die Künstler	44
I.5	Das Modell im Theaterportrait	45
I.6	Das Modell und der Kult der Sensibilität	50
I.7	Das Modell und die Kunst der Deklamation	53
I.8	Das Modell als <i>'Lady Macbeth'</i>	55
I.9	Das Modell als <i>'Tragic Muse'</i>	58
I.10	Das Modell als gesellschaftliche Ikone	68
I.11	Das Modell in Skulpturen	72
I.12	Das Modell in Karikaturen	75
I.13	Zusammenfassung	77
II.	DER MODELLKULT UM EMMA HAMILTON (26.4.1761, getauft 12.5.1765 - 15.1.1815)	
II.1	Werkverzeichnis	79
II.2	Forschungsstand	110
II.3	Das Modell	111
II.4	Die Künstler	112
II.5	Das Modell in frühen Darstellungen	114
II.6	Das Modell als Muse George Romneys	115
II.7	Das Modell als Attitudendarstellerin	122
II.8	Das Modell in Rollenbildnissen	132
II.9	Das Modell in Karikaturen	140

II.10	Zusammenfassung	141
III. DER MODELLKULT UM VITTORIA CALDONI (9.3.1806 - ca. 1872)		
III.1	Werkverzeichnis	145
III.2	Forschungsstand	157
III.3	Das Modell	158
III.4	Die Künstler	159
III.5	Das Modell in der literarischen Überlieferung	161
III.6	Das Modell vor landschaftlichem Hintergrund	166
III.7	Das Modell in Kostümstudien	173
III.8	Das Modell und die russische Künstlerschaft	179
III.9	Das Modell in Skulpturen	186
III.10	Verschollene Werke	191
III.11	Zusammenfassung	193
IV. DER MODELLKULT UM JANE MORRIS (19.10.1839-26.1.1914)		
IV.1	Werkverzeichnis	195
IV.2	Forschungsstand	214
IV.3	Das Modell	216
IV.4	Die Künstler	218
IV.5	Das Modell in mittelalterlichen und religiösen Themen	221
IV.6	Das Modell als fotografisches Objekt	225
IV.7	Das Modell als enigmatisches Ideal	227
IV.8	Das Modell als Danteske Muse	237
IV.9	Das Modell im 'Perlascura'-Projekt	242
IV.10	Das Modell im 'Briar Rose' Zyklus	243
IV.11	Das Modell als Verkörperung eines unerreichbaren Ideals	244
IV.12	Zusammenfassung	247
V.	SCHLUSSBETRACHTUNG	248

VI. ANHANG

VI.1	Abkürzungen	255
VI.2	Siglen & Lexika	257
VI.3	Zeitschriften	257
VI.4	Archive & Sammlungen	258
VI.5	Literaturverzeichnis	259

INTRODUCTION

The thesis entitled '*The Cult of the Artists' Models Sarah Siddons, Emma Hamilton, Vittoria Caldoni and Jane Morris*' was presented to Prof. Dr. Jürg Meyer to Capellen at the University of Münster, Department of Art History, and Prof. Dr. Heinz Spielmann, University of Hamburg, Germany. This presentation of four artists' models with regard to the social, historical and cultural events of their day was conducted by using original sources, journals, letters, and firsthand accounts. The analysis included studies of historical timelines, authorship, etymology, production process, reception by contemporaries, narrative structure, image structure, composition and color. Although the basic appearance of the person in the picture was largely determined by the artist, it was also influenced by the models' personality. Additionally, this interpersonal dynamic was part of the research.

The relationship between artist and model has been documented from times of antiquity through the present day. The 18th and 19th Centuries saw great changes in the historical, social and political arena, which fueled complex transformations in art, literature, philosophy, and theater (as witnessed in the Enlightenment by François-Marie Arouet Voltaire (1694-1778) and Jean-Jacques Rousseau (1712-78). Philosophical debates shaped the concept of 'model cults', allowing them to blossom and paved the way for the 'new awakening' of women and the middle class. The French Revolution created a real need for information: The newspaper industry flourished and increased its publications to meet the curiosity of their readers. Peoples' notions of classical antiquity helped shape the ideals of beauty and aesthetics.

Art history traces back the origin of painting to the protagonists Zeuxis (5th century BC) and Apelles (4th century BC), both who exemplified the idea of the artist as being self-aware. Legend has it that Zeuxis assembled his image of 'Helena' out of five young models, choosing the most desirable traits from each (Xenophon, Mem. III, 10.2), which demonstrates the theoretical and practical relationship between art and nature. Additionally, when Campaspe was given to Alexander the Great as a mistress, his court artist Apelles painted her and made her, 'the model', immortal. From 1440 to 1540, Florence witnessed an unusual development in the female portrait, reflecting the self-awareness of a prosperous society. The

painter-model relationship was affected by the roles women had – they were wives of rich businessmen or mistresses of the artists.¹

The portrait reflected not only the woman's identity but also the social status and role of the Renaissance family. Increasingly, a new way of how to depict a person within a picture was established. The artist became concerned with not only the physical depiction of his subject, but also its Soul. The women portrayed by Raphael, Leonardo da Vinci, Botticelli or Titian were partly known by name, like Eleonora Gonzaga, Ginevra de Benci, Isabella d'Este, Lisa del Giocondo, Lucrezia Buti, Margherita Luti or Simonetta Vespucci. Their significance increased when the literature of Boccaccio and Dante Alighieri elevated them to an idealized form of existence. At the beginning of the 17th Century the topos 'Artist and Model' flourished again. In Italy and the Netherlands, nude drawing in studios and academies became more typical of the artists' experience. England in the late 18th Century broke with bourgeois conventions, developed an interest in the human body, and shifted the female to the centre of attention. The re-discovered body provided the ideal canvas for creative freedom. The viewer was given a secret vantage point as the artist transformed the model into his 'creation', providing the basis for the theme of 'Modellkulte'.

The pictures of Sarah Siddons were strongly rooted in the understanding of the 18th Century, coupled with elements of the representative Theater Portrait. The phenomenon of celebrity was yet to develop when Siddons set a precedent with the level of fame she achieved. Her oeuvre reflected her function as a stage actress. However, some of her paintings portrayed her as a member of higher society and *upper class* – something unthinkable for a common actress, since they were associated with *demi monde* or even prostitutes. Portraiture played an integral role in elevating her iconic status, and artworks helped immortalize her roles on stage. Siddons also became the choice for portrait artists keen to raise their own profile by being associated with her. In the 1780s George Romney was the fashionable choice of artist for society portraits. Following her recent success on the London stage, Siddons commissioned a portrait from him. When he failed to complete the painting on time, Siddons approached his rival Sir Joshua Reynolds. Romney angrily cut up his portrait, and only the head remained. Reynolds strategically decided to paint *Mrs. Siddons as 'The Tragic Muse'* to elevate his own status, and successfully secured both artists' and sitters' reputations. He signed on the hem of her dress, '*for I have resolved to go down to posterity on the hem of your garment.*'²

Thomas Lawrence became intimately acquainted with Siddons and her family. His portraits may provide insight into the 'real' person off stage, rather than the actress '*in character*'. In later life, Lawrence began consecutive relationships with two of Siddons' daughters; meanwhile Siddons herself had feelings for him. Both daughters died at a young age, but Siddons maintained a friendship with the artist. His painting *Mrs Haller in 'The Stranger'* suggests Siddons in the role of an adulteress. Siddons' dynamic debut performance as *Euphrasia in 'The Grecian Daughter'* took her audience by storm, but William Hamilton's portrait depicted her surprisingly in a pose of static calm. He presented her in an idealised

¹ Vgl. Andrew 2004, S. 277-99.

² Vgl. The Gentleman's Magazine, 1834, S. 342.

pose, reminiscent of statues of the classic antique. Also, Hamilton decided to paint Siddons because he needed to attract patronage, and he understood that associating himself with her would draw new customers. Like Reynolds he partnered up with engravers to distribute his work to a larger audience. *Lady Macbeth* became the role that defined Siddons, and her empathetic portrayal of the tragic character astounded audiences.

In 1950, Joseph Mankiewicz decided that Reynolds' painting should provide the first scene in *'All About Eve'*, opening in the ballroom of the then fictitious *'Sarah Siddons Society'*. A Sarah Siddons award statuette was presented modeled on Reynolds' *Tragic Muse*. In 1957, Bette Davis posed in a recreation of the painting, staged as part of the *'Pageant of the Masters'*. At the time of the release of *'All About Eve'*, The Sarah Siddons Award was purely fictitious; however, today the *American Sarah Siddons Award* for dramatic achievement in theatre exists, and is given annually in Chicago by the *Sarah Siddons Society*. In this thesis, the author presents a catalogue of more than 300 paintings, drawings or sculptures related to Sarah Siddons.

Of all the women who have ever been an artist's subject, none have been so frequently portrayed as Emma Hart, Lady Hamilton, wife of Sir William Hamilton, Ambassador at the Court of Naples, and friend of Lord Horatio Nelson. For this thesis, about 400 paintings and drawings were located regarding Emma Hamilton. Despite her base background and her lack of education, she managed to attract the admiration of artists, writers, and aristocratic lovers alike. Every character she represented seemed to suit her style of historical, classical, or domestic beauty. Emma was eventually painted by Joshua Reynolds, Thomas Lawrence, Gavin Hamilton, Angelica Kauffmann and Vigée-Lebrun, and was always depicted playing roles.³

There are few of her paintings which can be described as portraits in a contemporary sense. George Romney became fixated with her features, painting her in a variety of mythical disguises. She became the centre of a particular obsession by him, as he often depicted her in *'fancy pictures'* painted from both direct sessions and from memory. Emma had an intense physical presence and the ability to hold poses and expressions like a professional model. Romney was so obsessed with Emma that it became increasingly hard for him to accept routine portrait commissions, which affected his portrait practice.

Between April 1782 and March 1786, Emma sat for Romney over 100 times. Several other artists created portraits during Emma Hamilton's time in Naples, reflecting her position as a lover and wife of the diplomat and collector of antiques, Sir William Hamilton. The German writer and philosopher Johann Wolfgang Goethe, arriving in Naples in 1787, described Emma at Hamilton's Villa Sessa: *"After many years of devotion to the arts and the study of nature, [Hamilton has] found the acme of these delights in the person of an English girl [...] with a beautiful face and a perfect figure [...] she lets down her hair and, with a few shawls, gives so much variety to her poses that the spectator can hardly believe his eyes."*⁴

³ Vgl. Roworth 2004, S. 478-82.

⁴ Vgl. Goethe, IR, 1982, S. 208.

In Naples Emma Hamilton became famous for her '*attitudes*', a series of '*poses plastiques*' in which she represented classical and other figures: "*He sees what thousands of artists would have liked to express realized before him in movements and surprising transformations -- standing, kneeling, sitting, reclining, serious, sad, playful, ecstatic, contrite, alluring, threatening, anxious, one pose follows another without a break. She knows how to arrange the folds of her veil to match each mood, and has a hundred ways of turning it into a head-dress. The old knight idolizes her and is enthusiastic about everything she does. In her, he has found all the antiquities, all the profiles of Sicilian coins, even the Apollo Belvedere. [...].*"⁵

English society was more judgmental than Naples, and criticized Emma Hamilton's life as a lover of Horatio Nelson in satire and caricatures. As James Gillray's satire *Dido in Despair* she was depicted in the classic '*attitude of despair*', watching admiral Nelson's fleet setting sail, abandoning her.

Portrait drawings of the Italian model Vittoria Caldoni were often private, detailed and precise, sometimes completed with representative status symbols such as coat of arms, inscriptions or signatures. These paintings reflected the self-understanding of the artist and documented the obsessive relationship with their muse. However, numerous artists destroyed their own artwork or annotated it with derogatory terms. According to the artists, these portraits were not 'successful' or didn't bear any 'resemblance' to the model. They expressed their dissatisfaction about not being able to capture the 'special' side of the model. This 'unavailability' was supported by the passive nature of Caldoni, which led to unwanted and unintentional idealistic, neo-classical or romantic impulses from the artists.

Caldonis contemporaries counted 44 portrait drawings, paintings and sculptures, but in this research paper more than 120 notions are presented. Among others, the painting of Caldoni by Horace Vernet, as seen on the front cover, was lost for decades and rediscovered in the possession of a private collector in Rome.

Rome in the 18th Century was an important destination for writers, artists and travelers. By embracing the romantic myth of the *Grand Tour*, they developed a keen interest for ancient times as well as the local features and customs. The goal was not so much a search for the present, but rather for the classic past. The city itself was a melting pot for different nationalities, offering a wealth of opportunity for the direct study of ancient art. Travelers and scholars from England, Russia, Denmark, France and Germany remained there for many years, entered into social relations, marriages and established family ties. Against this background Caldoni became a desirable model because her introverted nature and traditional costume reminded the artists of the 'ancient Rome'; a worthwhile contrary to the revolutionary turmoil in Europe.

Furthermore, Rome promoted an interest in the academic study of the human body, and especially the female form. In the German artists' colony, private academies were founded, and the French Academy in Rome invited artists of other nationalities to participate in life drawing classes. Julius Schnorr

⁵ Vgl. Goethe, IR, 1982, S. 208.

von Carolsfeld founded the *Komponierverein*, where drawing exercises were held. Close to the Palazzo Caffarelli, the Prussian Legation Secretary Christian Karl Josias von Bunsen (1791-1860) set up similar artistic venues. Johann Friedrich Overbeck and other artists analyzed Albrecht Durer woodcuts.

Between Piazza Barberini and Via Margutta costumed models presented themselves in traditional garb for the painters and sculptors. A systematic operation of the 'professional model' developed, which was associated with established customs, unwritten laws, and payment standards. The models lent themselves to a new profession and were addressed respectfully as '*signora*'. A distinction was made between nude and clothed models, which created a liberal climate, and was supported by the influence of tourism. Nude models were primarily Roman women, while woman living in the countryside remained clothed due to the strong social stigma still associated with nudity.

For several complex reasons Vittoria Caldoni was not a typical artists' model: She was accidentally 'discovered' and 'presented' to a small group of artists in the embassy Villa Malta under the supervision of the minister von Reden, providing 'gifts' – not payments – to Caldonis family. Her role and demeanor was superior to other models because the artists surrounding her created an aura of innocence around her, making her 'untouchable'.

The present study especially examines the work of Schnorr von Carolsfeld, Overbeck, Rehbenitz and other artists who either portrayed her directly in her hometown Albano or in Rome at the Villa Malta. The sculptures of Thorvaldsen, Schadow and Tenerani are another topic of interest. The research of Rita Giuliani di Meo⁶ discovered Caldonis activity as a model for mythical and religious subjects, created by the Russian artists Alexander Ivanov and Gegerij Ignatevitch Lapčenko. Lapčenko married her eventually and returned with her to his Russian origins. Little is known about Caldonis' final years of her Russian existence.

Jane Burden was the embodiment of the Pre-Raphaelite ideal of beauty. As Jane Morris, she became the model and muse of Dante Gabriel Rossetti, who idolized her in form of a *monomania*. In October 1857, Jane and her sister Elizabeth were attending a performance in Oxford of the *Drury Lane* Theatre Company. Jane was noticed by Rossetti and Edward Burne-Jones who were painting murals in the Oxford Union, based on Arthurian tales. Struck by Jane's appearance, they sought her to model for them. Jane initially sat for Rossetti, who needed a model for *Queen Guinivere*. The balance of power in this relationship soon shifted from the artist to the model. Rossetti and his artist friends described her as a *stunner* and transformed her on canvas into medieval, religious or mythological roles. Nevertheless Jane Morris remained cool and distant, she never seemed to be too involved in the adoration Rossetti had for her. In 1865, Rossetti commissioned John Robert Parsons to create a series of photographs of his muse, posing her in a marquee in his garden, indicating Rossetti's interest in photography. However, none of the photographed poses exactly matched any of his paintings. They were regarded as experiments in pose, and mementos of the sitter, rather than substitutes for preparatory drawings.

⁶ Vgl. Giuliani di Meo 1995.

In the end Rossetti spiraled into madness, but Jane lived on for many years, raised two daughters and lived a quiet life. Rossetti lamented his inability to capture her: *“How nice it would be if I could feel sure I had painted you once and for all so as to let the world know what you were; but every new thing I do from you is a disappointment, and it is only at some odd moment when I cannot set about it that I see by a flash the way it ought to be done. Such are all my efforts. If I had you always with me through life, it would somehow have got accomplished. For the last two years I have felt distinctly the clearing away of the chilling numbness that surrounds me in utter want of you; but since then other obstacles have kept steadily on the increase, and it comes too late.”*⁷ Together, Rossetti and Jane Morris created an image of ‘female beauty’, epitomised by his art when it was finally presented to the public in memorial exhibitions after his death. This research paper presents a catalogue of about 180 drawings and paintings, made by Rossetti, her husband William Morris or Edward Burne-Jones.

Despite their many differences these four artists’ models shared one thing in common: They triggered strong emotions, benefitted from their position as highly desired models, and in the end influenced the artists themselves. This intense dynamic is the topic of the dissertation.

EINFÜHRUNG

Die Dissertation mit dem Titel *Der Modellkult um Sarah Siddons, Emma Hamilton, Vittoria Caldoni und Jane Morris* wurde 2006 bei Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen an der Universität Münster, Fachbereich Kunstgeschichte, sowie Prof. Dr. Heinz Spielmann vorgelegt. Sie stellt eine motivkundliche Auseinandersetzung mit vier Künstlermodellen im Hinblick auf kunsthistorische und kulturelle Zusammenhänge dar. Im Rahmen der zeitgenössischen und gegenwärtigen kunsttheoretischen Diskussion wird das Verhältnis zwischen Künstler und Modell anhand von Originalquellen beleuchtet.

Das Maler-Modell-Verhältnis ist ein weitgespanntes Phänomen, das bis in die Antike zurückreicht. Bei den hier thematisierten Modellen fand der Austausch zwischen zahlreichen Protagonisten statt; sie inspirierten zu Bildfindungen, die auf eine variantenreiche Kommunikation zwischen Künstler und Modell schließen lassen. Inwieweit dem Modell jedoch auch eine aktive Beteiligung in der jeweiligen Bildfindung gewährt wurde, soll in der vorliegenden Arbeit dargestellt werden. Die Ergebnisse werden durch exemplarische Untersuchungen zu Urheberschaft, Genese, Stil, Bildaufbau, Figurenkomposition, Farbgebung und Erzählstruktur ergänzt. Auch die historischen Rahmenbedingungen sowie die Rezeption durch Zeitgenossen werden, soweit verfügbar, berücksichtigt.

Die Werke zu Sarah Siddons sind im Verständnis des 18. Jahrhunderts verwurzelt und verraten Elemente des klassischen Theaterportraits. Das Oeuvre zu diesem Modell wurde insbesondere durch ihre Funktion als Bühnenschauspielerin akzentuiert. Bei Siddons wurde der Wert der Bilder als Marketingmedium sowohl für den Künstler als auch die Schauspielerin erkannt. Manche ihrer Werke

⁷ Zit. n. DGR an Jane Morris, 30.1.1870, in: Bryson u. Troxell 1976, S. 33.

wurden überhöht oder gleichberechtigt neben die reale Person gestellt. Der Begriff der *Siddonsmania* hielt sich über viele Jahre.⁸

Emma Hart, spätere Lady Emma Hamilton, wurde Zentrum eines Modellkults durch George Romney, der sie sowohl in direkten Modellstunden als auch in Erinnerungswerken wiedergab. Zahlreiche andere Künstler portraitierten sie während ihrer Zeit in Neapel als Geliebte und spätere Ehefrau des Diplomaten und Antikensammlers Sir William Hamilton. Emma Hamiltons Bilder dienten zunächst als Besiegelung eines ‚Kaufvertrages‘, der zwischen zwei britischen Aristokraten ausgehandelt worden war. Die späteren Werke hingegen reflektierten ihren individualisierten Kurs als Darstellerin ihrer selbst entwickelten *Attitüden*.

Portraitzeichnungen zu Vittoria Caldoni waren oft kleinformatig, detailliert und präzise und wurden von den Künstlern als eigenständige Werke verstanden. Die Zeichnungen wurden zuweilen durch repräsentative Statuszeichen wie Wappen, Inschriften oder Signaturen ergänzt, wodurch das Selbstverständnis des Künstlers hervorgehoben wurde. Das Oeuvre um Caldoni ist mit über 120 Werken relativ klein, wobei jedoch gerade bei diesem Modell mit Neuentdeckungen im Kunstmarkt sowie Neuzuschreibungen gerechnet werden kann. Im Fall von Vittoria Caldoni wurden zahlreiche Bildnisse durch Künstlerhand zerstört, zerrissen oder in abfälligen Bemerkungen schriftlich dokumentiert, da die Portraits nicht ‚gelingen‘ wollten oder nicht ‚ähnlich‘ wurden. Hier äußerte sich Unzufriedenheit darüber, das ‚Besondere‘ des Modells nicht einfangen zu können. Diese Unerreichbarkeit des Ideals wurde durch die weitgehende Passivität Caldonis gefördert, die es unbeabsichtigt ermöglichte, idealistische, neoklassizistische oder romantische Impulse hervorzurufen.

Den Zeichnungen zu Caldoni steht eine vergleichbar hohe Anzahl an Werken zu Jane Morris gegenüber, die insbesondere durch Dante Gabriel Rossetti (DGR) in Form einer ‚Monomanie‘ entstanden. In Morris‘ Fall veränderte sich im Vergleich zu den anderen Modellen die Perspektive, da der Austausch insbesondere zwischen zwei Personen – Jane Morris und Rossetti – stattfand. DGR verfiel seiner Muse, die von ihm und seinen Künstlerfreunden als ‚*Stunner*‘ betitelt und in Rollenmodelle mittelalterlicher, religiöser oder mythologischer Natur versetzt wurde.⁹ Jane Morris wurde jedoch mehrfach zu Bildfindungen konsultiert und direkt involviert, indem sie ihre Kleidung oder Körperhaltung im Bild selbst bestimmte und als Modell eine aktive Rolle übernahm.

Die behandelte Zeitspanne der vier Modellkulte liegt zwischen rund 1780 und 1880. Diese Phase war von nachhaltigen Veränderungen auf historischem, gesellschaftlichem und politischem Parkett gekennzeichnet. Die Modelle waren einem vielschichtigen Transformationsprozess unterworfen, der sich nicht nur in der Kunst, sondern auch in Literatur, Theater und Gesellschaft abspielte. Das Ende des 18. Jahrhunderts erlebte die Aufklärung durch François-Marie Arouet Voltaire und Jean-Jacques Rousseau, sowie ein Aufblühen der Philosophie. Ein neues Bewußtsein des bürgerlichen Mittelstandes und das Aufkeimen der weiblichen Emanzipation prägten das Aufbruchgefühl. So veröffentlichte 1791 die

⁸ Vgl. Cox 2000, S. 23-47.

⁹ Vgl. Walker 2006, S. 15ff.

französische Rechtsphilosophin Olympe de Gouges (1748-93) die *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (*Erklärung der Rechte der Frau und Bürgerin*) und forderte die Gleichstellung zwischen Mann und Frau. Vor diesem Hintergrund geriet die Frau als eigenständiges Bildthema zunehmend ins Zentrum des Interesses. Die französische Revolution löste auf kultureller Ebene das Bedürfnis nach Informationen aus. Das Zeitungswesen entwickelte sich sprunghaft und erhöhte seine Auflagen, um den Wissensdurst seiner Leser zu befriedigen. Es entstanden Vignetten und Karikaturen, die politische und gesellschaftliche Themen aufgriffen. Feste, gemeinschaftliche Bünde, Rituale und gleichartige Kleidung förderten die Identifikationsbereitschaft, Kulturen einen äußeren Charakter zu verleihen. Derartige geistesgeschichtliche Strömungen verhalfen dem Konzept des Modellkultes zur Blüte. Die Modelle übten einen vielschichtigen Einfluß auf ihre Umgebung aus, da sie nicht nur auf der Ebene des Geistigen, sondern auch Materiellen als Identifikationsfiguren erlebt wurden.

Hier wird untersucht, inwieweit die Modelle im Bildfindungsprozess involviert waren, ihn befürworteten oder ablehnten. Es wird Aspekten geschlechtsspezifischer Normen nachgegangen, die sich in Form von Mode, Kostüm oder Schmuck manifestierten und von Betrachtern registriert und verarbeitet wurden. Persönliche Äußerungen, schriftliche Quellen oder Briefe bieten Aufschluß über die private Einstellung der jeweiligen Protagonistin zu ihrem Modell-Dasein.

Historisch gesehen wurde Modellen eine weitgehend passive Rolle zugedacht, ohne Einfluß auf Bildfindungen oder ihre Repräsentation im Bild. Ein weiterer Ansatzpunkt lag im Wandel des Verständnisses vom weiblichen Körper, der sich durch die Verbildlichung eines neuen Frauentypus bei allen Modellen durchsetzte. Neue Tendenzen in der Wiedergabe des Modells legten den Grundstein für spätere Strömungen, in denen die Individualisierung eine gesellschaftliche Resonanz fand.

Insbesondere in der Portraйтkunst manifestierte sich der Aspekt der ‚Ähnlichkeit‘. Bei allen Modellen fand eine Diskussion um die Frage statt, ob Portraits dem Original ähnlich geraten waren. Darstellungen wie die idealisierte Überhöhung, romantisch-religiöse Verklärung, realistische Wiedergabe oder kritisch-karikaturistische Satire fanden ihren Ort im Verlauf der Modellkulte. Während einige Künstler nur in ein oder zwei Sitzungen die Bekanntschaft mit dem jeweiligen Modell machten, verfolgten andere Künstler ihr Objekt des Interesses über Jahrzehnte hinweg und versuchten die Essenz ihres Daseins zu erfassen. Gerade in posthum entstandenen Erinnerungswerken wurden die Modelle in Bedeutungsebenen erhoben, die über das weltliche Dasein oder die einfache Herkunft hinausgingen.

Der Begriff ‚Modellkult‘ dient als Hilfsmittel, um die konkrete Dynamik zwischen Künstler und Modell zu beschreiben. Dabei geht die Untersuchung von Kulturen über die Werke hinaus, die in Museen und Sammlungen einen angestammten Platz gefunden haben. Kultaspekte drücken sich nicht nur im Bild, sondern auch in der Musik, Dichtung, Literatur oder privater Korrespondenz aus. Im ursprünglichen Sinn kam der Begriff ‚Kult‘ (lat. *cultus, deorum*) aus dem religiösen, spirituellen Kontext und entsprach der Götterverehrung. Ein Kultus umfaßte die Gesamtheit der religiösen Praxis mit ritualisierten Handlungen. Ein Kult konnte sich um weltliche Objekte, lebende Personen oder Institutionen bilden, wodurch diesen ein quasi-religiöser Status verliehen wurde. Der Kult-Teilnehmer trug mit seiner Beteiligung zur Expansion

bei.¹⁰ Die einzelnen Begriffe ‚Modell‘ und ‚Kult‘ haben hingegen ihren angestammten Ort in der Wissenschaft. Für Personen, welche sich meist unbekleidet im Atelier präsentierten, damit Künstler sie malen konnten, wurde im Italienischen ab 1672 das Wort *modello* (ab 1800 *modella*) gebraucht, im Französischen seit 1676 *modelle*, im Englischen seit 1691 *model* und im Deutschen seit 1717 *Modell*. Als Modelle wurden zunächst ausschließlich männliche Personen verstanden, erst später erhielten Frauen ihre eigene Daseinsberechtigung in dieser Rolle. Es wurde nach grundsätzlichen Prinzipien und einem ästhetischen Kanon gesucht, um die Form des Körpers zu erkunden. Daneben wurde der *Akt* als eigenes Thema herauskristallisiert und in seinen Grenzen diskutiert.¹¹ Die Forschung nahm sich dem Thema des Modellkultes auf verschiedenen Ebenen an, wobei die Literatur eine oft monographische Konzentration auf Künstlerpersönlichkeiten aufweist. Hermann Mildenerberger widmete sich dem Modellkult im Kontext einer Ausstellung zu Berthel Thorvaldsen, einem Bildhauer der Caldoni-Ikonographie (1991).¹² Gabriele Vogelberg untersuchte die Modellkulte um Anna Risi, Sarah Bernhard und Tilla Durieux, ergänzt durch Exkurse auf Kulte, bei denen Künstler im Zentrum der Idolisierung standen (2006).¹³ Susan Waller untersuchte die ‚*Erfindung des Modells*‘ in Paris zwischen 1830 und 1870 (2006).¹⁴

In historischer Hinsicht wurden mehrere Anekdoten zum Maler-Modell-Verhältnis überliefert. So brachten die antiken Maler-Protagonisten Zeuxis (5 Jh. v. Chr.) und Apelles (4 Jh. v. Chr.) das erwachende Selbstbewußtsein der Künstler zum Ausdruck. Zeuxis, der für das Bild der Helena fünf Jungfrauen zum Modell nahm, von denen er jeweils die schönsten Aspekte auswählte (Xenophon, Mem. III, 10,2), demonstrierte den abstrakten Charakter eines ‚zusammengefügt‘en Ideals.¹⁵ In der Renaissance spielten namentlich bekannte Frauen eine Rolle im Maler-Modell-Verhältnis. Raphael, Leonardo da Vinci, Botticelli oder Titian portraitierten Frauen reicher Kaufleute wie Eleonora Gonzaga, Ginevra de Benci, Isabella d'Este, Lisa del Giocondo, Lucrezia Buti, Margherita Luti oder Simonetta Vespucci; sie thematisierten jedoch auch ‚schöne Unbekannte‘.¹⁶ Auf literarischer Ebene wurden sie durch Boccaccio oder Dante verehrt; ihre Bedeutungssteigerung durch Kunst und Literatur erhob sie in eine idealisierte Form des Daseins.¹⁷ In Florenz zwischen 1440 und 1540 erlebte das weibliche Portrait eine besondere Blüte und spiegelte das Selbstbewußtsein der florierenden Gesellschaft wieder. Das Abbild der weiblichen Identität wurde ins Licht des sozialen Status und der familiären Rolle gestellt. Es entstand ein neues Verständnis für Neukonzeptionen der Person im Bild. Gerade im florentinischen Bildnis setzte sich eine psychologische Durchdringung und der Topos der ‚Ähnlichkeit‘ im modernen Sinn durch.¹⁸ Zu Beginn des 17. Jahrhunderts gewann das Sujet ‚Künstler und Modell‘ erneut an Bedeutung. In Italien und den Niederlanden wurde das Aktzeichnen in Ateliers und Künstlerakademien als Grundlage der Zeichenübung gelehrt. Mit klassischen, seit der Antike gewachsenen Idealen von Schönheit und Ästhetik wurden Frauen in ihren Lebenswelten dargestellt. Der Bruch mit bürgerlichen Konventionen in England des späten 18.

¹⁰ Vgl. Rosenzweig 2004, S. 92-101.

¹¹ Vgl. Rathbone 1879, S. 715-20.

¹² Vgl. Kat. Nürnberg/Schleswig 1991.

¹³ Vgl. Vogelberg 2005.

¹⁴ Vgl. Waller 2006, S. 79-120.

¹⁵ Vgl. Cornish 1898, S. 482.

¹⁶ Vgl. Anderson 1981, S. 334-42.

¹⁷ Vgl. Simons 1992, S. 38-57.

¹⁸ Vgl. Goffen 2002, S. 52-62.

Jahrhunderts sowie ein neues Interesse am menschlichen Körper führte dazu, daß das klassische Motiv des Weiblichen in den Mittelpunkt des Schaffens gerückt wurde. Der neu entdeckte Körper bot eine Projektionsfläche und ermöglichte individuelle Lösungen. Aspekte wie Bewunderung, Distanz oder Unschlüssigkeit ergänzten oder überlagerten die präzise Darlegung von Wesensmerkmalen. Das Modell wurde dem voyeuristischen Blick ausgesetzt und in neue Dimensionen transformiert. Es kristallisierte sich ein erneuerndes Begreifen des weiblichen Körpers sowie seiner Umsetzung in Bild heraus.

Dieser Dissertation unterliegt die These, daß an exemplarischen Beispielen aus dem 18. und 19. Jahrhundert gezeigt werden kann, wie Frauen aus ihrer passiven Rolle als Modell heraustreten und aktiv am Schaffensprozess beteiligt sein konnten. Vor diesem Hintergrund offenbaren zahlreiche Bildwerke, die sie scheinbar zum Objekt eines künstlerischen Schaffensprozesses machten, individualisierende, vom Modell ausgehende Tendenzen. Diesen Aspekten soll in dieser Arbeit nachgegangen werden.

Die vier jeweiligen Werkverzeichnisse sind alphabetisch nach Künstlern geordnet. Die Bilder, soweit vorhanden, werden unterhalb der Katalognummer abgebildet. Die Fussnoten verweisen auf Abbildungen in der Primär- oder Sekundärliteratur. Katalognummern ohne Fussnoten oder Sammlungsbezeichnungen kennzeichnen Abbildungen, die der Autorin durch Zusendungen von Museen, Archiven oder Privatsammlern zugänglich gemacht worden sind.

I. SARAH SIDDONS (1755-1831)

I.1 WERKVERZEICHNIS

1. Anonym: *Engraving of Mrs. Siddons in the role of Desdemona in Othello, Drury Lane*, undat., H. 155 mm, Theatre Royal Shakespeare Company, Drury Lane, Nr. A7.22.41776.



2. Anonym: *Mrs. Siddons and Mr. Kemble as Mr. & Mrs. Beverly, Act V, Sc. IV*, bez. 'O! for a few short moments to tell you how my heart bleeds for you – at Drury Lane', undat., Brynmor Jones Libr., Archives & Special Coll., Univ. of Hull, England.



3. Anonym: *Sarah Siddons as Ophelia in Shakespeare's Hamlet, day of first performance in this role*, ca. 15. Mai 1785, Graphit, Tinte, braun lav., Folger Shakespeare Libr., Washington, DC.



4. Anonym nach Th. Lawrence: *Zara, The mourning Bride, Tragedy by Congreve*, 1782, Mezzotint, Privatslg.¹⁹
5. Anonym nach Holland, W. (-): *The rival Queens of Covent Garden and Drury Lane Theatres, at a gymnastic Rehearsal*, Oktober – November

1782, Hrsg. W. Holland, Radierung, 225 x 337 mm, BM, London, Nr. 6126.²⁰



6. Anonym: *Sarah Siddons (?)*, undat., Graphit, Kreide, 203 x 276 mm, London, NPG 2425.



7. Anonym: *Sarah Siddons (née Kemble) as Tragic Muse in The Tragic Muse, Nearly three-quarter-length portrait, in front of an artist's palette, in Sepia*, undat., 3 5/8 x 4 1/8 in., Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-44.



8. Anonym: *Sarah Siddons (née Kemble) as Euphrasia in The Grecian Daughter*, bez. 'Now one glorious effort'; nearly three-quarter-length portrait, holding dagger, wearing crown, 1785, 3 1/4 x 4 in., 83 x 102 mm, Hrsg. A. Hamilton, Jr., Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-38.



9. Anonym: *Sarah Siddons (née Kemble) as Calista in The Fair Penitent; whole-length portrait, veil covering head*, undat., 3 1/4 x 6 1/8 in., Univ. of Illinois, TPC, S568s-29.



10. Anonym: *Sarah Siddons (née Kemble) as Belvidera in Venice Preserved, Whole-length portrait*, bez. 'Farewell, remember twelve',

¹⁹ Vgl. Levey 2006, S. 50, Nr. 27.

²⁰ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 69 Nr. 24. BDA 1973-93, S. 65. Baudino 2005, S. 134.

undat., 3 3/8 x 4 7/8 in., Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-25.



11. Anonym: *Sarah Siddons (née Kemble) as Andromache and Dorothy Jordan as Viola*, bez. 'The distressed Mother / Twelfth Night'; whole-length portrait, line drawings printed in maroon ink, undat., 4 5/8 x 7 in., Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-23.



12. Anonym: *Sarah Siddons as Andromache in The distressed Mother*, whole-length portrait, wearing a crown with feathers, sash across shoulder, undat., 3 x 5 1/8 in., Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-22.



13. Anonym: *Sarah Siddons, portrait, bust, profile, wearing veil on head trailing down back*, undat., 2 3/8 x 3 in., Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-21.



14. Anonym: *Engraving of Mrs Siddons in the role of Desdemona in Othello, Drury Lane, 1785*, H. 15.5 cm, Theatre Royal Shakespeare Comp., Drury Lane, Nr. A7.224.1776.
15. Anonym: *Sarah Siddons*, undat., Graphit, rote Kreide, 203 x 276 mm, London, NPG 2425.
16. Anonym: *Mrs Siddons as Queen Katherine in Henry VIII*, 1817, H. 18 cm, Royal Shakespeare Comp., Nr. A72-14-1817.

17. Anonym: *Mrs. Siddons in The Grecian Daughter*; bez. 'Now one glorious effort', undat., Radierung, The Holburne Mus. of Art, Bath.

18. Anonym: *Sarah Siddons*, undat., Emaillé, oval gefasste Miniatur, H. 90 mm, Privatslg.²¹

19. Anonym: *Sarah Siddons (née Kemble) as Isabella and Henry Siddons as her child in a scene from Isabella*, undat., 3 1/2 x 4 7/8 in., Radierung, Univ. of Illinois Theatrical Print Collection, Nr. S568s-40.



20. Anonym: *Sarah Siddons*, undat., 76 x 63 cm, Öl/Lw., Privatslg.²²

21. Anonym: *Two contemporary ivory framed miniatures of Marie Antoinette and Sarah Siddons*, undat., Emaillé, H. 80 mm, Privatslg.²³

22. Anonym: *Sarah Siddons (née Kemble) as Queen Katherine in Henry VIII; head only, profile, wearing crown and hood*, undat., 3 1/2 x 4 3/4 in., Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-65.



23. Anonym: *Sarah Siddons, The Tragic Actress*, undat., Elfenbein, 1865 in Privatslg. Revon C. C. Aldridge.²⁴

24. Anonymer Künstler englischer Schule: *Sarah Siddons*, ca. 1785, Miniatur, Emaillé, Montierung auf Metall, oval, H. 94 mm, Privatslg.²⁵

25. Anonymer Künstler englischer Schule: *Sarah Siddons, probably as Lady Macbeth, in dramatic pose, twisted to the left*, undat., Wachs,

²¹ Vgl. Kat. Evreux 2006, Nr. 183.

²² Vgl. Kat. Lonsdale 2005, S. 4, Lot 100.

²³ Vgl. Kat. London 1997b, S. 24, Nr. 689.

²⁴ Vgl. Kat. London 1865, S. 258, Nr. 2810.

²⁵ Vgl. Kat. London 2002a, S. 13, Nr. 22.

- Lacküberzug, Holzrahmen, H. 95 mm, Privatslg.²⁶
26. Anonym nach J. Downman: *Sarah Siddons*, undat., Miniatur, oval, H. 85 mm, Ende 19. Jh., Privatslg.²⁷
27. Anonym nach J. Flaxman: *Sarah Siddons*, ca. 1815, Wachs, ca. 23 x 18.3 cm, Privatslg.²⁸
28. Anonym nach Th. Gainsborough: *Sarah Siddons*; bez. 'three-quarter-length portrait, seated, wearing hat, holding muff on lap', undat., Punktierstich, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-10.
29. Anonym nach Th. Gainsborough: *Sarah Siddons*, undat., farb. Lithographie, 330 x 305 mm, Privatslg.²⁹
30. Anonym nach Th. Gainsborough: *Sarah Siddons*, undat., Pastell, 720 x 605 mm, oval, Privatslg.³⁰
31. Anonymer Künstler englischer Schule nach Th. Gainsborough: *Sarah Siddons*, 19. Jh, oval, H. 93 mm, Privatslg.³¹
32. Anonym nach Th. Gainsborough: *Portrait of Sarah Siddons, a mid 19th century copy*, ca. 1850, Öl/Lw., 127 x 101 cm, Privatslg.³²
33. Anonym nach Th. Gainsborough: *Two Schwarzburg Porcelain cabinet plates, the first featuring Sarah Siddons, ca. 1890-1895, and the matching plate featuring Georgiana, Duchess of Devonshire, also after Gainsborough, elaborately gilt turquoise borders*, ca. 1890-95, Durchm. 241 mm, Privatslg.³³
34. Anonym nach Th. Gainsborough: *Duchess of Devonshire and Sarah Siddons*, undat., Mezzotint, 457 x 362 mm, Privatslg.³⁴
35. Anonym nach Th. Gainsborough: *Mrs. Sarah Siddons, seated in blue and white striped dress holding a muff*, undat., Perlmutter, Vergoldung, Perlen, H. 134 mm, Privatslg.³⁵
36. Anonym nach G. H. Harlow: *Sarah Siddons; half-length portrait, wearing band under chin, holding book*, undat., 7 ¼ x 8 8/9 in., Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-13.
37. Anonym nach Th. Lawrence: *Portrait of the actress Sarah Siddons, née Kemble; half length, in a white dress and blue sash, and a white cap*, undat., Öl/Lw., 76.2 x 63.5 cm, Privatslg.³⁶
38. Anonym nach J. Reynolds: *Sarah Siddons as Melpomene, Muse of Tragedy, wearing brown robe with pearl encrusted bodice over white chemise, her hair partially upswept beneath a diadem and falling in two plaits, her left hand raised*, vergoldeter Rahmen, Papier-mâché, undat., Privatslg.³⁷
39. Anonym nach J. Reynolds: *Sarah Siddons as The Tragic Muse*, ca. 1837, Porzellan, Derby, England, Privatslg.³⁸
40. Anonym nach Ridgeway, J. (-): *Sarah Siddons as Melpomene*, 1784, Sepia, oval.³⁹
41. Anonym nach R. Westall: *Sarah Siddons as Lady Macbeth*, bez. auf Rückseite 'William Shakespeare: *Macbeth, Sarah Siddons, Lady Macbeth, Macbeth, I, V*', undat., Druck, 310 x 220 mm, Furness Image Coll., P/Si150.10M.



²⁶ Vgl. Kat. London 2002b, S. 18, Nr. 58.

²⁷ Vgl. Kat. Mailand 2003, S. 32, Nr. 39.

²⁸ Vgl. Seewald 2007, Nr. 54.

²⁹ Vgl. Kat. Toronto 2008, S. 50, Nr. 2271.

³⁰ Vgl. Kat. Paris 2006, S. 37, Nr. 56.

³¹ Vgl. Kat. London 2005b, S. 65, Nr. 208.

³² Vgl. Kat. London 2001a, Nr. 302.

³³ Vgl. Kat. New Orleans 1997, S. 30, Nr. 896 u. 897.

³⁴ Vgl. Kat. Bath 1998, Nr.427.

³⁵ Vgl. Kat. London 1995d, S. 25, Nr. 154.

³⁶ Vgl. Kat. London 2008, S. 61, Nr. 91.

³⁷ Vgl. Kat. Bath 2006, S. 21, Nr. 116.

³⁸ Vgl. Kat. Hamburg 2006, S. 105, Nr. 647.

³⁹ Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3033.

42. Alais, L. (-), J. Roach (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as Jane Shore in Jane Shore*, bez. 'This is the Door of my Alicia. Blessed Opportunity'; whole-length portrait, 1806, 3 1/8 x 5 3/8 in., Punktierstich, Hrsg. J. Roach, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-51.



43. Alais, L.: *Sarah Siddons (née Kemble) as Mrs. Beverley and John Philip Kemble as Mr. Beverley in a scene from The Gamester*, scene from the play with Mrs. Beverley kneeling and supporting Mr. Beverley, seated on floor; bez. 'O! For a few short moments! to tell you how my heart bleeds for you', undat., 3 1/4 x 4 1/4 in., 83 x 108 mm, Punktierstich, Hrsg. J. Roach, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-59.



44. Andrews, Henry (1796-1868): *The Arraignment of Queen Katherine, sic*, 1830, Lithographie, 540 x 440 mm, The Harvard Theatre Coll., The Houghton Libr., Cambridge, MA.⁴⁰
45. Armytage, J. B. (-) nach Th. Gainsborough: *Sarah Siddons; half-length portrait, wearing a large hat with feathers, velvet band around throat tied with bow in front*, Sepia, undat., Punktierstich, 3 5/8 x 4 3/8 in., Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-12.



46. Atkinson, Thomas Lewis (1817-1889/90) nach Th. Gainsborough: *Sarah Siddons*, 1870,

Mezzotint, 251 x 198 mm, Nat. Portrait Gal. London, NPG D14661.⁴¹



47. Austin, Gilbert (1752-1837): *Detail of Seven Attitudes by Mrs. Siddons*, 1806, aus *Chironomia*, The Harvard Theatre Coll., The Houghton Libr., Cambridge, MA.⁴²



48. Banks, Thomas (1735-1805): *A bust of Melpomene (Mrs. Siddons)*, 1796, bez. 'Model Academy, 873, Mrs Siddons, a bust, T. Banks R.A', in: *True Briton*, 26.4.1796, Skulptur, verschollen.⁴³

49. Bartolozzi, Francesco (1727-1815): *Il Penseroso, Sarah Siddons*, undat., verschollen.⁴⁴

50. Baxter, Thomas (1782-1821) nach J. Reynolds: *Sarah Siddons as The Tragic Muse*, 1814, 90 mm Durchm., Porzellansignatur auf Rückseite *FBB & Krone*, Manufaktur *Flight, Barr & Barr*, The Mus. of Worcester Porcelain, Worcester.

51. Beach, Thomas (1738-1806): *Sarah Siddons*, 76.2 x 66 cm, Öl/Lw., 1781/82, Toi o Tomaki Gal., Auckland, New Zealand.⁴⁵



52. Beach, Thomas: *Sarah Siddons as Melancholy -- Il Penseroso*, 1782, Öl/Lw., 123.2 x 88.3 cm, London, Privatslg.⁴⁶

⁴¹ Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3031.

⁴² Vgl. Booth, Stokes u. Bassnett 1996, S. viii, 51, Nr. 7. Kat. Los Angeles 1999, S. viii.

⁴³ Vgl. Graves 1906, Bd. 1, S. 105. Bell 1933, S. 109. Seewald 2007, S. 113.

⁴⁴ Vgl. Grave 1809, S. 65.

⁴⁵ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 49, Nr. 4.

⁴⁰ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 89, Nr. 41.



53. Beach, Thomas: *John Philip Kemble and Sarah Siddons as Macbeth and Lady Macbeth*, 1786, Öl/Lw., 179 x 159.4 cm, The Garrick Club, London.⁴⁷



54. Beechey, William (1753-1839): *Sarah Siddons with the emblems of Tragedy*, 1793, Öl/Lw., 245.1 x 153.7 cm, London, NPG 5159.⁴⁸



55. Bettridge, John (18.-19. Jh.): *Sarah Siddons; a George IV. Silver-Gilt Snuff Box, Birmingham 1827, engine-turned base and sides, hinged cover cast and chased with a theatrical figure scene relief depicting Sarah Siddons in the part of Katherine of Aragon in Shakespeare's Henry VIII*, Ränder in Blattgold, Durchm. 84 mm, 3 1/2 in, Privatslg.⁴⁹

56. Birch, William Russell (1755-1834): *Sarah Siddons*, 1783, Miniatur.⁵⁰

57. Bone, Henry (1755-1834) nach Th. Lawrence: *Sarah Siddons*, Graphit, Papier, quadriert in Tinte zur Übertragung auf anderes Medium, 162 x 126 mm, London, NPG D17318.



58. Bone, Henry nach Lawrence: *Sarah Siddons*, 1798, Graphit, Tinte, quadriert zur Übertragung auf anderes Medium, 142 x 103 mm, London, NPG D17562.

59. Briggs, Henry Perronet (1791-1844): *Sarah Siddons and Fanny Kemble*, 1830, Öl/Lw., 127 x 101.6 cm, Boston, Athenaeum.⁵¹

60. Bromley, John (-) nach J. Reynolds: *Sarah Siddons*, 1832, Mezzotint, London, Archive Coll., NPG D4232.⁵²



61. Brown, Joseph (-) nach R. Cosway: *Sarah Siddons, Portrait bust, Siddons at age 27*, 1862, 2 3/4 x 3 1/2 in., 70 x 83 mm, Punktierstich, Hrsg. R. Bentley, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-08.

62. Bullock, George (1782/3-ca. 1822): *Colossal bust of Mrs. Siddons as Melpomene*, 1808, Skulptur, verschollen.⁵³

63. Bullock, George: *Sarah Siddons as Queen Katherine in Henry VIII*, Büste, Anf. 19. Jh. in Liverpool Mus., verschollen.⁵⁴

64. Burke, Thomas (1749-1815) nach J. Bateman (-): *Sarah Siddons*, 14.4.1783, 152 x 117 mm, Radierung, Hrsg. James Birchall (fl. 1781-95), London, NPG D19235.⁵⁵

65. Caldwell, James (1739-1822) nach William Hamilton: *Mrs Siddons in Tragedy of The Grecian Daughter*, 1789, London, Archive Coll., NPG D10715.⁵⁶

⁴⁶ Vgl. Kat. London 1993, Lot 61. Kat. Los Angeles 1999, S. 51, Nr. 5.

⁴⁷ Vgl. Laurence, Bellamy u. Perry 2000, S. 19, Nr. 2. Kat. Los Angeles 1999, S. 13, Nr. 7. West 1991b, S. 34, Nr. 9.

⁴⁸ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 76, Nr. 30.

⁴⁹ Vgl. Kat. London 1995a, S. 41, Nr. 598.

⁵⁰ Vgl. McPherson 2000a, S. 401-30. McIntyre 2003, S. 417.

⁵¹ Vgl. Finberg 1961, S. 365-7. Kat. Los Angeles 1999, S. 90, Nr. 42.

⁵² Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3036.

⁵³ Vgl. Seewald 2007, S. 120, Anm. 412, S. 126-7, Anm. 455. Graves 1906, Bd. 1, S. 335.

⁵⁴ Vgl. BDA, Bd 14, S. 67. Wainwright 1988, S. 145. Seewald 2007, S. 127, Anm. 450, 451.

⁵⁵ Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3028 (hier dat. auf 1795).

⁵⁶ Vgl. Toedteberg 1903, S. 271, Nr. 3022.

66. Caldwell, James nach William Hamilton: *Sarah Siddons as Isabella in The Fatal Marriage*, 1785, Mezzotint, 616 x 451 mm, HAC, San Marino, CA.
57



67. Caldwell, James: *Sarah Siddons as Melpomene, The Tragic Muse*, 1784, Öl/Lw., 236.2 x 146.1 cm, HAC, San Marino, CA.

68. Caldwell, James nach William Hamilton: *Mrs Siddons in the tragedy of The Grecian Daughter*, 1789, Punktierstich, London, NPG D10715.

69. Caldwell, James nach William Hamilton: *Mrs. Siddons and her son in the tragedy of The Tragic Muse, London, Published June 1st 1785 by Wm. Hamilton, Dean Street Soho & Jas. Caldwell Angel Court, Great Windmill Street, Piccadilly 1785; from the original picture in the possession of Charles Thompson Bart & K. B., 1785, 685 x 485 mm, BM, London sowie Furness Image Coll., Univ. of Pennsylvania, PA, Nr. P/Si150.17 L.*⁵⁸

70. Campbell, Thomas (1790-1858): *Sarah Siddons*, 1843, Marmorrelief, 116.8 x 95.3 cm, London, NPG 642.⁵⁹



71. Cardon, Anthony (1772-1813) nach J. Reynolds: *Mrs. Siddons in the character of The Tragic Muse; half-length portrait, looking upward; Repository Johnsoniana, or, Supplement to Boswell; being anecdotes and sayings of Dr.*

Johnson, undat., 190 x 120 mm, Harvard Univ., Harvard College Libr., Nr. 1.111.

72. Chantrey, Francis Legatt (1781-1841): *Sarah Siddons*, 1831, Marmor, London, Westminster Abbey.⁶⁰



73. Chavalliaud, Léon Joseph (1858-1921): *Sarah Siddons*, 1897, Skulptur, Marmor, London, Paddington Green.⁶¹



74. Chinnery, George (1774-1852): *Sarah Siddons and Child*, 1803, Miniatur, H. 105 mm, Nachlaß Slg. Frank Sabin.⁶²



75. Cook, Thomas: *Portrait of Sarah Siddons; portrait, bust, profile, hair in curls; Published as y. Act directs, Jan. 1st 1783, by S. A. Cumberlege, Paternoster Row, engraved for the Universal Mag., 1783, Radierung, 4 x 5 7/8 in., Hrsg. S. A. Cumberlege, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-07.*



76. Cook, Thomas (1744-1818) nach G. Harlow: *Mrs. Siddons as Lady Macbeth*, bez. 'London, H. Berthound, Jr.', undat., 195 x 140 mm, farb. Fassung, Washington State Univ. Libr., RBCCTI, MASC, Pullman, WA, Cage 430, Nr. 166.

⁵⁷ Vgl. West 1991b, S. 108, Nr. 49. Kat. Los Angeles 1999, S. 54, Nr. 9.

⁵⁸ Vgl. Booth, Stokes u. Bassnett 1996, S. 11, Nr. 1.

⁵⁹ Vgl. Seewald 2007, S. 205. Kat. Los Angeles 1999, S. 27, Nr. 20.

⁶⁰ Vgl. Seewald 2007, S. 190.

⁶¹ Vgl. Manvell 1971, S. 329. BDA, Bd. 14, S. 66f. Seewald 2007, S. 128, Nr. 64.

⁶² Vgl. Fry u. Manson 1929, S. 10.

77. Cooke, C. (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as Euphrasia in The Grecian Daughter*; bez. 'In a dear father's cause, a woman's vengeance towers above her sex'; whole-length portrait, dagger in upraised hand, 1808, ??? 1/8 x 5 1/2 in., Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-36.



78. Cole, Timothy (1852-1931) nach Th. Gainsborough: *Portrait of Mrs. Siddons*, Juli 1890, sign. u. dat. unten re. *T. Cole sc London July 1890*, London, Nat. Gal.⁶³

79. Condé, John nach S. De Wilde: *Sarah Siddons (née Kemble) as Euphrasia in The Grecian Daughter*; bez. 'In a dear father's cause, a woman's vengeance tow'rs above her sex'; whole-length portrait, holding dagger in upraised hand, 1792, 3 x 4 1/2 in., 76 x 108 mm, Radierung, Hrsg. J. Bell, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-32.



80. Cooper, Robert (fl.1795-1836) nach G. H. Harlowe: *Mrs. Siddons as Lady Macbeth, printed in London for H. Berthoud*, 28. September 1822, Radierung, 195 x 140 mm, Washington State Univ. Libr., RBCCTI, MASC, Pullman, WA, Cage 430, Nr.166.⁶⁴

81. Condé, John (1767-1794): *Sarah Siddons, Half-length portrait; Published as the act directs April 1st 1793*, Punktierstich, 2 5/8 x 3 1/2 in., Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-06.



82. Cook, Thomas (1744-1818) nach Anonym: *Mrs. Siddons in Character of The Tragic Muse*; whole-length portrait, wearing headdress with feathers and veil, skirts with fringe, dagger in belt, 1783, Radierung, 156 x 92 mm, London, NPG D8466, sowie Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-69.⁶⁵



83. Cook, Thomas: *Portrait of Sarah Siddons*; bez. *Act directs, Jan. 1st 1783, by S. A. Cumberlege, Paternoster Row, engraved for the Universal Mag.*, 1. Januar 1783, Radierung, 4 x 5 7/8 in., Hrsg. S. A. Cumberlege, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-07.

84. Cook, Thomas nach G. H. Harlow: *Mrs. Siddons as Lady Macbeth; London, H. Berthoud, Jr.*, undat., 195 x 140 mm, farb. Fassung, Washington State Univ. Libr., RBCCTI, MASC, Pullman, WA, Cage 430, Nr. 166.

85. Cosway, Richard (1742-1821): *Sarah Siddons as Tragedy*, ca. 1785, Graphit, grau lav., Papier, 232 x 172 mm, HAC, San Marino, CA.⁶⁶

86. Cosway, Richard: *Sarah Siddons, actress*, bez. *painted by Cosway*, undat., 2 x 2 1/2 in., 50 x 64 mm, Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-09.



87. Cosway, Richard: *Mrs. Sarah Siddons*, vor 1784, Elfenbein, 1865 Privatslg. Revon Hill Wickham.⁶⁷

⁶³ Vgl. Van Dyke 1902, S. 60.

⁶⁴ Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3034.

⁶⁵ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 71, Nr. 26.

⁶⁶ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 75, Nr. 29.

⁶⁷ Vgl. Kat. London 1865, S. 116, Nr. 1304.

88. Cosway, Richard nach J. Reynolds: *The Tragic Muse*.⁶⁸

89. Crosse, Richard (1742-1810): *Sarah Siddons*, 1783, Miniatur, Aquarell, Elfenbein, bez. auf Rückseite *R. Crosse / 1783 / 30 Guineas*, London, V&A, Nr. P.146-1929.⁶⁹



90. Cruikshank, George (1792-1878): *Sarah Siddons; bez. Mrs. Siddons in Tragedy, Believed to be etched by Cruikshank, whole-length portrait*, undat., 3 ¾ x 5 ¾ in., 95 x 146 mm, Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-72.



91. Cruikshank, Isaac (ca. 1756-ca. 1811), R. Roberts (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as Lady Randolph in Douglas; bez. whole-length portrait, wearing wimple-like head covering with long veil extending down back and over arms*, 1819, 5 x 8 ¼ in., 127 x 210 mm, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-55.



92. Damer, Anne Seymour (1748-1828): *Mrs. Siddons in the character of the Melpomene*, 1795, kol. Gips, um Terrakotta zu imitieren, H. 54 cm, bez. *ME TIO MENH / ANNE SEYMOUR DAMER / 1794*, Privatslg., England.⁷⁰

93. Damer, Anne Seymour: *Sarah Siddons in the character of the Melpomene, a cast*, Gussform, 1795 Ausstellung RA, London.⁷¹

94. Dance-Holland, Nathaniel (1735-1811): *Lady Macbeth taking the daggers, Sarah Siddons*, vor 1790, Aquarell, Graphit, Tate Gal., London, Nr. T08441.



95. Davies, Peggy (-): *A Coloured China Figure Of Sarah Siddons*, undat., H. 9 in., 22 cm, Porzellan, Privatslg.⁷²

96. Derval, L. (1790-1870): *Portrait der englischen Schauspielerin Sarah Siddons; sitzend vor Landschaftskulisse mit Federhut, Muff und Schriftstück*, undat., Elfenbein, sign. Derval, oval, 100 x 80 mm, Privatslg.⁷³

97. Dickinson (-): *Sarah Siddons*, undat., Radierung, verschollen.⁷⁴

98. Dighton, Robert (1752-1814): *Sarah Siddons as Elvira in Sheridan's Pizarro*, 14. Dezember 1799, Radierung, 222 x 175 mm, gedruckt auf Papier mit Wasserzeichen, Name des Objekts in zeitgenössischer Schrift am Bildr., London, NPG D10687.⁷⁵



99. Dodd, D. (-), Charles Grignion: *Sarah Siddons (née Kemble) as Tragic Muse and Henry Siddons as her child in a scene from Tragic Muse; bez. scene from the play with Tragic Muse standing in a room with her son lying on floor*,

⁶⁸ Vgl. Johnson 1906, S. 31, Nr. 1212.

⁶⁹ Vgl. Gingrich 1961, S. 107-8.

⁷⁰ Vgl. Noble 1908, S. 82. Seewald 2007, S. 142-3, Nr. 71, S. 143, Anm. 517-8. Graves 1906, Bd. 1, S. 236.

⁷¹ Vgl. Vgl. Seewald 2007, S. 143, Anm. 517. McPherson 2003, S. 193, Anm. 48.

⁷² Vgl. Kat. Bournemouth 1998, S. 9, Nr. 136.

⁷³ Vgl. Kat. Hamburg 2000a, S. 11, Nr. 33.

⁷⁴ Vgl. Grave 1809, S. 65.

⁷⁵ Vgl. Rose 1981, S. 37. Kat. Los Angeles 1999, S. 5, Nr. 2. Toedteberg 1903, S. 271, Nr. 3026.

writing, 'Why must I think, when no thought gives me comfort', 1783, 3 3/8 x 5 1/8 in., Hrsg. S. Bladon, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-39.



100. Downman, John (1750-1824): *Portrait of Mrs. Siddons*, bez. auf Rückseite in Downmans Handschrift: "Mrs. Siddons. 1787. Original, the great tragic Actress. I drew this for the Duke of Richmond, but he preferred the Duplicate. Off the Stage I thought her face more inclined to the comic." 1787, Pastell, Kreide, ovales Papier, 203 x 171 mm, London, NPG 2651.⁷⁶



101. Downman, John: *Portrait of Mrs. Siddons in a white Dress*, 1787, Aquarell, Papier, 180 x 150 mm, Aukt. London, Christie's, 10.7.1990, Lot 62.
102. Downman, John: *Mrs. Siddons*, undat., sign. unten li., Lithographie, Privatslg.⁷⁷
103. Edridge, H. (1743–1830): *Mrs. Siddons*, undat., Elfenbein, 1865 Privatslg. C. B. Carruthers.⁷⁸
104. Edouart, Augustin (1789-1861): *Sarah Siddons, Tyrone Power*, 12. August 1832, Silhouette, 247 x 359 mm, London, NPG D396.



105. Edwin, David (1776-1841): *Mrs. Siddons*, undat., Punktierstich, 95 x 75 mm, Washington State Univ. Libr., RBCCTI, MASC, Pullman, WA, Cage 430, Nr. 229.

106. Edwin, David: *Mrs Siddons, Engrav'd for Mirror of Taste*, undat., 310 x 245 mm, Furness Image Coll., Nr. P/Si150.15M.
107. Flameng, Francis (-) nach Th. Lawrence: *Sarah Siddons*, Radierung.⁷⁹
108. Flaxman, John (1755-1826): *Mrs. Siddons as Queen Constance*, undat., aquarellierte Feder, graue Tinte, 200 x 180 mm, Privatslg.⁸⁰
109. Flaxman, John nach J. Reynolds: *Mrs. Siddons as The Tragic Muse*, ca. 1784, Graphit, Papier, 196 x 160 mm, Fitzwilliam Mus., Cambridge, England.⁸¹



110. Flaxman, John: *Sarah Siddons*, 1784, weisser Jasper, blauer Überfang, H. 11.8 cm, Wedgewood Mus., Barlaston.⁸²
111. Flaxman, John: *Chess Set (Queen)*, 1783-84, Wedgewood Jasper, H. zw. 4 u 9 cm, Sir John Soane's Mus., London.⁸³
112. Flaxman, John: *The modern drama, Lady Macbeth (Sarah Siddons?)*, Fries, Relief für Covent Garden Theatre, London.⁸⁴
113. Flaxman, John: *Relief for Wedgewood Manufacture*, Fries.⁸⁵
114. Fores, S. W. (-) nach W. Mansell (-): *An Orators Journey*, 7. Februar 1785, Hrsg. S. F. Fores, 270 x 365 mm, Radierung, BM, London, Nr. 7667.⁸⁶



⁷⁶ Zit. n. Parsons 1909, S. 60. Kat. Los Angeles 1999, S. 78, Nr. 33.

⁷⁷ Vgl. Kat. Brüssel 2001, Lot 627.

⁷⁸ Vgl. Kat. London 1865, S. 13, Nr. 208.

⁷⁹ Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3034.

⁸⁰ Vgl. Kat. London 1990a, Lot 47.

⁸¹ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 119, Nr. 17.

⁸² Vgl. Seewald 2007, S. 118, Nr. 53.

⁸³ Vgl. Seewald 2007, S. 119, Nr. 55.

⁸⁴ Vgl. Seewald 2007, S. 118, Nr. 60.

⁸⁵ Vgl. Seewald 2007, S. 117, Nr. 53.

⁸⁶ Vgl. Robinson 1996, S. 212.

115. Fuseli, Henry: *Lady Macbeth seizing the daggers*, ca. 1812, 91.4 x 114.3 cm, Öl/Lw., London, Tate Gal.⁸⁷



116. Fry, William Thomas (1789-1843): *Mrs. Siddons*, 1822, Radierung, 110 x 150 mm, Privatslg. John Maggs, Falmouth, Cornwall.

117. Frith, William Powell (1819-1909): *Dr. Johnson and Mrs. Siddons*, 1884, Privatslg.⁸⁸

118. Gainsborough, Sir Thomas (1727-88): *Mrs. Sarah Siddons*, März 1785, Öl/Lw., 125.7 x 100.3 cm, London, Nat. Gal., Nr. NG683.⁸⁹

119. Gainsborough, Thomas: *Sarah Siddons*, 1785, schwarze Kreide, lav., weisse Kreide gehöht, 468 x 353 mm, Cleveland Mus. of Art, John L. Severance Fund 1976.6.



120. Gillray, James (1756-1815), James Ridgway (fl. 1784-1811): *Melpomene, Mrs. Siddons*, 6. Dezember 1784, Radierung, Aquatint, 335 x 265 mm, London, Archive Coll., NPG D19729.⁹⁰



121. Gillray, James: *Siddons and Kemble begging after the Covent Garden Fire, Sarah Siddons, John Philip Kemble, Harlequin*, undat., Radierung, 290 x 220 mm, London, Theatre Mus. Coll., BTMA, Nr. 550.

122. Gillray, James: *Theatrical Mendicants, relieved, have Pity upon all our Aches & Wantes! 1809, Sarah Siddons, Charles Kemble, John Philip Kemble, Hugh Percy, 2nd Duke of Northumberland*, 15. Januar 1809, Hrsg. Hannah Humphrey, Aquatint, kol., 264 x 359 mm, London, NPG D12915.

123. Gillray, James: *Blowing up the Pic-Nics, the same parties assailed by Sheridan in the character of Harlekin, assisted by Mrs. Siddons and John Kemble; London, St. James Street, 2. April 1802*, Hrsg. Hannah Humphrey, Nicholas K. Robinson Coll. Of Caricature, The Univ. of Dublin, Trinity College, sowie London, NPG D12786.⁹¹



124. Gimber, Stephen Henry (1806–1862) nach Th. Lawrence: *Mrs. Sarah Siddons, From a picture in the possession of William Fitzhugh Esq.*, 1834, 185 x 105 mm, RBCCTI, Cage 430, Washington State Univ. Libr., MASC, Pullman WA.



125. Goldberg, Georg (1830-94), Valentine Walker Bromley (1848-77): *Macbeth and Lady Macbeth, Sarah Siddons*, undat., Folger Shakespeare Libr., Washington, DC.⁹²

126. Grosholtz, Marie (1761-1850; *Madame Tussaud's*): *Sarah Siddons*, 1819, Wachs.⁹³

127. Hamilton, Mary Sackville (-): *Sarah Siddons as Hamlet*, 1805, Aquarell, Papier, 260 x 203 mm, London, The BM.⁹⁴



⁸⁷ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 24, Nr. 17.

⁸⁸ Vgl. Deutsch 2005, S. 5, Nr. 1.

⁸⁹ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 30, Nr. 24.

⁹⁰ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 32, Nr. 25.

⁹¹ Vgl. Wright u. Evans 1851, S. x. Angelo 1972, S. xxv, Nr. 20, S. 228.

⁹² Vgl. Desmet u. Sawyer 1999, S. 133.

⁹³ Vgl. Saxon 1976, S. 52.

⁹⁴ Vgl. Woo 2007, S. 37-40.

128. Hamilton, William Osborne (1751-1801): *Portrait of Mrs Siddons in Character of Euphrasia in The Grecian Daughter*, 1780, Öl/Lw., 274.3 x 182.9 cm, Stratford upon Avon, Town Hall.⁹⁵



129. Hamilton, William Osborne: *Portrait of Mrs Siddons in character of Euphrasia*, undat., Öl/Lw., 68 x 48 cm, Privatslg.⁹⁶

130. Hamilton, William: *Mrs Siddons as Isabella in The Fatal Marriage*, 1784, Öl/Lw., 76.2 x 63.5 cm, Privatslg., England.



131. Hamilton, William Osborne: *Sarah Siddons*, 1780, Öl/Lw., 32 x 27 in., 81.28 x 68.58 cm, Purchased with funds provided by James C. and Virginia W. Meade, Oklahoma City Mus. of Art, Nr. 2001.009.



132. Hamilton William Osborne: *Sarah Siddons as Isabella in The Fatal Marriage*, ca. 1785, Öl/Lw., 76.2 x 63.5 cm, BM, London.⁹⁷

133. Hamilton, Willam (zugeschr.): *Sarah Siddons (Study)*, ca. 1784, Öl/Lw., 35.6 x 30.5 cm, London, V&A, Theatre Mus.⁹⁸



134. Hamilton, William: *Sarah Siddons as Jane Shore, play by Nicholas Rowe*, 1791, Aquarell, Papier, 242 x 159 mm, London, V&A.⁹⁹

135. Hamilton, William: *Sarah Siddons, small full length*, Aquarell, 502 x 318 mm, sign., Privatslg.¹⁰⁰

136. Hamilton, William: *Sarah Siddons as Katherine of Aragon*, undat., Öl/Lw., 76 x 64 cm, Privatslg.¹⁰¹



137. Hamilton, William: *Mrs. Siddons; bez. full length, standing, studying a part, with a book in her right hand, landscape background, and a vase and pedestal partially seen behind her, in colours, the face finished like a miniature*, undat., 508 x 318 mm, No. 14 of the Paintings and Miniatures.¹⁰²

138. Hamilton, William: *Sarah Siddons in a riding hat and black silk cloak*, 1785.¹⁰³

139. Hamilton, William, H. R. Cooke (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as The Tragic Muse; half-length portrait, wearing veil, bodice with lace collar*, 1831, 3 1/8 x 4 1/4 in., Punktierstich, Hrsg. Simpkin & Marshall and C. Chapple, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-41.



140. Hamilton, William: *Sarah Siddons as Cleone in Cleone*, undat., Somerset Maugham Coll., Nr. 13.¹⁰⁴

⁹⁵ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 57, Nr. 10.

⁹⁶ Vgl. Kat. London 2002, Lot 36.

⁹⁷ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 8, Nr. 4.

⁹⁸ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 58, Nr. 12.

⁹⁹ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. xiii.

¹⁰⁰ Vgl. Kat. London 1874, S. 4, Nr. 24.

¹⁰¹ Vgl. Kat. London 1997c, S. 15, Lot 49.

¹⁰² Vgl. Dyce 1874, S. 104.

¹⁰³ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 79.

¹⁰⁴ Vgl. Mander, Mitchenson u. Maugham 1955, S. xii, 245. Kalman u. Burnim 1998, S. 227, Nr. 300. Wright, Gordon u. Smith 2006, S. 398.



141. Hamilton, William, Thornthwaite (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as Cleone in Cleone*, bez. 'I hear his voice, and this way he directs his hatred steps'; whole-length portrait, 1792, 3 1/8 x 4 1/2 in., Hrsg. J. Bell, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-30.



142. Hamilton, W., Thornthwaite: *Sarah Siddons (née Kemble) as Matilda in The Carmelite*, when discovered kneeling at the altar, decorated with the funeral trophies of Saint Valori; whole-length portrait, 1791, 3 x 4 1/2 in., 76 x 114 mm, Hrsg. J. Bell, Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-56.



143. Hamilton, W., Leney (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as Jane Shore in Jane Shore*, bez. 'But now 'tis otherwise: and those who bless'd me, now curse me to my face'; whole-length portrait, standing outside of a building, 1791, 3 1/8 x 4 1/4 in., Radierung, Hrsg. J. Bell, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-49.



144. Harding, H. J. (fl.1822-1825): *Sarah Siddons as The Tragic Muse*, 1824, Graphit, sign. u. dat. *H. J. Harding 1824*, 11 3/8 x 12 7/8 in., Privatslg.



145. Harding, H. J.: *Sarah Siddons as The Tragic Muse and Maria Foote as Grazia Darlington*, 1824, mit Graphit gehöht, Tinte, Papier, sign. u. dat. *HHarding 1824*, H. 220 mm, Privatslg.¹⁰⁵

146. Harding, Thomas (-): *Mrs. Siddons, the tragic Actress*, undat., sign. *T. H.*, Elfenbein, 1865 Privatslg. Philip De Malpas Grey Egerton, Bt.¹⁰⁶

147. Hardy, Dorofield (fl. ca. 1882-1920) nach Th. Lawrence: *Portrait of Sarah Siddons*, undat., Öl/Lw., 75.5 x 63 cm, Privatslg.¹⁰⁷

148. Harlow, George Henry (1787-1819): *The trial of Queen Katherine in Shakespere's Henry VIII*, 1817, Öl/Lw., 78.7 x 101.6 cm, Shakespeare Memorial Theatre, Stratford-upon-Avon, sowie Univ. of Illinois, Nr. S568s-64.

149. Harlow, George Henry: *Sarah Siddons; bust-length, holding a book*, 1813, bez. unten re.: *G. H. H., Nov 30th 1813*, Zeichnung, Aquarell, schwarze u. rote Kreide, Papier, 220 x 180 mm, Privatslg.¹⁰⁸



150. Harlow, George Henry: *Sarah Siddons as Lady Macbeth, letter scene*, 1814, Öl/Lw., 23.8 x 14.7 cm, Greenville, South Carolina, Bob Jones Univ. Coll.¹⁰⁹



151. Harlow, George Henry: *Sarah Siddons as Lady Macbeth, sleepwalking scene*, undat., Öl/Lw., 61.6 x 37.5 cm, London, Garrick Club/e. t. archive.¹¹⁰

¹⁰⁵ Vgl. Kat. London 2003b, S. 23, Nr. 54.

¹⁰⁶ Vgl. Kat. London 1865, S. 48, Nr. 620.

¹⁰⁷ Vgl. Kat. London 2003c, S. 54, Nr. 60.

¹⁰⁸ Vgl. Kat. London 2000b, Lot 19.

¹⁰⁹ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 86, Nr. 38.

¹¹⁰ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 11, Nr. 6.



152. Harlow, George Henry: *Sarah Siddons as Lady Macbeth, sleepwalking scene*, undat., Graphit, rote Kreide, Papier, 220 x 178 mm, HAC, San Marino, CA.¹¹¹

153. Harlow, George Henry: *The court for the trial of Queen Katherine, Henry VIII.*, 1817, Öl/Lw., 160 x 218.5 cm, Winchcombe, Sudely Castle, Walter Morrison Coll.¹¹²



154. Harlow, George Henry: *Sarah Siddons (née Kemble) as Queen Katherine in Henry VIII.*, bez. 'Half-length wearing jewel-encrusted crown, necklaces, robes', undat., Punktierstich, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-64.

155. Harlow, George Henry: *Mrs. Siddons playing Lady Macbeth*, 1812, London Drury Lane, Theatre Royal, H. 290 mm, Royal Shakespeare Company, Nr. A72191812-CG.

156. Haslem, John (1808-84) nach J. Reynolds: *Mrs. Siddons*, 1838, Emaillé, RA Exhibition Nr. 660.¹¹³

157. Haughton, Moses d. J. (1773-1849) nach J. Reynolds: *Mrs. Siddons as The Tragic Muse*, undat., 59 x 40 cm, Öl/Holz, Privatslg.¹¹⁴



158. Haward, Francis (1759-1797) nach J. Reynolds: *Sarah Siddons as The Tragic Muse, London, published by Francis Haward, Nr. 29 Marsh*

Street, Lambeth, June 4, 1787, Punktierstich, 630 x 452 mm, London, NPG D9069.¹¹⁵



159. Heath, James (1757-1834) nach Th. Stothard: *Mrs. Siddons as Belvidera in Venice Preserv'd*, Akt V, Szene V, 1783, Radierung, 102 x 152 mm, HAC, San Marino, CA.¹¹⁶



160. Heath, James (1757-1834) nach Th. Stothard: *Sarah Siddons (née Kemble) as The Tragic Muse in a scene from Tragic Muse*; bez. *whole-length portrait, standing in a room with a male character*, 1782, 114 x 178 mm, Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-42.



161. Heath, James nach Samuel Woodforde (1763-1817): *Isabella; John Brunton as Villeroy, John Philip Kemble as Biron and Sarah Siddons (née Kemble) in a scene from The Tragic Muse, scene from the play with the three characters*; bez. 'Villeroy: Ha! I am distracted too! Biron Alive! Act V, Scene IV', 1816, Hrsg. Longman & Co, Radierung, 70 x 108 mm, Univ. of Illinois, TPC, Nr. B911j-03.

162. Heath, James nach Th. Lawrence: *Mrs. Siddons*, 1799, Radierung, 120 x 95 mm, Washington State Univ. Libr., RBCCTI, MASC, Pullman, WA, Cage 430, Nr. 364.

¹¹¹ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 88, Nr. 39.

¹¹² Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 88, Nr. 40. Rochelle 1989, S. 25. Knight 1867, S. 284. Champlin u. Perkins 1913, S. 211.

¹¹³ Vgl. Graves 1906, S. 21, Nr. 660.

¹¹⁴ Vgl. Kat. London 1991d, Lot 133.

¹¹⁵ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 136, Nr. 42. Kat. London 1997a, Nr. 558.

¹¹⁶ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. XIV.



163. Henning, John (1771-1851): *Sarah Siddons*, 1807, Emaillé, Medaillon, 57 mm Durchm., London, NPG5460. ('His Lordship entered my parlour with the President of the Academy who spoke very favourable of my Medalions and my Drawings particularly of a [...] one lifesize of Mrs. Siddons and her small Medalion.'¹¹⁷)



164. Henning, John: *Portrait of Mrs. Siddons*, 1792, 1802 ausgestellt in der Royal Soc. of British Artists, bez. 'Portrait of Mrs. Siddons fifteen years ago; A Study for a Medalion (drawing) (515)'.¹¹⁸

165. Hickey, John (1751-1795): *A marble statuette of Sarah Siddons as Cassandra*; bez. 'Cry Trojans cry: lend me ten thousand eyes, and I will fill them with prophetic tears, Troy must not be, nor goodly Illium stand, Cassandra Shakes', undat., H. 73 cm, rechteckige Basis, Slg. William, 4th Earl Fitzwilliam (1734-1833), entfernt von Wentworth, Woodhouse, Ausst. RA 1786, Nr. 616.¹¹⁹

166. Hickey, John: *A model in small for a statue executing in marble, with a likeness of Mrs. Siddons*, 1786, H. 73 cm, RA Exhibition 1786, Privatslg.¹²⁰

167. Hickey, John: *A model in small for a statue executing in marble, with a likeness of Mrs. Siddons*, 1785, Ausst. RA 1785, verschollen.¹²¹

168. Hickey, John: *Statue of Thaila, Tragic Muse*, 1787, verschollen.¹²²

169. Hickey, John: *A model for a statue of Thalia*, 1789, verschollen.¹²³

170. Hickey, John: *Mrs. Siddons in the character of Cassandra*, 1786, RA Exhibition 1786, verschollen.¹²⁴

171. Hixon (fl. 1805): *Sarah Siddons (née Kemble) as Elvira in Pizarro; whole-length portrait, kneeling, holding edge of shawl which covers head*, 1805, 3 1/8 x 4 1/8 in., Hrsg. A. MacPherson, Univ. of Illinois, TPC, S568s-31.



172. Hone, Horace (1754-1825): *Sarah Siddons*, 1786, Emaillé, H. 82 mm, Sotheby's Genf, Portrait Miniature Sale, 25. u. 27. Mai 1993.¹²⁵



173. Hone, Horace: *Sarah Siddons*, 1784, Aquarell, Elfenbein, H. 89 mm, Dublin, Nat. Gal. of Ireland.¹²⁶



174. Humphrey, Ozias (1742-1810): *Sarah Siddons*, Miniatur, verschollen.¹²⁷

¹¹⁷ Zit. n. Seewald 2007, S. 114-5.

¹¹⁸ Zit. n. Seewald 2007, S. 115, Anm. 388.

¹¹⁹ Vgl. Kat. New York 1995, S. 163. Seewald 2007, S. 112.

¹²⁰ Vgl. Graves 1906, S. 94, Nr. 637. Seewald 2007, Nr. 57.

¹²¹ Vgl. Seewald 2007, S. 112, Anm. 373, 374. Graves 1906, Bd. 2, S. 94. Whitley 1968, Bd. 2, S. 36.

¹²² Vgl. Seewald 2007, S. 113, Anm. 375.

¹²³ Vgl. Seewald 2007, S. 113, Anm. 376.

¹²⁴ Vgl. Graves 1906, S. 94, Nr. 616.

¹²⁵ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 20, Nr. 14.

¹²⁶ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 20, Nr. 15.

¹²⁷ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 94, Anm. 95.

175. Jones, John (ca. 1745-97) nach J. Downman: *Miss Kemble, Sarah Siddons*, undat., Mezzotint, 322 x 260 mm, Slg. Archer M. Huntington, 1927.255.



176. Kay, John (1742-1826): *Mrs Woods, Sarah Siddons, Mr Sutherland in Hume's Douglas, Theatre Royal Edinburgh*, 1784, Aquatint, 262 x 201 mm, London, NPG D16860.



177. Kenealy, Noel (fl. 1850) nach Th. Lawrence: *Mrs. Siddons*, 1850, Aquatint, Radierung, 510 x 410 mm, Privatslg. Hatherley, Cheltenham, England.



178. Klemm, Karl Richard (-) nach Th. Gainsborough: *Sarah Siddons*, undat., H. 28 cm, Vase, Dresdner Porzellan, Manufaktur Striesen b. Dresden (gegr. 1869), Untergrund blau-grün, Blattgold, Privatslg.¹²⁸

179. Lane, Richard James (1800-1872) nach Th. Lawrence: *Cecilia Combe, née Siddons, Sarah Siddons*, Mai 1830, Hrsg. J. Dickinson, Lithographie, 367 x 542 mm, London, NPG D21827.



180. Lane, Richard James (1800-72) nach Th. Lawrence: *Mrs. Siddons as Sigismunda, imitation of chalk drawing of Sir Th. Lawrence*, undat., Lithographie.¹²⁹

181. Lawrence, Thomas (1769-1830): *Mrs. Sarah Siddons*, 1790, Graphit, Papier, 191 x 125 mm, Fine Arts Mus., Achenbach Found., San Francisco CA, Nr. 1977.2.1.¹³⁰



182. Lawrence, Thomas: *Woman traditionally identified as Sarah Siddons, (bust-length)*, dat. 1784, sign. verso, Pastell, Papier, Privatslg.¹³¹

183. Lawrence, Thomas: *Mrs Siddons*, 1786, Pastell, Papier, 324 x 273 mm, Bequeathed by Miss Julia Emily Gordon 1896, Tate Gal., London, Nr. N02222.



184. Lawrence, Thomas: *Mrs. Siddons, formerly said to be as Mrs. Haller in The Stranger*, 1796-98, Öl/Lw., 76.2 x 63.5 cm, Bequeathed by Mrs Cecilia Combe 1868, Tate Gal., London, N00785.¹³²



185. Lawrence, Thomas: *Mrs. Siddons*, 1797, schwarze und rote Kreide, sig u. bez. 'The drawing is Mrs. Siddons, TL, Thursday', Aukt. 11.4.1991, London, Sotheby's, Lot 30.



186. Lawrence, Thomas: *Sarah Siddons*, 1797, Huntington Libr., HAC, San Marino, CA.

¹²⁸ Vgl. Kat. San Francisco 2007, S. 230, Nr. 2660.

¹²⁹ Vgl. Anderson 1901, S. 829, Nr. 4324.

¹³⁰ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 82, Nr. 35.

¹³¹ Vgl. Kat. London 2007, S. 45, Nr. 46.

¹³² Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 6, Nr. 3. Nachumi 2001, S. 233-53.

187. Lawrence, Thomas: *Sarah Siddons*, 1798, sig. und dat. *T. L. May 1798*, 22.9 x 20.3 cm, Pierpont Morgan Libr., New York.¹³³



188. Lawrence, Thomas: *Mrs. Siddons*, 1804, Öl/Lw., 250.2 x 143.5 cm, Tate Gal., London, Nr. 00188.¹³⁴



189. Lawrence, Thomas: *Sarah Siddons as The Tragic Muse*, ca. 1804, schwarze u. rote Kreide, Papier, 203 x 165 mm, Privatslg.¹³⁵



190. Lawrence, Thomas: *presum. Mrs Sarah Siddons*, 1808, schwarze Kreide, Aquarell, Papier, 280 x 236 mm, sign. und dat. unten li., recto, bez. von Hand des Künstlers oder Joseph Slater: 'T. Lawrence London 1808', Courtauld Inst. of Art Gal., London, D.1952. RW.3629.



191. Lawrence, Thomas: *Mrs Sarah Siddons*, undat., schwarze und rote Kreide, Papier, 230 x 184 mm, Sir Robert Clermont Witt, Courtauld Inst. of Art Gal., London, D.1952. RW.3261.



192. Lawrence, Thomas: *Sarah Siddons in her Prime*, undat., 64 x 86 mm, Graphit, Papier, Yale Univ.,

Beinecke Rare Book & Manusc. Libr., New Haven, CT.¹³⁶



193. Lawrence, Thomas: *Miss Siddons*, undat., Aquarell, rote Kreide, Papier, sign. unten re., 240 x 190 mm, Privatslg.¹³⁷

194. Lawrence, Thomas: *Portrait of a Lady, believed to be Sarah Siddons*, undat., oval, Pastell, 300 x 250 mm, mit Text zu Künstler und Modell verso, teilweise unlesbar, vermutlich Hand des Künstlers, Privatslg.¹³⁸

195. Lawrence, Thomas: *Sarah Siddons*; bez. *Three quarter face, black velvet hat and plume, with muslin cavalier tie, brown riding spencer with big buttons and lapels turned back. Under the shadow is the refined noble face with delicate, arched eyebrows, aquiline nose, finely modeled mouth, and round cleft chin, colored crayon drawing, done during her stay in Bath*; undat., Kreide, Papier.¹³⁹

196. Lawrence, Thomas: *Mrs. Siddons in the Character of Zara*, 1783, Pastell.¹⁴⁰

197. Mackenzie, Frederick (1787-1854): *Sarah Siddons; half-length portrait, wearing cloth tied around head*, 1802, Punktierstich, 2 3/4 x 3 1/2 in., 70 x 89 mm, Hrsg. Vernor & Hood, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-18.



198. Marcel, A. (-): *Sarah Siddons (née Kemble) with Dr. Johnson; whole-length portrait, standing in a room, holding a muff, Johnson seated at left*,

¹³³ Vgl. Garlick 1993, S. 136, Nr. 16.

¹³⁴ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 85, Nr. 36.

¹³⁵ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 86, Nr. 37.

¹³⁶ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 61, Nr. 14.

¹³⁷ Vgl. Kat. London 1991a, S. 41, Lot 30.

¹³⁸ Vgl. Kat. Newbury 2006, S. 13, Nr. 42.

¹³⁹ Vgl. Kennard 1887, S. 72.

¹⁴⁰ Vgl. McPherson 2000, S. 401-30.

undat., 3 3/8 x 5 1/8 in., Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-19.



199. Martin, David (1737-1797): *Study for a portrait of Sarah Siddons*, undat., schwarze Kreide, weiss gehöht, blaues Papier, 349 x 270 mm, Edinburgh, Nat. Gal. of Scotland.¹⁴¹



200. Meadows, Joseph Kenny (1790-1874), William Henry Mote: *Sarah Siddons as 'Lady Macbeth'*, 1848, Radierung, bez. 'Orig. for Charles Heath', London.¹⁴²



201. Meadows, Kenny nach George Romney: *Newton with the Prism*, 14. April 1809, Punktierstich, 7 1/2 x 10 1/2 in.; "One of the females seems to be a portrait Emma Hart."¹⁴³

202. Miers, John (ca. 1758-1821): *Sarah Siddons*, undat., Silhouette, Tinte, Papier.¹⁴⁴



203. Miles, Edward (1752-1828) nach J. Downman: *Sarah Siddons and Hannah Spooner*, undat., Papier, oval, 82 mm.¹⁴⁵

204. Miller (-), Cook (-): *John Philip Kemble as Beverley and Sarah Siddons (née Kemble) as Mrs. Beverley in a scene from 'The Gamester'*,

bez. 'Mrs. Beverley: Look down with mercy on his sorrows!' Scene from the play with two other characters, Act V, 1783, Radierung, 3 1/8 x 4 3/4 in., Hrsg. T. Davies, Univ. of Illinois, TPC, Nr. K311J-28.



205. Motte, Charles (1785-1836): *Mrs. Siddons from a crayon painting in her own possession*, 1783, Radierung, 175 x 105 mm, Washington State Univ. Libr., RBCCTI, MASC, Pullman, WA, Cage 430, Nr. 717.

206. Nicholls, W. (-) nach Th. Lawrence: *Sarah Siddons, engraved portrait, in plain dress, half length*, 1819, Radierung.¹⁴⁶

207. Ogborne, J. (ca. 1755-ca. 1795) nach Sylvester Harding (1745-1808): *Sarah Siddons (née Kemble) as Calista in 'The Fair Penitent'*; bez. 'And what bold parasites officious tongue shall dare to tax Calista's Name with Guilt'; *portrait bust*, 1783, 3 1/2 x 4 1/2 in., 85 x 114 mm, Hrsg. T. Macklin, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-26.



208. Opie, John (1761-1807): *Sarah Siddons*, 1785-90, Öl/Lw., 38.1 x 29.2 cm, Courtesy of Alan Arnott, Scotland.¹⁴⁷



209. Orchardson, William Quiller (1832-1910): *Sarah Siddons (née Kemble) in the studio of Joshua Reynolds*; bez. 'Whole-length portrait, standing with arms outstretched in front of a group of

¹⁴¹ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. xvi.

¹⁴² Vgl. Dolan, Roberts u. Ziegler 1997, S. 39.

¹⁴³ Vgl. Horne 1891, S. 62, Nr. 142.

¹⁴⁴ Vgl. Jackson 1938, S. 128.

¹⁴⁵ Vgl. Kat. London 2004a, S. 54, Nr. 233.

¹⁴⁶ Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3030.

¹⁴⁷ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 43, Nr. 1.

people, Mrs. Siddons in the studio of Joshua Reynolds, from the picture of W. Q. Orchardson RA, by permission of the Fine Art Soc., 148, Bond Street, W.', undat., Radierung, 5 x 3 ½ in., 127 x 89 mm, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-74.¹⁴⁸



210. Ord, A. J. (18. Jh.) nach J. Downman: Sarah Siddons, undat., sign. verso, Aquarell, Elfenbein, oval, 5 x 3 ¾ in., 127 x 95 mm, Privatslg.¹⁴⁹

211. Osborne, John d. Ä. (18. Jh.) nach Sylvester Harding (1745-1809): Mrs. Siddons; bez. 'And what bold parasites officious tongue / Shall dare to tax Calista's name with guilt', 27.5.1783, Hrsg. Thomas Macklin, Nr. 39, Fleet Street 1783, Punktierstich, 255 x 205 mm, London, Furness Image Coll., P/Si150.6 M.



212. Osborne, Malcolm (1880-1963) nach Th. Gainsborough: Mrs. Siddons, 1909, 175 x 230 mm, veröff. in *Art Journal*, London.

213. Page, R. (-): Sarah Siddons, bez. 'Half-length portrait Mrs. Siddons, engraved by R. Page for the British Ladies Mag., London, published Jan. 1 1817, by J. Souter, No 1 Paternoster Row', 1817, Punktierstich, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-17.



214. Papera, Benjamin (-): Sarah Siddons, Skulptur, 1802, verschollen. ('Wedgewood paid him for busts of Mrs. Siddons, Lord and Mrs. Deamour (i. e. A. S. Damer).'¹⁵⁰)

215. Parker, James (1750-1805) nach R. Westall: Shakespeare / Lady Macbeth, 1800, kolor. Mezzotint für Boydell Shakespeare Gal., 572 x 410 mm, AFGA, Nr. 1963.30.18966, sowie Folger Shakespeare Libr., Washington, DC.¹⁵¹



216. Pelton, Oliver (1802-1851) nach J. Reynolds: Mrs. Siddons as 'The Tragic Muse', undat., AFGA, Mus. of Fine Arts, San Francisco CA, Nr. 1963.30.23402.



217. Philipps, Giles Firmin (1780-1867) nach Henry Hone: Sarah Siddons, bez. 'Half-length portrait. Her name and Shakespeare's below, miniature in enamel in the publishers possession, taken by the late H. Harlow, miniature painter to his majesty shortly after Mrs. S's Debut. Published by A. Beugo, 38 Maiden Lane, Covent Garden, Sep. 28th 1825, 1825, 3 ¼ x 3 7/8 in., Punktierstich, Hrsg. A. Beugo, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-14.¹⁵²



218. Pine, Robert Edge (ca. 1730-88): Mrs. Siddons as Hermione, undat.¹⁵³

219. Pine, Robert Edge, Caroline Watson: Mrs. Siddons as Euphrasia, 1784, Radierung, 518 x 403 mm, HAC, San Marino, CA.



¹⁴⁸ Vgl. Parsons 1909, S. 62.

¹⁴⁹ Vgl. Kat. Birmingham 2007, S. 19, Nr. 791.

¹⁵⁰ Zit .n. Seewald 2007, S. 114, Anm. 384.

¹⁵¹ Vgl. Desmet u. Sawyer 1999, S. 123, Nr. 3.

¹⁵² Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3035.

¹⁵³ Vgl. DNB 1909, Bd. 46, S. 409.

220. Pine, Robert Edge (ehem. William Hamilton zugeschr.), Caroline Watson: *Sarah Siddons as Euphrasia*, ca. 1784, schw. Kreide, graue Tinte, Papier, 455 x 343 mm, Rijks-Mus., Stichting, Amsterdam.



221. Pope, Alexander (1763-1835): *Sarah Siddons*, 1785, Minatur, Royal Coll., London.

222. Rajon, Paul Adolphe (1842/43–88) nach Th. Gainsborough: *Mrs. Siddons*, undat., AFGA, Fine Arts Mus. of San Francisco, 1963.30.22996.



223. Repton, Humphrey (1752-1818): *Sarah Siddons*, undat., verschollen.¹⁵⁴

224. Reynolds, Sir Joshua (1723-92): *Sarah Siddons as The Tragic Muse*, 1784, Öl/Lw., 239.4 x 147.6 cm, The Huntington Libr., Art Coll., and Botanical Gardens, San Marino, CA.¹⁵⁵



225. Reynolds, Sir Joshua: *Mrs. Siddons as The Tragic Muse*, 1789, Öl/Lw., 238.8 x 147.3 cm, Dulwich Picture Gal., London.¹⁵⁶



226. Reynolds, Samuel William (1794-1872) nach J. Reynolds: *Sarah Siddons as The Tragic Muse*,

1820, Mezzotint, 229 x 167 mm, London, Archive Coll., NPG D14253.



227. Ridley, William (1764-1838) nach Th. Beach: *Mrs. Siddons, Three-quarter-length portrait, holding a book*, 1791, Mezzotint, London, Bellamy & Roberts, 105 x 90 mm, General Mag. & Impartial Review, Washington State Univ., Nr.1928 271, sowie Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-03.



228. Ridley, William (-) n. Sarah Siddons: *Sarah Siddons; publ. for the proprietors of the Monthly Mirror, by. T. Bellamy, King Street, Covent Garden, August 1st 1796*, Punktierstich, 174 x 117 mm, London, Archive Collection, NPG D15025.¹⁵⁷



229. Roach, J. (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as Tragic Muse in The Tragic Muse*; bez. 'It must be so: he's dead. And this ring left by his last breath, to some known faithful friend'; *whole-length portrait, holding a ring*, 1800, 3 1/8 x 4 1/2 in., Radierung, Hrsg. J. Roach, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-46.¹⁵⁸



¹⁵⁴ Vgl. Manvell 1971, S. 137-38.

¹⁵⁵ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 115, Nr. 10.

¹⁵⁶ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 128, Nr. 32.

¹⁵⁷ Vgl. Seewald 2007, S. 148, Anm. 542, Nr. 75.

¹⁵⁸ Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3043.

230. Roberts, James (1725-99 od. 1740-1809), Audinet, P. (-): *Sarah Siddons as Ismena in Timanthes*, 1795, 3 x 4 3/8 in., Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-47.



231. Robinson, G. (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as Euphrasia in The Grecian Daughter*, bez. 'In these caves I know he pines for want'; whole-length portrait, standing outside a cave, 1783, 3 1/4 x 5 1/8 in., Hrsg. G. Robinson, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-37.



232. Roffe, Edwin (-) nach Th. Stothard: *Sarah Siddons as Tragic Muse – Il Penseroso*, (*Sarah Siddons as Isabella – Il Penseroso*), undat., 270 x 214 mm, Radierung, The Huntington, Coll., San Marino, CA.¹⁵⁹



233. Rogers, J. (19. Jh.): *Sarah Siddons (née Kemble) as Queen Katherine in Henry VIII*; half-length wearing jewel-encrusted crown, necklaces, robes, 1824, 3 1/8 x 4 1/8 in., Punktierstich, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-63.



234. Rolls, Charles (19. Jh.) nach G. H. Harlow: *Mrs. Siddons (proof before letters)*, Washington State Univ. Libr., RBCCTI, MASC, Pullman, WA, Cage 430, Nr. 816.

235. Rolls, Charlels nach G. H. Harlow: *Sarah Siddons (née Kemble) as Lady Macbeth in Macbeth*, bez. *Whole-length portrait, holding a letter*, 1830, Radierung, Hrsg. Longman & Co., Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-53.



236. Romney, George (1734-1802): *Sarah Siddons as The Tragic Muse*, 1783, Öl/Lw., 76.2 x 61 cm, Privatslg., England.¹⁶⁰



237. Romney, George: *Sarah Siddons as The Tragic Muse*, Replika.¹⁶¹

238. Romney, George: *Sarah Siddons*, 1783, schwarze Kreide, Graphit, lav., Papier, 498 x 296 mm, Fitzwilliam Mus., Cambridge, England.¹⁶²



239. Romney, George (zugeschr.): *Sidonian (sic) Recollections*, 1785-90, bez. 'Sidonian Recollections', Öl/Lw., 67.3 x 59.1 cm, Princeton Univ., The Art Mus., The Surdna Fund, Princeton, NJ.¹⁶³

¹⁶⁰ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 64, Nr. 19. Parsons 1909, S. 38, mit Abb.

¹⁶¹ '[...] incomparable head of Mrs. Siddons, which Raphael would be glad of, penetrated by something superior even to Taste!' Zit. n. Morning Chronicle, 8.5.1786, in: Parsons 1909, S. 60.

¹⁶² Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 66, Nr. 20.

¹⁶³ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 44, Nr. 3. Lister 1973, S. 64. Michaelson 2004, S. 107.

¹⁵⁹ Vgl. Manvell 1971, S. 137-8. Kat. Los Angeles 1999, S. 17, Nr. 11.



240. Romney, George: *Sarah Siddons*, ca. 1785, Skizze, Öl/Lw., Ashmolean Mus., Oxford.



241. Rossi, John Charles Felix (1762-1839): *Bust of Miss Siddons*, 1792 ausgest. in RA, Skulptur, verschollen.¹⁶⁴

242. Rossi, John Charles Felix: *Sarah Siddons for the new Covent Garden Theatre*, undat., verschollen.¹⁶⁵

243. Rowlandson, Thomas (1756-1827): *Mrs. Siddons Rehearsing in the Green Room*, ca. 1790, Feder, Aquarell, Graphit, Papier, 229 x 311 mm, alte Beschriftung (nicht Rowlandsons), verso, 'Mrs Siddons Rehearsing in Green Room, Mrs. Siddons, her father the elder Kemble and Henderson the actor, by T', HAC, San Marino, CA, Nr.59.55.1126, sowie Univ. of Illinois Theatrical Print Collection, Nr. S568s-73.¹⁶⁶



244. Rowlandson, Thomas: *Mrs. Siddons*, undat., Rosenwald Coll., Washington, DC, Nat. Gal. of Art, Nr.1945.5.426.

245. Russell, John, R.A. (1745-1806): *Portrait of Mrs. Siddons*, ca. 1801, Pastell.¹⁶⁷



246. Ryder, Thomas (1746-1810) nach 'Miss Langham' (-): *Sarah Siddons in Jane Shore*, 1790, Sepia, Farbdruck, 203 x 152 mm, HAC, San Marino, CA.¹⁶⁸



247. Say, William (1768-1834) nach Th. Lawrence: *Sarah Siddons*, vor 1834, Mezzotint, London, V&A, Nr.9YA.

248. Scratch, Annabal (-): *How to horrow up the soul – Oh – h – h! (Sarah Siddons)*, 1790, Radierung, 124 x 98 mm, The Harvard Theatre Coll., The Houghton Libr., Cambridge, MA.¹⁶⁹



249. Sharp, William (1749-1824) nach Th. Stothard: *Mrs. Siddons and her son in The Tragic Muse*, 1783, Mezzotint, Privatslg.¹⁷⁰



250. Sharp, William nach Th. Stothard (1755-1834): *Sarah Siddons (née Kemble) as Euphrasia in The Grecian Daughter*; bez. 'Now one glorious effort! Whole-length portrait, hand on dagger', 1783, Mezzotint, 3 3/8 x 5 3/8 in., Hrsg. T & W Lowndes, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-35.



¹⁶⁴ Vgl. Seewald 2007, S. 115, Anm. 392, S. 118. Graves 1906, Bd. 3, S. 371.

¹⁶⁵ Vgl. Seewald 2007, S. 115.

¹⁶⁶ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 15, Nr. 8.

¹⁶⁷ Vgl. Connoisseur 1906, Bd. 15, S. 189.

¹⁶⁸ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 5, Nr. 1. Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3037.

¹⁶⁹ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 17, Nr. 12.

¹⁷⁰ Vgl. Dyce 1874, S. 284, Nr. 3025. Kat. Los Angeles 1999, S. 54, Nr. 7.

251. Shaw, Joshua (1776-1860): *Sarah Siddons as Euphrasia in The Grecian Daughter*, 1782, Öl/Lw., 26.7 x 22.2 cm, V&A, London.¹⁷¹

252. Sherwin, John Keyse (1751-90): *Mrs. Siddons in The Grecian Daughter*, 1782, AFGA, Fine Arts Mus., San Francisco CA, Nr.1963.30.23459, sowie HAC, San Marino, CA.¹⁷²



253. Shirreff, Charles (ca. 1750-1831): *Mrs. Siddons and Mr. Kemble in the characters of Tancred and Sigismunda*, Ausst. RA 1785, London, Nr. 310.¹⁷³



254. Siddons, Sarah (1755-1831): *Self-portrait*, ca. 1790/99, Gips, bemalt, um Terracotta zu imitieren, 63.5 x 27.6 x 27 cm, Theatre Mus., V&A, London.¹⁷⁴



255. Siddons, Sarah: *Self-portrait*, ca. 1790, Skulptur, Ton, Soanes Coll.¹⁷⁵

256. Siddons, Sarah: *Self-portrait*, undat., H. 55.2 cm, Gips, sign. *S. Siddons Fecit*.¹⁷⁶

257. Siddons, Sarah: *Self-portrait*, ca. 1798/90, Gipsabguss, bemalt, um Terracotta zu imitieren,

H. 63.5 cm, Theatre Mus., V&A, Nat. Mus. Of Performing Arts, London.¹⁷⁷

258. Siddons, Sarah: *Self-portrait as Queen Katherine*, ca. 1789, Bronze, 1964 in *American Shakespeare Festival Theatre & Academy*, Stratford, CT, verschollen.¹⁷⁸

259. Siddons, Sarah: *Self-portrait as Mrs. Haller in The Stranger*, ca. 1789, Bronze, 1964 in *American Shakespeare Festival Theatre & Academy*, Stratford CT, verschollen.¹⁷⁹

260. Siddons, Sarah: *Self-portrait*, ca. 1820, Gipsabguss, bemalt, um Terracotta zu imitieren, H. 65 cm, rückseitig auf Sockel Stempel der herstellenden Giesserei *R SHOUT/HOLBORN*, Dyce Bequest, V&A, London.¹⁸⁰

261. Siddons, Sarah: *Self-portrait*, 1796, Medaillon.¹⁸¹ (*“She also modeled a medaillon of herself, which seems a good likeness and has other merits.”*¹⁸²)

262. Siddons, Sarah: *Self-portrait*, ca. 1820, Medaillon, Garrick Club, London.¹⁸³

263. Siddons, Sarah: *Self-portrait as Volumnia (?)*, bemalte Wachsüste, Schenkung von Robert B. Armstrong, Nat. Gal. of Ireland, Dublin.¹⁸⁴ (*“The first tragedian of the English stage, Mrs. Siddons, has executed the busts of herself and her brother, Mr. John Kemble, with astonishing truth and effect.”*¹⁸⁵)

264. Smith, John Raphael (1752-1812): *Sarah Siddons as Zara in Congreve’s The Mourning*

¹⁷¹ Vgl. Gidley 1974, o. S.

¹⁷² Vgl. Otto 1851, S. 185, Nr. 2710. Kat. Los Angeles 1999, S. 61, Nr. 13.

¹⁷³ Vgl. Graves 1906, S. 116, Nr. 310.

¹⁷⁴ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 67, Nr. 22. Seewald 2007, Nr. 72.

¹⁷⁵ Vgl. Eintrag vom 27.5.1795, in: Balderston 1942, Bd. 2, S. 929. Kirstein 1962, S. 257-8.

¹⁷⁶ Vgl. Kat. London 2006a, Nr. 142.

¹⁷⁷ Vgl. Seewald 2007, S. 145, Nr. 73, Anm. 529, S. 148, Anm. 540.

¹⁷⁸ Vgl. Seewald 2007, S. 145.

¹⁷⁹ Vgl. Seewald 2007, S. 145, Nr. 72.

¹⁸⁰ Vgl. Seewald 2007, Nr. 72, S. 145, Anm. 528, S. 148, Anm. 541.

¹⁸¹ Vgl. Seewald 2007, S. 149, Anm. 546.

¹⁸² Zit. n. Fitzgerald 1871, Bd. 1, S. 403.

¹⁸³ Vgl. Seewald 2007, S. 149, Abb. Nr. 77.

¹⁸⁴ Vgl. Seewald 2007, S. 151, Anm. 552, Nr. 78.

¹⁸⁵ Zit. n. Dallaway 1970, S. 412. Seewald 2007, S. 151, Anm. 555.

Bride, 1783, Mezzotint, 337 x 276 mm, Privatslg.¹⁸⁶

265. Smith James (1775-1815): *Sarah Siddons*, Marmor. (Person evtl. identisch mit Joachim Smith: "Smith James [...]. In 1813 Mrs. Siddons sat him for her bust."¹⁸⁷)

266. Smith, Joachim (fl.1758-1814): *Sarah Siddons*, Marmor, Büste, Ausst. RA 1813, Shakespeare Memorial Collection, Stratford-upon-Avon.¹⁸⁸



267. Smith, Joachim: *Sarah Siddons*, Gips, 1812, H. 72 cm, Conway Libr., The Courtauld Inst. of Art, London.¹⁸⁹

268. Smith, John Raphael (1752-1812) n. Th. Lawrence: *Sarah Siddons as Zara in Congreve's The Mourning Bride*, 1783, Mezzotint, 337 x 276 mm, HAC, San Marino, CA.¹⁹⁰



269. Stothard, Thomas (1755-1834): *Sarah Siddons as Jane Shore*.¹⁹¹

270. Stothard, Thomas, James Heath: *Sarah Siddons (née Kemble) as Mrs. Beverley and John Philip Kemble as Beverley in a scene from The Gamester*; bez. 'O! For a few short Moments! to tell you how my Heart bleeds for you'; Mrs. Beverley bending over Mr. Beverley, who is reclining on floor, a man and a woman in

background at left, 1783, 3 5/8 x 5 1/8 in., Hrsg. Lowndes, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-58.



271. Stothard, Thomas, W. Sharp: *Sarah Siddons (née Kemble) as Tragic Muse and Henry Siddons as her child in a scene from The Tragic Muse*; bez. 'My bury'd husband rises in the face of my dear boy & chides me for my stay: Canst thou forgive me child?'; *The Tragic Muse bending forward, holding her son by the hand*, 1783, 3 1/2 x 5 1/4 in., 89 x 133 mm, Hrsg. T & W Lowndes, Univ. of Illinois, TPC, S568s-43.



272. Stothard, Thomas, James Heath: *Sarah Siddons (née Kemble) as Jane Shore in Jane Shore*; bez. 'For are not thy transgressions great and numberless? Do they not cover thee like rising floods, and press thee like a weight of waters down?'; *whole-length portrait, standing under archway*, 1783, 3 3/8 x 5 1/8 in., Radierung, Hrsg. T & W Lowndes, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-50.



273. Stothard, Thomas, James Heath: *Sarah Siddons (née Kemble) as Belvidera in Venice Preserv'd*; bez. 'The Winds, hark how they whistle, and the Rain beats: Oh! how the weather shrinks me!'; *whole-length portrait, wearing petticoat with trim in geometric pattern*, 1783, 3 3/8 x 5 in., Radierung, Hrsg. C. Bathurst, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-24.

¹⁸⁶ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 44, Nr. 2. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 16, S. 526, Nr. 69.

¹⁸⁷ Vgl. Seewald 2007, S. 120, Anm. 415. Gunnis 1968, S. 357.

¹⁸⁸ Vgl. Graves 1906, S. 184, Nr. 916. Seewald 2007, S. 120, Nr. 62, Anm. 414. Graves 1906, Bd. 4, S. 184. Parsons 1909, S. 283, mit Abb.

¹⁸⁹ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 27, Nr. 21.

¹⁹⁰ Vgl. Levey 2005, S. 590, Nr. 27. Anderson 1901, S. 829, Nr. 4319.

¹⁹¹ Vgl. Coxhead 1906, S. 173.

274. Stothard, Thomas, Murray (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as Tragic Muse in The Tragic Muse; half-length portrait, 1795, 1 ½ x 2 in., 38 x 51 mm, Radierung, Hrsg. Harrison & Co, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-45.*



275. Stothard, Thomas, James Heath: *Sarah Siddons (née Kemble) as Calista in The Fair Penitent; bez. 'Standing next to corpse, I have more real anguish in my heart than all the pedant discipline e'er knew'; whole-length portrait, 1783, 3 3/8 x 5 1/8 in., Radierung, Univ. of Illinois, TPC, S568s-28.*



276. Stothard, Thomas, James Heath: *Sarah Siddons as Belvidera in Venice Preserv'd; bez. 'The winds, hark how they whistle, and the rain beats: Oh! how the weather shrinks me!'; 1783, Radierung, 3 3/8 x 5 in., C. Bathurst, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-24.*



277. Stuart, Gilbert (1755-1828): *Sarah Siddons, 1787, Öl/Lw., 749 x 622 mm, London, NPG 50.*¹⁹²



278. Thompson, H. (-), Poole (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as Jane Shore; bez. 'Why should I wander, stray further on? For I can die ev'n here';*

whole-length portrait, seated on the ground in courtyard, leaning against wall, 1806, 2 ¾ x 3 ½ in., 70 x 89 mm, Radierung, Hrsg. Longman & Co, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-52.



279. Thompson, J. (-) nach Th. Lawrence: *Sarah Siddons (née Kemble) as Mrs. Haller in The Stranger; half-length portrait, in cap with band under chin, 1820, 3 3/8 x 4 ½ in., kol. Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-62.*



280. Thompson, P. (-) nach M. Brown (-): *Portrait of Sarah Siddons (née Kemble); portrait, bust, with curls hanging over shoulders. Mrs. Siddons, from the original drawing by M. Brown, in the possession of John Home Esq. To whom this print is respectfully inscribed by the engraver P. Thompson, Punktierstich, 2 x 2 5/8 in., Hrsg. A. Hogg, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-05.*¹⁹³



281. Thompson, P. (-) nach Brown (-): *Mrs. Siddons from the original drawing by Mr. Brown in the possession of John Home to whom this print is respectfully inscribed by the engraver P. Thompson, London, Alexr. Hogg, 140 x 110 mm, Washington State Univ. Libr., RBCCTI, MASC, Pullman, WA, Cage 430, Nr. 934.*

282. Thornthwaite, J. (1740-1794): *Sarah Siddons (née Kemble) as Medea in Medea; bez. 'I once had parents - Ye endearing names! How my torn heart with recollection bleeds!'; whole-length*

¹⁹² Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 30, Nr. 23.

¹⁹³ Vgl. Jowers u. Cavanagh 2000, S. 400.

portrait, draped in robes, standing with her child beside her, 1792, 3 x 4 5/8 in., Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-57.



283. Thornthwaite, J. nach W. Hamilton: *Portrait of Mrs. Siddons as Matilda in The Carmelite*; bez. 'A small whole length; Hamilton del., Thorntwaite sc.', Hrsg. Bell 1791, Privatslg.¹⁹⁴
284. Tomkins, Peltro William (1760-1840) nach J. Downman: *Mrs. Siddons*, 1797, Punktierstich.¹⁹⁵
285. Trotter, Thomas (1750–1803) nach Th. Lawrence: *Sarah Siddons as Euphrasia in The Grecian Daughter*, 1783, Mezzotint, 137 x 102 mm, HAC, San Marino, CA.¹⁹⁶
286. Trotter, Thomas (1750-1803) nach Th. Lawrence: *Sarah Siddons (née Kemble) as Euphrasia in The Grecian Daughter*; bez. 'A daughters arm fell monster strikes the blow!'; nearly three-quarter-length portrait, wearing crown, hand on dagger, 1783, 4 x 5 3/8 in., Hrsg. T. Lawrence, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-33.



287. Trotter, Thomas nach Th. Lawrence: *Sarah Siddons as Euphrasia in The Grecian Daughter*, 1783, Radierung.¹⁹⁷
288. Turner, Charles (ca. 1773–1857) nach Th. Lawrence: *Sarah Siddons*, 1826, Mezzotint, 221 x 142 mm, London, Archive Coll., NPG D4231, sowie Washington State Univ. Libr., RBCCTI, MASC, Pullman, WA, Cage 430, Nr. 940.¹⁹⁸

289. Turner, Dawson Mrs. (-) nach G. Harlowe: *Etched Portrait as Mrs. Haller, bust*, Radierung.¹⁹⁹
290. Turner, James (-): *Portrait of Mrs. Siddons, from memory*, 1783, Ausst. RA 1783, Nr. 297.²⁰⁰
291. Wade, Henrietta (1789-1851): *Sarah Siddons and William Siddons*, ca. 1815-20, Wachs, kol., H. ca. 145 mm, Slg. Russel-Cotes, Bournemouth, sowie V&A u. Slg. Longleat.²⁰¹
292. Walker, John (-): *Sarah Siddons*, bez. 'Half-length portrait, wearing large hat, coat with lapels, cloth with lace tied around neck; from a crayon painting in her own possession, published January 31 1783 by John Walker', 1783, Radierung, 950 x 146 mm, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-15.



293. Watson, Caroline (-) nach Robert Edge Pine: *Mrs. Siddons as Euphrasia*; bez. 'In a dear father's cause, a woman's vengeance low'rs above her sex'; stipple print by Caroline Watson, London, Published February 10, 1784 by R. E. Pine, Cork Street, Burlington Gardens, publ. J. Boydell', Punktierstich, 10. Februar 1784, 518 x 403 mm, HAC, San Marino, CA; Lillian Hall, Catalogue of Dramatic Portraits; Furness Image Coll., P/Si150.18 L.²⁰²

¹⁹⁴ Vgl. Dyce 1874, S. 273, Nr. 2884.

¹⁹⁵ Vgl. Whitman 1902, S. 70, 130. Prsons 1909, S. 60. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3029.

¹⁹⁶ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 61, Nr. 15.

¹⁹⁷ Vgl. Toedteberg 1903, S. 271, Nr. 3019.

¹⁹⁸ Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3037.

¹⁹⁹ Vgl. Toedteberg 1903, S. 272, Nr. 3027.

²⁰⁰ Vgl. Graves 1907, S. 262, Nr. 297.

²⁰¹ Vgl. Kat. London 2005e, Sale 5666, Lot 36. Seewald 2007, Nr. 63.

²⁰² Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 62, Nr. 16. Otto 1851, S. 157, Nr. 2319. Booth, Stokes u. Bassnett 1996, S. 22, Nr. 2.

294. Watson, Caroline nach R. E. Pine: *David Garrick reciting the ode to Shakespeare, Siddons as Melpomene, The Tragic Muse*, ca. 1782, Radierung, 596 x 429 mm, HAC, San Marino, CA.²⁰³



295. Watson, Caroline nach Charles Shirreff (ca. 1750-1809/1831): *Sarah Siddons*, nach 1809, Radierung, 240 x 163 mm, London, NPG D20341.²⁰⁴



296. Watson, Caroline nach Ch. Shirreff: *Mrs. Siddons and J. P. Kemble as Tancred and Sigismunda*, 1785, oval, Radierung.²⁰⁵

297. Watson, Caroline n. G. Romney: *Lady Hamilton as Cassandra, (head); in the possession of John Paget, Esq.*, 1809, Punktierstich.²⁰⁶

298. Watson, T. (-) nach J. Reynolds: *The Tragic Muse, Mrs. Sarah Siddons*, Punktierstich, Privatslg.²⁰⁷

299. Westall, Richard (1765-1836): *Mrs. Siddons as Lady Macbeth / letter scene*, ca. 1800, Öl/Lw., 229.9 x 138.5 cm, London, Garrick Club / e. t. archive.²⁰⁸



300. Westall, Richard: *Eloisa (Sarah Siddons)*, 1806, 192 x 145.5 cm, Öl/Lw., von Westall erworben durch Frederic Earl of Carlisle, Casle Howard, Privatslg.²⁰⁹

301. Westall, Richard, Dick (-): *Sarah Siddons (née Kemble) as Lady Macbeth in Macbeth; bez. whole-length portrait, holding letter*, undat., 133 x 216 mm, Radierung, Univ. of Illinois, TPC, Nr. S568s-54.



302. Wilde, Samuel de (1748/51 – 1832): *Portrait of Mrs. Siddons as Isabella*, ca. 1791, Öl/Lw., 35.6 x 27.9 cm, London, Aukt. Phillips, 21.6.1994, Lot 27.²¹⁰



303. Wilde, Samuel de (1748/51-1832): *Portrait of Mrs. Siddons in tragic pose / in dramatic pose*, ca. 1791, Öl/Lw., 36 x 28 cm, London, Aukt. Phillips, 21.6.1994, Lot 27.



304. Wilde, Samuel de: *Sarah Siddons*, 1813, Graphit, Aquarell, 195 x 145 mm, Harvard Theatre Coll., Houghton Libr., Harvard Univ., MS Thr 158.10, Nr. 24.

305. Woodforde, S. (-), Heath. C. (-): *John Brunton as Villeroy, John Philip Kemble as Biron and Sarah Siddons (née Kemble) in a scene from Tragic Muse; bez. 'Villeroy: Ha! I am distracted too! Biron Alive! Scene from the play with the three characters, Act V, Scene IV'*, 1816, Radierung,

²⁰³ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 64, Nr. 18.

²⁰⁴ Vgl. Manvell 1971, S. 137-8.

²⁰⁵ Vgl. Toedteberg 1903, S. 271, Nr. 3024.

²⁰⁶ Vgl. Kat. London 1878, S. 88, Nr. 552.

²⁰⁷ Vgl. Otto 1851, S. 152, Nr. 2253.

²⁰⁸ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 10, Nr. 5.

²⁰⁹ Vgl. Kat. London 1991b, Lot. 547.

²¹⁰ Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 17, Nr. 10. Kat. London 1994a, Lot 37.



1.2 FORSCHUNGSSTAND

Sarah Siddons' Name taucht oft in der Erforschung der britischen Kultur des 18. Jahrhunderts auf, sowie im Spannungsfeld zwischen Drama, Massenkultur und Gesellschaft. Gerade in theaterwissenschaftlicher Hinsicht sowie unter dem Aspekt der Darstellung von Emotionen auf der Bühne wurde sie oft thematisiert.²¹¹ Ihr öffentliches Leben und ihre Bedeutung für das Bühnendasein weiblicher Schauspieler wurde in der Literatur ausführlich dokumentiert. Schon zeitgenössische Publikationen wie *The Times*, *The London Magazine*, *London Chronicle*, *Illustrated London News*, *The Morning Post*, *Daily Advertiser* oder *Gazetteer, and New Daily Advertiser* zeichneten auf der Höhe ihres Ruhms nahezu jeden ihrer Schritte nach. Boaden veröffentlichte ihre Memoiren, vier Jahre vor ihrem Tod, unter dem Titel *Mrs. Siddons* (1827);²¹² Campbell publizierte das Werk *Life of Mrs Siddons* (1834),²¹³ Kennard veröffentlichte die biographische Studie *Mrs. Siddons* (1887).²¹⁴ Von Parsons erschien *The Incomparable Siddons* (1909)²¹⁵, von Ffrench *Mrs Siddons, The Tragic Actress* (1936)²¹⁶, von Van Lennep *Siddons Reminiscences 1773–1785* (1942)²¹⁷ und von Manvell *Portrait of an Actress* (1970).²¹⁸ Bacscheider ging auf Siddons Umfeld jener Massenkultur ein, die sie zum Star machte; dazu gehörte das 'Spektakel der Politik', die Herauskristallisierung englischer 'connoisseurs', anti-parlamentarische Strassenaufführungen und weibliche Schriftstellerinnen (1995).²¹⁹ Robyn Asleson, Shelley M. Bennett, Mark Leonard und Shearer West organisierten ein interdisziplinäres Tribut in der Huntington Collection, San Marino, sowie im J. Paul Getty Museum mit der Zusammenstellung zahlreicher Bildnisse (1999).²²⁰ McPherson veröffentlichte mit *Picturing Tragedy: Mrs. Siddons as The Tragic Muse Revisited* (2000) exemplarisches Bildmaterial.²²¹ Die vergleichende Studie *Sarah Siddons, Ellen Terry, and Judy Dench on the Shakespearean stage* (2005) ermöglichte einen besonderen Blick auf die Vermischung der privaten und der öffentlichen Rolle der Protagonistin.²²²

²¹¹ Vgl. Devine 1971, S. 10-14. Cox 2000, S. 23-47.

²¹² Vgl. Boaden 1827.

²¹³ Vgl. Campbell 1834.

²¹⁴ Vgl. Kennard 1887.

²¹⁵ Vgl. Parsons 1909.

²¹⁶ Vgl. Ffrench 1954.

²¹⁷ Vgl. Van Lennep 1942.

²¹⁸ Vgl. Manvell 1970.

²¹⁹ Vgl. Bacscheider 1993.

²²⁰ Vgl. Kat. Los Angeles 1999.

²²¹ Vgl. McPherson 2000a, S. 401-30. McPherson 2000b, S. 281-4.

²²² Vgl. McDonald 2005.

1.3 DAS MODELL

Die biographischen Angaben zu Sarah Siddons sind ausführlich in der Forschungsliteratur dokumentiert. Sarah Siddons, geborene Kemble, wurde 1755 in ein Umfeld hineingeboren, das durch eine Massenkultur von Straßenaufführungen, reisenden Schauspielern, Gauklern und politischen Stücken geprägt wurde. In ihrem Geburtsort Brecon, Brecknockshire, South Wales wuchs sie als eines von zwölf Kindern in einer Familie von Wanderschauspielern auf. Als Achtzehnjährige heiratete sie 1773 den Schauspieler William Siddons, der Mitglied in der Wandertruppe ihrer Eltern war. Trotz dieses frühen Kontaktes mit ihrem späteren Beruf ist der Beginn ihrer Karriere auf 1775/76 festzulegen, als sie in David Garricks (1717-79) *Theatre Company* engagiert wurde. Der Theaterdirektor hatte Siddons erstmalig in Shakespeares *As You Like It* in Worcestershire kennengelernt und ihr für die Saison 1775 ein Engagement an der Londoner Bühne *Drury Lane* angeboten. Sie war jedoch den Ansprüchen zunächst nicht gewachsen und wurde bald wieder entlassen. Für sieben Jahre trat sie an kleinen Provinzbühnen auf und perfektionierte ihr Können. Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), Nachfolger Garricks, gab ihr 1782 erneut eine Chance und ermöglichte ihr eine triumphale Rückkehr an Londons Bühne.²²³ Ihre Interpretation der tragischen Hauptrolle in Thomas Southernes *The Fatal Marriage* wurde zu einem durchschlagenden Erfolg, der ihren Namen erstmalig über die Grenzen Londons bekannt machte. Die positive Rezeption dieser Rolle bestätigte sie in ihrer Entscheidung, auf Rollen des Komödienfaches zu verzichten und sich auf tragische Rollen zu spezialisieren. Ihre Verkörperung als *Lady Macbeth* wurde zu ihrer Paraderolle im tragischen Fach. Sie wählte diese Rolle in ihrer Abschiedsvorstellung (1812), um ihr Schaffen zu beschliessen.

Siddons genoss zeitlebens ein hohes gesellschaftliches Ansehen und beruflichen Respekt. Als sie am 8. Juni 1831 in London verstarb, folgten mehrere tausend Menschen ihrem Trauerzug. Sie wurde sowohl von Männern und Frauen gleichermaßen bewundert. Dies war umso bemerkenswerter, weil für weibliche Bühnendarsteller eine angesehene gesellschaftliche Stellung nicht selbstverständlich war. Schauspielerinnen hatten englische Bühnen erstmalig unter Charles II. (1630-85) betreten, doch ihre Profession wurde von der Öffentlichkeit als unangemessen und 'maskulin' eingestuft. Als Eindringlinge in eine männliche Sphäre waren sie Hohn, Spott und Gerüchten ausgesetzt. Siddons steuerte gegen diese Tendenzen an, indem sie bewußt eine intellektuelle Konnotation für sich erarbeitete. Sie bewegte sich in literarischen und aristokratischen Kreisen und führte ihre Karriere über dreißig Jahre nahezu skandalfrei. Dennoch ließen es sich die Satiriker nicht nehmen, sie in Karikaturen immer wieder zu verspotten.²²⁴

Nach 1782 formierte sich ein Kreis von Portraitisten wie Reynolds, Gainsborough, Romney, Lawrence, Flaxman, Caldwell, Gillray, Hone, Pine und Cosway um sie, die sich um Modellstunden mit dem neuen Bühnenstar bemühten. Siddons schrieb: "*He [Reynolds] always sat in the orchestra, [...] were to be seen, O glorious constellation! Burke, Gibbon, Sheridan, Windham, and, though last, not least, the illustrious Fox, [...]. And these great men would often visit my dressing-room, after the play, to make their bows, and honour me with their applauses. [...] Neither did his Royal Highness the Prince of Wales*

²²³ Vgl. Buchanan 2007, S. 413–34.

²²⁴ Vgl. McCreery 2004, S. 104.

*withhold this testimony of his approbation.*²²⁵ Siddons betätigte sich jedoch nicht nur als Bühnendarstellerin, sondern auch als Bildhauerin, wodurch sie sich den Respekt ihrer Zeitgenossen verdiente. Sie schuf mehrere Selbstbildnisse sowie Portraits von Zeitgenossen. Mehrere dieser Werke flossen in die vorliegende Untersuchung ein, um einen Eindruck von ihrem Selbstbild als Modell zu gewinnen.

Siddons verstand es, die Künstlerschaft für ihre Zwecke zu instrumentalisieren und eine Art 'Personenkult' auszulösen. Dieser Kult transformierte das Theaterleben in ein gesellschaftliches Phänomen. Sie nutzte die Bereitschaft der Öffentlichkeit, sich mit einer weiblichen Bühnenperson zu identifizieren und jeden ihrer Schritte akribisch zu beobachten. Gleichzeitig rehabilitierte sie das negative Ansehen des Theaterdaseins und machte es gesellschaftsfähig. Auf der Höhe ihres Ruhms löste sie eine '*Siddonsmania*' aus, die sich in künstlerischen Bereichen ausdrückte. So wurden Objekte oder Ausdrucksformen mit '*sidonian*' oder '*siddonian*' tituiert, um die Anlehnung an das Vorbild zu verdeutlichen. Zeitgenossen berichteten von ganzen Tagen, die der '*Siddonsmania*' gewidmet waren.²²⁶ So wurde zunächst das Studio der Künstler besucht, in denen die neuesten Portraits ausgestellt waren, gefolgt von einem Gang ins Theater, um Siddons auf der Bühne zu erleben: "*Saw a picture of Mrs. Siddons in character of Tragic Muse in The Fatal Marriage, very finely executed, we also went to see Mrs. Siddons picture by Hamilton [...]. My cousin and self went to the Play; saw Mrs. Siddons in character of Calista [sic] in Fair Penitent.*"²²⁷

Siddons Erfolg war jedoch auch mit der Entwicklung der Printmedien verbunden, die ihr Abbild in einer unüberschaubaren Anzahl publizierten. Zahlreiche Produktionen entstanden als Nachruf oder als Erinnerungswerke, wodurch ihr Personenkult einen Nachklang fand. Ihrer Zeit voraus, kooperierte sie mit den ihr zugänglichen Medien sowie Portraitmalern, Kupferstechern, Journalisten und Literaten. Durch ihre persönliche Verbindung mit Reynolds, Romney, Lawrence oder Gainsborough partizipierte sie aktiv an der Bildung ihrer Legende. Vor diesem Hintergrund entstanden Kultaspekte im Bereich ihrer Repräsentation, Kommerzialisierung, ästhetischen Hierarchie und Historiographie. Durch zum Teil kalkulierte Manipulation ihres öffentlichen Bildes entledigte sie sich dem doppeldeutigen Bild, mit dem Schauspielerinnen zu kämpfen hatten. Akribisch verhandelte sie Details ihrer Auftritte und erzielte hohe Gagen für ihr Auftreten.

Siddons nahm sich insbesondere auf ihren Tournées Zeit für das Modellsitzen, um auch Künstlern in anderen Städten die Gelegenheit zu geben, ein lebensechtes Bild von ihr zu schaffen: "*[...] Where she toured, there [...] she sat to someone.*"²²⁸ Die Portraitkunst ermöglichte es ihr, mit Künstlern zu kommunizieren und sich dem Posieren zu widmen: "*As much of my time as could now be, stolen from*

²²⁵ Zit. n. The Gentleman's Magazine, Juli 1834, S. 342-3.

²²⁶ Vgl. Swindells 2001, S. 22. The Monthly Review, 1826, S. 302. The London literary gazette and journal of belles lettres, arts, sciences, etc., 1826, S. 344. The Dublin University magazine: a literary and political journal, Bd. 35, 1850, S. 724.

²²⁷ Vgl. Anson 1925, S. 133.

²²⁸ Zit. n. Parsons 1909, S. 61.

*imperious affairs, was employ'd in sitting for various Pictures.*²²⁹ Der Wert der Portraits als 'Marketingmedium' sowohl für den Künstler als auch das Modell wurde von beiden Seiten erkannt. Siddons empfand eine Kooperation mit Entscheidungsträgern des öffentlichen Lebens und Künstlern als notwendig, um den eigenen Bekanntheitsgrad zu fördern. Entsprechend versuchte sie ihre Planungen mit zeitlichen Ansprüchen ihrer Portraitisten zu koordinieren: *"I fear you will depart without my seeing you for I am unfortunately engaged the whole day tomorrow, the morning to be spent at Hamilton's the painters."*²³⁰

Ein weiterer Faktor ihres Ruhmes war ihr charismatisches Äußeres, das von traditionellen ästhetischen Gewohnheiten abwich: *"Neither nose nor chin according to the Greek standard, beyond which both advance a good deal."*²³¹ Kritiker verwiesen auf ihre dunklen, stechenden Augen und ihr ausdrucksvolles Gesicht: *"Of course Mrs. Siddons had a magnificent eye and brow [...]."*²³² Von Siddons wurde oft in vergleichender Form gesprochen; sie sei ein *'Kunstwerk'*, *'ein Abguß der Antike'*, *'ein Karton des Raphael'*, *'ein Modell des Praxiteles'* oder *'ein lebendes Bild.'*²³³ Ihre Erscheinung machte sie zu einer öffentlichen Kuriosität, für die sie bewundert, aber auch abgeschätzt wurde: *"Her face was beautiful in its spirituality, with beautiful brown hair, a somewhat swelling brow, fine eye-brows of moderate size, a pair of the most beautiful brown eyes, with which she can do what she likes, and which were covered by long lashes. She had a narrow, Greek nose, quite straight, a well-proportioned mouth, the lower lip slightly protruding, a Greek chin with a beautiful dimple."*²³⁴ Diese Art der Ästhetisierung durchzog ihre Karriere. Manche Bildnisse wurden derart gepriesen, so daß die Öffentlichkeit Werke wie Reynolds' *'Tragic Muse'* als Reflektion der realen Person wahrnahmen. Gleichzeitig versuchte sie die Veröffentlichung von Bildern, die ihr missfielen, zu vermeiden: *"Not any taste for publishing libels against my own person."*²³⁵

In dieser Arbeit wird untersucht, inwieweit Siddons Bilder eine Transformation vom generalisierenden Theaterbildnis des 18. Jahrhunderts zum individualisierenden Portrait durchmachten. Es wird beleuchtet, inwieweit sie auf Bildfindungen Einfluß nahm und somit ihr öffentliches Bild lancierte.

1.4 DIE KÜNSTLER

Die ersten Siddons-Bildnisse ab 1780/82 lassen das erwachende Interesse an der jungen Bühnenpersönlichkeit erkennen. Hamilton malte sie in der Rolle *Euphrasia*, Stothard oder Ryder in der Rolle *Jane Shore*, Heath oder Beach als *Belvidera* oder *Macbeth*.²³⁶ Spätestens ab 1783 begannen sich auch prominente Portraitmaler wie Gainsborough oder Lawrence für sie zu interessieren, Reynolds,

²²⁹ Vgl. Van Lennep 1942, S. 17.

²³⁰ Zit. n. Siddons an Elizabeth Adair, 19.10.1786, G7 159, 1786-1794, Barrington Papers, Brit. Libr., London. Siddons an Thomas Lawrence, 1791, LAW/1/37, Lawrence Papers, Royal Academy, London.

²³¹ Vgl. Davies 1784, 3, S. 147. Ballantyne 1812, S. 40.

²³² Vgl. Barrington 1906, S. 268. Booth, Stokes u. Bassnett 1996, S. 52.

²³³ Vgl. Ffrench 1954, S. 147. Campbell 1834, Bd. 2, S. 268. Boaden 1827, Bd. 1, S. 298. Boaden 1825, Bd. 1, S. 131.

²³⁴ Vgl. Bertram 1959, S. 229.

²³⁵ Zit. n. Siddons an George Siddons, Westbourne Farm, Paddington, 6.9.1808, Brief II, MS. Film 1686, Bodleian Libr., Oxford.

²³⁶ Vgl. Strahan 1786, S. 21-23. Helgerson 1999, S. 451-76.

Romney, Caldwell, Stothard oder De Wilde portraitierten sie als *Tragic Muse*. Zeichnungen, Studien und Ölgemälde entstanden von Flaxman, Stuart, Cosway, Downman, Opie, Beechey, Dighton, Austin, Harlow, Westall oder Briggs. Auch auf skulpturalem Gebiet wurde Siddons bedacht, Werke entstanden von Henning, Campbell oder Smith. Manche dieser Werke ließen neue Wege in der Wiedergabe einer Person im Bild erkennen und demonstrierten das Bestreben, der Routine des geschäftlichen Portraitmalers zu entfliehen. Daneben schlug sich ihre zunehmende Popularität auch im Kunsthandwerk und in der Porzellanmanufaktur nieder.²³⁷

Siddons Werke wurden in Privatateliers und Ausstellungen der *Royal Academy of Arts* oder in der *Society of Artists* präsentiert, um potentielle Auftraggeber anzuziehen: *“It was of importance that my Gallery in Greek Street should exhibit the beginning of Portraits, to which the eye might be attracted as the mirrors of either rank, beauty or genius.”*²³⁸ Das Publikum entschied, welcher Portraitmaler überzeugte und neue Aufträge erhielt. Diese Dynamik resultierte aus ihrer aktiven Beteiligung am Prozess, indem sie auf Künstler zuging und Bildnisaufträge erteilte.²³⁹

Der Aspekt der ‘Ähnlichkeit’ wurde für die Künstlerschaft ein wichtiges Argument in der Kunstkritik; ein Hinweis darauf, daß eine generalisierende Sicht im Kontext der Bühne nicht mehr ausschließlich gefragt war. Gleichzeitig stellten Zeitgenossen verwundert fest, wie schwer es war, ihre Züge lebensecht widerzugeben: *“It seems a circumstance of peculiar remark, that our painters should have uniformly, failed in attempts after the Likeness of our great Tragic Actress. [...]”*²⁴⁰ Später, als Siddons ihre berufliche Stellung gegenüber der Konkurrenz zu verteidigen hatte, unterstützten Künstler ihr Bestreben durch Reproduktionen ihrer Werke. Die Zusammenarbeit mit der Künstlerschaft ermöglichte ihr es, Massenpublikationen für ihre Zwecke zu nutzen und für sich einen bleibenden Wert zu etablieren.²⁴¹

Siddons Einfluß auf die Künstlerschaft erklärte sich aus ihrer Fähigkeit, Theaterrollen mit neuem Leben zu füllen und dramatische Emotionen im Publikum zu evozieren. Sie konnte Charakterzüge aufdecken, indem sie Rollen wie *Calista*, *Jane Shore*, *Belvidera* oder *Tragic Muse* in einen moralischen Kontext brachte. Diese Faktoren wurden für ihre Portraitisten eine neue Herausforderung.²⁴²

1.5 DAS MODELL IM THEATERPORTRAIT

Bis 1780 etablierte sich das Theaterportrait als eine feste Gattung der Historienmalerei und ermöglichte Künstlern eine Bandbreite an klassisch-idealen Ausdrucksmöglichkeiten. So wurden Theaterportraits in Schriften wie *The theatrical portrait, a poem, on the celebrated Mrs. Siddons, in the*

²³⁷ Vgl. Buchanan 2007, S. 413-34. Carson 1961, S. 154-6.

²³⁸ Vgl. Boaden 1833, Bd. 1, S. 349.

²³⁹ Vgl. Exhibition of the Royal Academy, Universal Daily Register, 2.5.1786, S. 3.

²⁴⁰ Vgl. Exhibiton of the Royal Academy, Universal Daily Register, 5.5.1785, S. 2.

²⁴¹ Vgl. Sandby 1862, S. 24, 27, 33, 147, 241. Graves 1907, S. 27, 262.

²⁴² Vgl. Campbell 1834, S. 13.

characters of Calista, Jane Shore, Belvidera, and Isabella (1783) gewürdigt.²⁴³ Durch Siddons' Erfolg als *Tragic Muse* wurde den Bildwerken eine zusätzliche historische Legitimation erteilt und ein erstrebenswerter Kontrast zur Gattung der Komödie erzielt.²⁴⁴ Das Thema der *Euphrasia*, eine Rolle in Arthur Murphys (1727-1805) Drama *The Grecian Daughter*, wurde seit 1772 an *Drury Lane* aufgeführt und entwickelte sich zu einem Bildthema, das von der Künstlerschaft früh aufgegriffen wurde. Die große Zahl an Drucken und Bildnissen, die von Siddons in dieser Rolle existieren, bestätigen den erwachenden Enthusiasmus der neuen Kundschaft. Das Stück um *Euphrasia*, die ihren Vater Evander aus einem Gefängnis errettete, löste durch seine Dramatik Begeisterungstürme aus.²⁴⁵



William Hamilton war einer der ersten Künstler, der Siddons zum Bildthema machte und sie in *EUPHRASIA IN THE GRECIAN DAUGHTER* (1780)²⁴⁶ verewigte. Hamilton wählte eine klassizistische Bildfindung, die mit einem innovativen Bewegungsmoment ergänzt wurde. Siddons erscheint, ihrer Gestik auf der Bühne entsprechend, in dramatischer Pose mit hoch aufgerecktem Arm, der in diagonaler Linie den Raum ausfüllt. Ihr Blick folgt der Armbewegung und läßt ihr Gesicht hell leuchtend im Profil vor einer düsteren Gewitterlandschaft erscheinen. *Euphrasias* aufwendiges, schimmerndes Bühnenkostüm beeindruckte die Zuschauer besonders. Auch das offene, kunstvoll festgesteckte Haar unterstrich die dramatische Pose. Die Emotionalität wurde durch die aus der Balance geneigte Körperhaltung hervorgehoben, die sie gleichzeitig vorwärts schreiten und nach hinten blicken ließ. Die Gestikulation in beide Richtungen verstärkte den Eindruck der realen Bewegung im Bild.



Hamilton hatte sich in Italien an klassischen Formen und antiken Skulpturen geschult und erinnerte sich für seine Bildfindung an den *Apoll von Belvedere* (Marmor, um 300 v. Chr., römische Kopie 120 n. Chr., Rom, Vatikanische Museen), der neben dem *Laocoon* und der *Venus von Medici* oft imitiert wurde. Sir Joshua Reynolds, erster Präsident der *Royal Academy*, empfahl in seinen *Discourses on Art* (1769-90) diese Art der Anlehnung an klassische Bildwerke.²⁴⁷ Hamilton plante mit seinem Bildnis einerseits die Erinnerung an das antike Vorbild, andererseits die ausdrucksstarke Wiedergabe des aufstrebenden Stars. Die klassische Pose diente als Element zum Aufbau des Ruhms. Hamiltons *Euphrasia* wurde 1780 auf der Ausstellung der *Royal Academy* präsentiert, ohne jedoch zunächst in der Tagespresse erwähnt zu werden; ihr Name war noch nicht bekannt genug.²⁴⁸ Nach Siddons' triumphaler Rückkehr nach London 1782 annoncierte Hamilton das Werk jedoch erneut im *Gazetteer, and New Daily Advertiser* und ließ verlauten, daß das Königspaar das Werk ausdrücklich gelobt hätte. Hamilton stimmte diese von ihm

²⁴³ Vgl. Wilkins 1783, S. 3-20.

²⁴⁴ Vgl. McDonald 2005, S. 34.

²⁴⁵ Zit. n. Siddons an Bridget Wynn, 3.6.1789 sowie 8.10.1781, TS1272.73, Harvard Theatre Coll., Cambridge, MA. Siddons an Elizabeth Adair, 4, 1787, G7159, 1786-94, Barrington Papers, Brit. Libr., London.

²⁴⁶ Abb. William Hamilton, Sarah Siddons as Euphrasia in 'The Grecian Daughter', 1780, Öl/Lw., 274.3 x 182.9 cm, Schenkung James A. Main, Boca Raton Mus. Of Art. Vgl. Kelly 1980, S. 64.

²⁴⁷ Vgl. Reynolds 1797. Wark u. Reynolds 1997. Gurstein 2002, S. 88-92.

²⁴⁸ Vgl. Boaden 1825, Bd. 1, S. 365.

lancierte Veröffentlichung zeitlich mit dem Beginn der jährlichen Ausstellung der *Royal Academy* ab. Hamilton behielt *Euphrasia* in seinem Studio, um die Neugierde zu schüren und weitere Aufträge zu erhalten. Er nutzte das Werk als Vorlage für kleinere Kopien, die vom kauffreudigen Publikum bestellt wurden. Der Erfolg des Werkes hielt sich über viele Jahre. Auch der Mezzotint von James Caldwell, der als *MRS SIDDONS IN THE TRAGEDY OF THE GRECIAN DAUGHTER* (1. März 1789)²⁴⁹ veröffentlicht wurde, erfreute sich eines reißenden Absatzes. Die kultartige Rezeption der *Euphrasia* blieb nicht ohne Wirkung auf andere Künstler. Am 23. Januar 1783 schrieb *The Morning Chronicle*, daß sowohl George Romney als auch Robert Edge Pine den neuen Bühnenstar in der Rolle *Euphrasia* portraitiert hätten.²⁵⁰ Weitere Fassungen entstanden von Cooke, De Wilde, Pine, Robinson, Shaw, Stothard und Trotter.



Hamilton verband seine traditionellen Modellsitzungen im Studio mit schnellen Skizzen während Siddons' Theateraufführungen, um ein lebendiges Bild von ihr zu erfassen.²⁵¹ Eine Hamilton zugeschriebene *ÖLSKIZZE* (ca. 1784)²⁵² dokumentiert seine Arbeitsweise. Zunächst wurde auf einem transportablen Stück ein Entwurf gemalt, der nach der Rückkehr ins Studio auf Leinwand übertragen wurde. Als Ersatz für die Darstellung der Körperbewegung wurden im Studio oftmals Laienmodelle eingesetzt. Hamiltons *Euphrasia* war in seiner Übergröße Standardbildnissen überlegen und erinnerte an die monumentalen Dimensionen der Historienmalerei. Doch durch die Repräsentation des Modells während einer Aufführung, in klassischer Rolle im historischen Ambiente, wurden die beiden Genres der Historien- und Portraitmalerei miteinander vermischt. Hamiltons *Euphrasia* erhielt ein hohes Vermarktungspotential für eine junge Darstellerin, die beim Publikum zunehmend bekannt wurde. Für Hamilton wurde es ein transitorisches Werk, da er sich um 1780 von der Historienmalerei distanzierte und der lukrativen Portraitmalerei zuwandte. Er betrieb Werbung für seine Dienste und fertigte unbeauftragte Portraits an, um seinen Namen bekannt zu machen. Siddons war für diesen Zweck ein willkommenes Objekt.



Auch JOHN KEYSE SHERWIN portraitierte Siddons unmittelbar nach ihrem Debut. *MRS. SIDDONS as EUPHRASIA IN THE GRECIAN DAUGHTER* (15. Dezember 1782)²⁵³ wurde als Gegenstück zu *Mrs. Hartley in the Character of Andromache* konzipiert.²⁵⁴ Seine Fassung konzentrierte sich auf das Halbbildnis im verlorenen Profil nach links. Die detailreich wiedergegebene Krone, der lange Schleier sowie das klassische Kostüm erinnern jedoch noch an die Ausstattung anderer Schauspielerinnen, die in

²⁴⁹ Abb. James Caldwell n. William Hamilton, Mrs Siddons in Tragedy of 'The Grecian Daughter', 1789, London, NPG, Archive Coll., Nr. NPGD10715.

²⁵⁰ Vgl. Whitley 1968, S. 392.

²⁵¹ Vgl. Hughes 1987, S. 27, 80-81. Barnett 1981, S. 3-32.

²⁵² Abb. William Hamilton [zugeschr.], Sarah Siddons, ca. 1784, 35.6 x 30.5 cm, London, V&A, Theatre Mus.

²⁵³ Abb. John Keyse Sherwin, Mrs. Siddons in The Grecian Daughter, 1782, Kupferstich, Achenbach Foundation for Graphic Arts, Fine Arts Mus., San Francisco, Nr. 1963.30.23459. Vgl. Nagler 1835-52, S. 526. Stewart 1979, S. 60-88.

²⁵⁴ Vgl. Nagler 1835-52, Bd. 19, S. 337, 351.

der gleiche Rolle aufgetreten waren. Die pendantartige Gegenüberstellung des Werkes entsprach der traditionellen Herangehensweise an die Darstellung von Bühnenschauspielern. Hier wurde Siddons weniger individualisierend, sondern vielmehr als Teil einer 'Profession' wiedergegeben.



SIR THOMAS LAWRENCE schuf mit *SARAH SIDDONS AS EUPHRASIA IN THE GRECIAN DAUGHTER* (1783)²⁵⁵ eine halbfigurige Auffassung, in der Siddons mit entschlossener Umklammerung den Dolch vor ihre Brust hält. Das scharfe Profil wird durch die Ausarbeitung der Krone in seiner Wirkung verstärkt. Die Bildunterschrift *A daughters Arm fell Monster strikes the Blow!* verweist auf den dramatischen Moment im Stück. Die starke Emotionalität erklärte sich aus der engen Bindung des Künstlers zu seinem Modell. Er ging nicht nur eine enge Bindung mit Siddons ein, sondern zeitweilig auch mit ihren Töchtern.²⁵⁶



Siddons saß im Januar 1782 für ROBERT EDGE PINE Modell und wurde in verschiedenen Rollen ihres Repertoires portraitiert. Das diagonal einfallende Licht in *SARAH SIDDONS AS EUPHRASIA* (1782)²⁵⁷ unterstrich den Bühnencharakter und die Intensität der Bewegung. Pine reduzierte jedoch in seinem Werk das Lebendige aus Siddons Aufführungsstil, um der Statik klassischer Vorlagen gerecht zu werden und senkte Siddons linken Arm, um eine Erinnerung an den *Apoll von Belvedere* hervorzurufen. Ihre Züge verwandelte er in eine idealisierte Maske der Ruhe. Um die versteinernenden Effekte der Idealisierung wieder auszugleichen, addierte er Bewegungselemente wie das fliegende Haar oder den Schal, die zu Boden gefallene Krone und das Schwert. Pine gab als ergänzende Einnahmequelle bei J. Boydell einen Stich des Werkes in Auftrag. Eine Anzeige in *Morning Chronicle* im März 1783 bot eine Bildbeschreibung, um Leser zum Kauf zu animieren; gleichzeitig wurden Interessenten dazu aufgerufen, das Original im Haus des Künstlers in Picadilly zu bewundern.²⁵⁸



Auch in Pines *EUPHRASIA* (1784)²⁵⁹ war Hamiltons Einfluß spürbar. Die Ganzfigur wird vor einem neutralen Hintergrund in einem hohen Bewegungsmoment dargestellt, wobei das Voranschreiten und Zurückblicken miteinander kombiniert wird. Die Herauslösung aus dem Bühnenkontext läßt die Dramatik

²⁵⁵ Abb. Thomas Trotter n. Thomas Lawrence, Sarah Siddons as Euphrasia in the Grecian Daughter, 1783, Mezzotint, 137 x 102 mm, The Huntington Coll., San Marino, CA. Vgl. Kat. New York 1903, S. 271, Nr. 3019. Kat. Los Angeles 1999, S. 61, Nr. 15.

²⁵⁶ Vgl. Goldring 1951, S. 218.

²⁵⁷ Vgl. Caroline Watson n. Robert Edge Pine: Sarah Siddons as Euphrasia, 1782, Radierung, 518 x 403 mm, The Huntington Coll., San Marino, sowie Furness Image Collection, Nr. P/Si150.18 L. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 62, Nr. 16.

²⁵⁸ Zit. n. Morning Chronicle, and London Advertiser, 18.3.1783, S. 1.

²⁵⁹ Abb. Robert Edge Pine, [früher William Hamilton zugeschr.], Sarah Siddons as Euphrasia, 1784, schw. Kreide, graue Tinte, Papier, 455 x 343 mm, Rijksmus.-Stichting, Amsterdam. Vgl. Miles 1995, S. 128-9.

stark zur Geltung kommen. Pines Bild gab wahrscheinlich eine Stehgreif-Performance in seinem Studio wider, vergleichbar Emmas Harts Posen in Romneys Studio, die sie später als Attitüden dem Publikum von Neapel vorführte. Eine private Vorstellung war auch in Hinsicht auf das hier abgebildete Kostüm denkbar. Die vereinfachte Draperie einer griechischen Skulptur verhüllte und offenbarte gleichzeitig Siddons weibliche Figur. Sie betonte ihre körperliche Formen und ließ die Arme frei, eine relativ freizügige Darstellung im Vergleich zu anderen Bühnenkostümen der Epoche. Die allgemeine Konfusion über das Kostüm äußerte ein Kritiker, der sie in dieser Rolle nicht als eine griechische, sondern englische *Matrone* bezeichnete.²⁶⁰



Andere Künstler hielten sich im Sinne des klassischen Theaterportraits an Vorgaben des Stoffes oder der Bühnengestaltung. *SARAH SIDDONS AS EUPHRASIA IN THE GRECIAN DAUGHTER (1783)*²⁶¹ zeigt Siddons vor dem Eingang eines höhlenartigen Verlieses. Ihre Statur in dem langen weissen Kleid setzt sich vor dem dunklen, verwitterten Gestein ab. Sie scheint im Begriff zu sein, in ein dunkles Verlies hineinzugehen, dreht sich aber zuvor noch einmal um, wodurch ein Kontakt mit dem Betrachter entsteht. Die Abbildung erschien 1783 in *The Lady's Magazine* und entsprach dem Bedarf des Publikums nach ‚empfindsamen Themen‘.



*EUPHRASIA (1808)*²⁶² von C. COOKE nimmt die gestikulierende Körperhaltung, wie sie von Hamilton eingeführt worden war, wieder auf. Die weit ausholende Handbewegung wurde von Gilbert Austin in seinem Traktat *Chironomia* (1806) als ‚Attitüde‘ besonders hervorgehoben: *“Of the first kind of auxiliary gesture in which the retired hand is brought up with a different gesture, I noted a short passage in The Grecian Daughter, by Mrs. Siddons. The left hand here performed the principal gesture. The passage is, if I recollect, at the end of Act III.”*²⁶³ Auch in dem Traktat *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action* (1807) wurde Siddons dramatische Bühnenkunst zur Nachahmung ausdrücklich empfohlen.²⁶⁴

²⁶⁰ Vgl. Doran 1865, Bd. 2, S. 305.

²⁶¹ Abb. G. Robinson, Sarah Siddons (née Kemble) as Euphrasia in *The Grecian Daughter*, 1783, 3 ¼ x 5 1/8 in., Univ of Illinois, Theatrical Print Coll., Nr. S568s-37.

²⁶² Abb. C. Cooke, Sarah Siddons (née Kemble) as Euphrasia in *The Grecian Daughter*, 1808, 1/8 x 5 ½ in., Univ of Illinois, Theatrical Print Coll., Nr. S568s-36.

²⁶³ Vgl. Piozzi 1914, S. 74-75. Austin 1806, S. 391, 421, 489, 495-6.

²⁶⁴ Vgl. Siddons u. Engel 1822, S. 378. Buchanan 2007, Bd. 25, Nr.4, S. 413–34.



Im Mai 1785 veröffentlichte William Hamilton den nach seinem Werk geschaffenen Mezzotint *SARAH SIDDONS AS ISABELLA, IN THE FATAL MARRIAGE (1785)*²⁶⁵ nach einem Stück von Thomas Southerne (1660-1746). *Isabella* wurde am 10. Oktober 1782 die Triumphrolle ihrer Rückkehr an die Londoner Bühne und verhalf ihr zu dem Titel *Tragic Muse*. Die Emotionalität der Mutter und die Integration ihres Sohnes Henry verstärkten den Eindruck des Publikums, einer neuen Ära beizuwohnen. In diesem Bild hält Siddons, bekleidet mit einem tiefschwarzen Kleid der Trauer, Henrys Hand umklammert und lehnt sich zu ihm herunter. Die beiden Gesichter im scharfen Profil vermitteln die persönliche Bezogenheit zwischen Mutter und Kind. Diese Art der familiären Beziehung war für das zeitgenössische Publikum ein Novum. In Folge unterschied es immer weniger zwischen Realität und Fiktion und übertrug die Bühnendramatik in Siddons' Realität. Diese Interaktion wurde von Siddons bewußt gefördert; sie verstärkte so den formativen Prozess ihrer Legendenbildung. Sie instrumentalisierte die gesellschaftliche Bereitschaft, emotionale Transformierungsprozesse vorzunehmen. Sowohl Publikum als auch Künstler erkannten eine Grenzverwischung, die als äußerst reizvoll empfunden wurde. Siddons strategischer Einsatz ihres Privatlebens zur Untermauerung ihrer Person auf der Bühne war eine Konstruktion, die eine hohe Faszination auslöste. Bewegungen, Gesten, orchestriertes Verhalten wurden zu einem Gesamtkunstwerk miteinander verknüpft.²⁶⁶

Hamilton beendete *Isabella* rechtzeitig zur Eröffnung der jährlichen Ausstellung der *Royal Academy*. Obgleich Zeitungen berichteten, daß er sich für die Teilnahme zu spät angemeldet hatte, fanden Bewunderer ihren Weg in sein Studio, um das mit Spannung erwartete Bildnis zu sehen. Zur Eröffnung der *Royal Academy* hatte Hamilton das Bildnis mittlerweile seinem einflußreichen Freund Charles Thompson versprochen.²⁶⁷ Zunächst behielt er *Isabella* jedoch für einige Wochen im Studio, um weitere Besucher anzulocken. Er inserierte in mindestens drei Zeitungen und lud die Öffentlichkeit in sein Studio ein. Die Werbung hatte Erfolg: "*Carriages thronged the artists's door, and, if every fine lady who stepped out of them did not actually weep before the painting, they had all of them, at least their white handkerchiefs ready for that demonstration of their Sensibility.*"²⁶⁸ Diese Vermarktungsstrategie wurde keinesfalls von den Kritikern verurteilt.²⁶⁹ Auch später profitierte Hamilton vom Erfolg *Isabellas*, indem er dem König einen Vordruck des Mezzotints widmete. Der korrespondierende Zeitungsbericht, durch Hamilton lanciert, drückte für das Originalwerk und Caldwell's Reproduktion Zustimmung aus: "*The king and his daughters expressed their approbation both of the original picture, and the print, in terms highly honourable and flattering to the two artists.*"²⁷⁰

²⁶⁵ Abb. James Caldwell n. William Hamilton, Sarah Siddons as Isabella in the Fatal Marriage by Thomas Southerne, 1785, Mezzotint, 616 x 451 mm, The Huntington Coll., San Marino, CA. Vgl. West 1991b, S. 108, Nr. 49.

²⁶⁶ Vgl. Manvell 1971, S. 137. Kelly 1980, S. 65.

²⁶⁷ Zit. n. General Evening Post, London, 22.5.1783, S. 20. Parker's General Advertiser, and Morning Intelligencer, 23.5.1783, S. 2.

²⁶⁸ Zit. n. Morning Chronicle, and London Advertiser, 14.5.1783, S. 1.

²⁶⁹ Zit. n. Morning Chronicle, and London Advertiser, 17.5.1784, S. 3.

²⁷⁰ Zit. n. Morning Post, and Daily Advertiser, 11.6.1785, S. 2.

Durch Siddons' Rolle als *Isabella* wurde der 'Kult der Sensibilität' geschürt, der Mitte des 18. Jahrhunderts entstand.²⁷¹ Öffentliche Demonstrationen des Gefühls wurden zu einer existentiellen Komponente im Erleben einer Tragödie. Bilder befriedigten nicht nur das Verlangen nach Bildnissen der Schauspielerin, sondern auch den Wunsch nach Emotionen, die durch die Beobachtung ihrer Kunst ausgelöst wurden. Von den vielen Abbildungen, die zwischen 1782 und 1785 von Siddons als *Isabella* entstanden, konzentrierte sich eine hohe Anzahl auf die emotionale Szene zwischen Mutter und Sohn. Gefühlen wurde auf der Bühne ein neuer Sinn gegeben, denn der Ausdruck von Emotionen bedeutete die Möglichkeit zur moralischen Erhöhung. Dies wurde durch Kritiker des romantischen Dramas verstärkt, selbst nachdem der 'Kult der Sensibilität' aus der Mode gekommen war: "*What a blessed Society we should be we always feel and be influenced by those generous emotions which she excites, when she makes every heart ready to burst with social, friendly & exalted sentiments.*"²⁷² Derart poetische Tribute an Siddons honorierten ihre Fähigkeit, vergessene Emotionen einer unbestimmten 'vergangenen Ära' hervorzurufen.²⁷³



Nicht nur das Gefühl der heroischen Stärke oder Trauer wurde durch Siddons erfolgreich dargestellt, sondern auch die Emotion der Melancholie. Auf der *Royal Academy* Ausstellung präsentierte THOMAS BEACH sein Werk *SARAH SIDDONS AS MELANCHOLY – IL PENSEROSO (1782)*,²⁷⁴ welches die Bandbreite ihrer darstellerischen Fähigkeiten dokumentierte. In diesem Werk hält sie ihre Hände pietätvoll ineinander verschränkt, ihr Blick ist introvertiert. Die helle Haut des Gesichts, von einem schwarzen Schleier umrahmt, setzt sich gegenüber dem langen dunkelgrünen Gewand kontrastreich ab. In *Melancholy* wurden Siddons persönliche Eigenschaften erkannt: "*All that grandeur, elegance, and simplicity that we admire in Mrs. Siddons.*"²⁷⁵ Grundlage des Werkes war John Miltons (1608-74) Gedicht *Il Penseroso* (1632), dem das Werk *L'Allegro* zugehörte. Hier wurde der Melancholie die heitere Emotion der dionysischen Freude gegenübergestellt. Das Interesse Siddons an diesem Stoff war naheliegend, da Milton die stille Zurückgezogenheit, ruhige Reflektion und Sensibilität zelebriert hatte.²⁷⁶ Siddons Ruhm beruhte auf ihrer Fähigkeit, diese Empfindungen in sich selbst und im Publikum hervorzurufen. Auch Thomas Beach versuchte, mit seinem bildnerischen Werk entsprechende Gefühle auszulösen. Er stellte Siddons in ihrer Repräsentation als *Melancholy* auf eine einsame Bühne, hinterfangen von einer illusionistischen Architektur und einem düsteren Nachthimmel.

²⁷¹ Vgl. Barker-Benfield 1996, S. 262.

²⁷² Zit. n. Lord Archibald Hamilton an Charles Thompson, 10.10.1784, in: Stirling 1918, Bd. 2, S. 221, 55, Anm. 40.

²⁷³ Vgl. Woods 1984, S. 40-50.

²⁷⁴ Abb. Thomas Beach, Sarah Siddons as Melancholy - Il Penseroso, 1782, Öl/Lw., 123.2 x 88.3 cm. Vgl. Kat. London 1993, Lot 61. McPherson 2000a, S. 401-30. Finch u. Bowen 1990, S. 3-24. BDA 1973-93, S. 37.

²⁷⁵ Zit. n. Morning Chronicle, and London Advertiser, 1.5.1783, S. 3. London Chronicle, 1.5.1783, S. 4 sowie 3.5.1783, S. 3. Parker's General Advertiser, and Morning Intelligencer, 21.5.1783, S. 2.

²⁷⁶ Vgl. Siddons 1822.

Das Thema *MELANCHOLY – IL PENSEROSO* (1770)²⁷⁷ war im Übrigen nicht neu. Schon 1770 hatte George Romney ein Werk unter dem gleichen Titel mit Siddons Vorgängerin Mary Ann Yates (1728-87) in der Hauptrolle realisiert. Beach ließ die Rivalität zwischen den beiden Schauspielerinnen wieder aufleben und gab dem Betrachter die Gelegenheit, einen öffentlichen Vergleich zwischen beiden Schauspielerinnen zu ziehen.²⁷⁸



Ein Kontrast zu *Melancholy* war die dramatische Rolle *Jane Shore*. Nicholas Rowes (1674-1718) Drama *The Tragedy of Jane Shore, written in imitation of Shakespeare's style* (1714) berichtete von der gleichnamigen Mätresse (1445 - ca. 1527) König Edwards IV (1442-83). Schon in Shakespeares *Richard III* (ca. 1591) wurde *Mistress Shore* dem Publikum nahegebracht. Die historische Figur durchlief eine bewegte Lebensgeschichte; sie war 1475/76-83 die Geliebte des Königs, danach von Thomas Grey, Marquess of Dorset, ältester Sohn der Königin, sowie von William Hastings, der 1483 im Tower von London exekutiert wurde. Richard III verlangte von ihr eine öffentliche Buße, indem sie in zerrissenen Lumpen und mit einer Kerze in der Hand durch die Strassen von London ziehen musste. Auch sie zahlte für ihr Fehlverhalten mit einem Dasein im Gefängnis, wurde jedoch begnadigt und heiratete in ihren späten Lebensjahren. THOMAS RYDERS *JANE SHORE* (1790)²⁷⁹ vermittelt einen Eindruck von den dramatischen Ereignissen, die Siddons auf der Bühne mit Leben füllte. Sie wurde hier in einem ausladenden Bühnengewand und mit kapriziöser Frisur dargestellt, das dem zeitgenössischen Repertoire entsprach.



Demgegenüber wählte Hamilton für sein Bild *JANE SHORE* (1791)²⁸⁰ einen Moment im Drama, der Siddons nicht als strahlende Heroine, sondern als verzweifelte Frau in zerrissenen Lumpen und ohne jeglichen Schmuck wiedergab. Die zerzausten Haare hängen offen über ihre Schultern, das nach unten gewandte Gesicht trägt den Ausdruck tiefer Trauer. Mit diesem Bühnenkleid stellte Siddons einen Kontrast zur reich ausgestatteten *Euphrasia* dar, wodurch ihre darstellerische Bandbreite unterstrichen wurde.²⁸¹

Diese Beispiele verdeutlichen, wie stark Siddons auf ihr zeitgenössisches Publikum wirkte. Einerseits nutzte sie traditionelle Kostüme und Ausstattungen, andererseits instrumentalisierte sie neu interpretierte

²⁷⁷ Abb. George Romney, *Melancholy – Il Penseroso*, 1770, Öl/Lw., 236.2 x 143.5 cm, Christie's London, 15.4.1988. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 51, Nr. 6.

²⁷⁸ Vgl. McPherson 2000a, S. 401-30.

²⁷⁹ Abb. Thomas Ryder nach 'Miss Langham', Sarah Siddons in *Jane Shore*, 1790, Sepia, Farbdruck, 203 x 152 mm, The Huntington Coll., San Marino. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 5, Nr. 1.

²⁸⁰ Abb. William Hamilton, *Sarah Siddons as Jane Shore*, play by Nicholas Rowe, 1791, Aquarell, Papier, 242 x 159 mm, London, V&A. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. xiii. Helgerson 2000, S. 34.

²⁸¹ Vgl. Genest 1832, Bd. 3, S. 48, 67, 100. Campbell 1834, S. 174. Parsons 1909, S. 85. Helgerson 2003, S. 33.

Rollen mit stark individualisierter Note. Derartige Aspekte legten das Fundament für kultartige Reaktionen, die sie in Publikum und Künstlerschaft auslöste.

1.7 DAS MODELL UND DIE KUNST DER DEKLAMATION



Siddons Art der Deklamation und Gestik wurde von zahlreichen Künstlern übernommen. ROBERT DIGHTONS *SARAH SIDDONS AS ELVIRA IN SHERIDAN'S PIZARRO: HOLD! PIZARRO! HEAR ME!* (1799)²⁸² veranschaulicht eine derartige Form der Repräsentation. Ihr rechter Arm ist weit ausgestreckt, das ins Profil gedrehte Gesicht folgte der Armbewegung. Der schlicht gehaltene Hintergrund verstärkt die Konzentration auf die Figur. Siddons Darstellung auf der Bühne erzielte einen derart durchschlagenden Effekt, so daß sie in Schauspieltraktaten einen Platz fand. Sie wurde in die Reihe von *Abstract Actors* gestellt, die als Dramatiker Texte von Schriftstellern oder Gelehrten in ausgefeilter rhetorischer Form vortrugen.²⁸³ Die Theaterbühne war für diese Darstellungsform eine Arena, auf denen sich Frauen jetzt einen Rang erkämpften. Siddons entwickelte in diesem Teilbereich ein hohes Talent und beeinflusste ihre Zeitgenossen. Die Form ihrer Deklamation wurde in rhetorischen Handbüchern wie Gilbert Austins *Chironomia* (1806) oder Henry Siddons *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action* (1807) zur Nachahmung empfohlen.

Diese Art der darstellerischen Anleitung verfügte über eine lange Tradition. Schon 1644 veröffentlichte John Bulwer (1606-56) seine Traktate *Chironomia: or the Art of Manual Rhetoric* und *Chirolgia: or the Natural Language of the Hand*, die wie piktorale Leitfäden anzuwenden waren. Siddons wurde hier für die Verkörperung einer klassischen Tradition eingesetzt und als vorbildlich erachtet.²⁸⁴



Siddons entwickelte einen rhetorischen und deklamatorischen Kanon, den GILBERT AUSTIN in *SEVEN ATTITUDES BY MRS. SIDDONS* (1806)²⁸⁵ wiedergab. Diese Bilderserie zeigt sie in für die Bühne angelegten Posen wie *Calista*, *Euphrasia*, *Constanze*, *Imogen*, *Lady Randolph* und *Belvidera*.²⁸⁶ Die Konzentration jeder Figur lag auf der Darstellung eines definierenden Moments im Stück. Siddons trägt auf diesen Zeichnungen, die wie ein Anleitungsbuch gestaltet wurden, ein schlichtes, weißes Gewand mit hoch geschnürter Taille. Ein einfaches Band hält die Haare zusammen, auf Dekorum oder

²⁸² Abb. Robert Dighton, Sarah Siddons as Elvira in Sheridan's Pizarro, 14.12.1799, Radierung, 222 x 175 mm, London, NPG D10687. Vgl. Rose 1981, S. 37. Kat. Los Angeles 1999, S. 5, Nr. 2. Parsons u. Wilson 1909, S. 159. McPherson 2007, S. 607-31.

²⁸³ Vgl. Buchanan 2007, S. 413-34. Carlson 1996, S. 359-78. Siddons 1822a, S. 5ff.

²⁸⁴ Vgl. Bulwer 1644; Bulwer u. Cleary 1974.

²⁸⁵ Abb. Gilbert Austin, Detail of Seven Attitudes by Mrs. Siddons, 1806, aus *Chironomia*, The Harvard Theatre Coll., The Houghton Libr. Vgl. Booth, Stokes u. Bassnett 1996, S. viii u. 51, Nr. 7. McDonald 2005, S. 146.

²⁸⁶ Vgl. Piozzi u. Bloom 2002, S. 205.

Attribute wird verzichtet. Austin beschrieb, wie Siddons Emotionen wie 'Resignation' oder 'Verzweiflung' darstellte: "[...] *Resignation mixed with desperation stands erect and unmoved, the head thrown back, the eyes turned upward and fixed, the arms crossed. A fine instance is seen in the figure from an attitude of Mrs. Siddons.*"²⁸⁷ Diese Gesten wurden von Sängern und Schauspielern gleichermaßen als Anleitung genutzt.

Gilbert Austin führte weiter aus: "*I have to lament that the figures of Mrs. Siddons in Plate XI. have also, from this cause, lost considerably, and the more so because they are the contributions of elegant talents and private friendship. But I shall be excused for having made every consideration give way to what appears my duty to the public.*"²⁸⁸ Siddons verfeinerte ihre Kunst der Deklamation derart, daß sie ihre männliche Konkurrenz in dieser Gattung bald übertraf: "*Under such circumstances he [Charles Kemble] has only one equal, his sister, Mrs. Siddons [...].*"²⁸⁹ Austin sah in Siddons ausdrucksstarken Kanon charismatischen Vorbildcharakter: "*But more in proportion of the admired gestures of Mrs. Siddons have been thus preserved, perhaps on account of the partial preference due to her sex. By the favour of a young lady, who has taste to be charmed by the truth and dignity of her action, and who possesses talents to record it, I have been enabled to gratify the reader with a few interesting sketches of this great actress. They, with many others of equal merit, have been drawn from recollection by this young lady, immediately after having seen her in her principal characters.*"²⁹⁰



Siddons darstellerischen Fähigkeiten wurden durch physiognomische Eigenheiten unterstützt. Die GEORGE ROMNEY zugeschriebene Ölskizze *SIDONIAN (SIC) RECOLLECTIONS (1785-90)*²⁹¹ demonstrierte ihre ausdrucksstarke Bandbreite: "*she seemed in a manner to turn them [her eyes] in her head -- the effect was exquisite, but almost painful.*"²⁹² Ein Zeitgenosse kommentierte: "*[She had eyes] to burn with the fire beyond human.*"²⁹³ Ihre Augen und Gesichtszüge setzte sie auch jenseits der Bühne zur nonverbalen Kommunikation ein, wobei ihre Augenbrauen, die hervorstechende Nase und das tief unterschnittene Kinn oftmals die Vorstellungskraft ihrer Portraitisten überstiegen.²⁹⁴



Romneys Werk erinnerte an die Illustrationen in Charles Le Brun (1619-90) *Conférence sur l'Expression Générale* (1689); nach Le Brun Vorlage entsprachen die drei Gesichtsausdrücke in

²⁸⁷ Vgl. Austin 1806, S. 489.

²⁸⁸ Vgl. Austin 1806, S. viii.

²⁸⁹ Vgl. Austin 1806, S. 279.

²⁹⁰ Vgl. Austin 1806, S. 495.

²⁹¹ Abb. George Romney, Sidonian [sic] Recollections, 1785-90, Öl/Lw., 67.3 x 59.1 cm, Princeton Univ., The Art Mus., The Surdna Fund, Princeton, NJ. Vgl. BDA 1973-93, S. 50, Nr. 131.

²⁹² Vgl. Genest 1832, Bd. 7, S. 306.

²⁹³ Vgl. Ballantyne 1812, S. 33.

²⁹⁴ Vgl. Davies 1784, Bd. 3, S. 147.

Sidonian Recollections den Emotionen Schmerz, Angst und Horror.²⁹⁵ Schauspieler und Maler konsultierten Le Bruns Typologie als Anleitung für bildliche Wiedergaben von Gefühlen und suchten eine Verbindung zwischen Schauspiel und Emotion.²⁹⁶

Siddons erhielt nicht nur eine anerkannte Position auf der Bühne, sondern wurde auch für ihre Forschungsarbeiten in der Deklamation und darstellerischen Kunst anerkannt. Eine derartige Würdigung war bislang nicht selbstverständlich, doch Ende des 18. Jahrhunderts kristallisierte sich die Bereitschaft der Gesellschaft heraus, Schauspielerinnen als Autorinnen von interpretativen Analysen von klassischen Werken oder Shakespeare-Stücken zu identifizieren. Es wurde die Fähigkeit zur wissenschaftlichen Untersuchung einer Rolle sowie die kreative Intelligenz gewürdigt, die zur Umsetzung einer Rolle vonnöten war. Es wurde eine Trennung zwischen 'Handwerk' und 'Kunst' vollzogen, die für Siddons vorteilhaft ausfiel. Gleichzeitig war sie jedoch noch weiterhin geschlechtsspezifischen Klassifizierungen unterworfen, denn die althergebrachte Tradition der domestizierten, passiven Frau der Mittelklasse war nicht ohne Weiteres mit der neuen Rolle einer intellektuellen, unabhängigen Künstlerin zu verbinden. Dieses neue Rollenverständnis war nicht nur für die Protagonistin von Belang, sondern auch für ihre Biographen und Portraitisten, die in der Form ihrer Wiedergabe revolutionäre Assoziationen unterstützen oder ablehnen konnten.

1.8 DAS MODELL ALS 'LADY MACBETH'

Im Februar 1785 trat Siddons an der Bühne von Drury Lane erstmals als *Lady Macbeth* auf, ein Stück, das sie zeitlebens nicht mehr losließ: "*Mrs. Siddons left among her papers [an] analysis of the character of Lady Macbeth, which I have never seen, but I have heard her say, that after playing the part for thirty years, she never read it over without discovering in it something new.*"²⁹⁷ Sie interpretierte die Rolle in persönlicher Form und gab ihr neues Leben. Sie scheute sich nicht, eine 'maskuline' Art der Darstellung in ihr Programm zu integrieren und beim Publikum durchzusetzen. Diese Art der Interpretation verhalf ihr mit *Macbeth* zu einem neuen Triumph.²⁹⁸



Siddons wurde als *Lady Macbeth* von Dance-Holland, Westall, Fuseli, Harlow oder Lawrence portraitiert. In THOMAS BEACHS *JOHN PHILIP KEMBLE AND SARAH SIDDONS AS MACBETH AND LADY MACBETH, AKT II, SZENE II (1786)*²⁹⁹ hält sie in beiden Händen jeweils einen Dolch umklammert, wodurch ihr im bildnerischen Werk die dominante Rolle zugeordnet wird. Das Werk wird als ein typisches Theaterportrait eingestuft, das durch seine dramatischen und historischen Referenzen seine Legitimation

²⁹⁵ Vgl. Michaelson 2004, S. 107. Montagu 1994, S. 9.

²⁹⁶ Vgl. Rogerson 1953, S. 69-93. Hughes 1987, S. 132.

²⁹⁷ Vgl. Dolan, Roberts u. Ziegler 1997, S. 75.

²⁹⁸ Vgl. Munns u. Richards 1999, S. 74-5.

²⁹⁹ Abb. Thomas Beach, John Philip Kemble and Sarah Siddons as Macbeth and Lady Macbeth, Akt II, Szene II, 1786, Öl/Lw., 179 x 159.4 cm, The Garrick Club, London Vgl. Laurence, Bellamy u. Perry 2000, S. 19, Nr. 2. Oya 2007, S. 60, Nr. 3.

und Abnehmerschaft fand; auch wenn das Theaterportrait 'lediglich' als Untergruppe der Historienmalerei verstanden wurde.



In SIR NATHANIEL DANCE-HOLLANDS *LADY MACBETH TAKING THE DAGGERS* (vor 1790)³⁰⁰ erscheint Siddons in Ganzfigur, wie sie schreckerfüllt den blutigen Dolch umklammert. Das dunkle Rot sticht vor der dunklen Tonalität des Gewandes hervor. Hier wird auf jegliches Dekor oder eine beschreibende Bühne verzichtet. Ein Grund für den starken Effekt, den Siddons mit dieser Rolle auslöste, lag in ihrer eingetümlichen Interpretation von *Macbeth*. Sie kristallisierte neben maskulinen zuweilen feminin-fragile Aspekte heraus: *“All the charms and graces of personal beauty... feminine, nay, even fragile.”*³⁰¹ Ihr Effekt war geheimnisvoll und wie 'von Geistern beeinflusst': *“Vice was never so solitary and so grand. The step, look, voice of the Royal Murderess forces our eye after them as if of a being from a darker world, full of evil, but full of power-unconnected with life, but come to do its deed of darkness, and then pass away.”*³⁰² Dance-Holland war Mitbegründer der Royal Academy (1768) und anerkannter Portraitmaler, der auf seiner *Grand Tour* nach Italien durch Angelica Kauffmann beeinflusst wurde und mehrere Historienwerke sowie klassische Gemälde geschaffen hatte; durch König George III wurde er mit Portraitaufträgen bedacht.³⁰³ Sein Werk verdeutlicht den zunehmenden Einfluß, den Siddons auf einflussreiche Portraitisten ausübte.



RICHARD WESTALL schuf für die Boydell Shakespeare Gallery *MRS SIDDONS AS LADY MACBETH* (ca. 1800),³⁰⁴ das in einem *Mezzotint* von James Parker (1800)³⁰⁵ weite Verbreitung fand. Westalls Darstellung erschien fünfzehn Jahre nach ihrem Debut als *Lady Macbeth*. Siddons befindet sich in einem gotischen Torbogen, der den Blick auf einen Gewitterhimmel freigibt. Ihre helle Gestalt und Kleidung kontrastiert zur düsteren Umgebung. Das Gesicht ist in Zornesfalten gelegt, die Hand vor der Brust zur Faust geballt. Die Arme erscheinen muskulös und unterstreichen den mächtigen, maskulinen Gesamteindruck. Ihre Kleidung ist eher orientalisch als klassisch oder mittelalterlich orientiert. Auch die Kopfbedeckung mutet wie ein Turban an. Die weisse Tunika rundet den fremdartigen Gesamteindruck ab. Westall suchte in seinem Bildnis eine Verbindung zwischen ihrer physischen Erscheinung und ihrer herausfordernden Rolle, die sie nahezu übermenschlich erscheinen ließ.

³⁰⁰ Abb. Nathaniel Dance-Holland, *Lady Macbeth taking the Daggers*, Sarah Siddons, vor 1790, Aquarell, Graphit, Tate Gal., London, Nr. T08441.

³⁰¹ Vgl. Dolan, Roberts u. Ziegler 1997, S. 73.

³⁰² Vgl. Dolan, Roberts u. Ziegler 1997, S. 75.

³⁰³ Vgl. Graves 1906, Bd. 2, S. 240.

³⁰⁴ Abb. Richard Westall, *Sarah Siddons as Lady Macbeth*, ca. 1800, Öl auf Lw., 90 ½ x 54 ½ in, Garrick Club, Nr. 434. Vgl. Highfill 1975, S. 61, Nr. 294.

³⁰⁵ Abb. James Parker n. Richard Westall, *Shakespeare / Lady Macbeth*, 1800, kolor. Mezzotint nach Werk von Westall für Boydell Shakespeare Gal., 572 x 410 mm, Achenbach Foundation for Graphic Arts, Nr. 1963.30.18966, sowie Folger Shakespeare Libr., Washington, DC. Vgl. Desmet u. Sawyer 1999, S. 123, Nr. 3.

Westall wurde durch Thomas Lawrence beeinflusst, mit dem er 1790-95 in der Greek Street am Soho Square sein Haus teilte. Sein Auftraggeber war Richard Payne Knight, der sein Talent in neoklassizistischen Themen förderte. Westall schuf mehrere Werke für John Boydells *Shakespeare Gallery* sowie für Henry Fuselys *Milton Gallery*. Auch das ganzfigurige Werk von Siddons entstand als Auftragswerk für die *Boydell Gallery*; es wurde am 20. Mai 1805 bei Christie's versteigert. 1899 wurde es durch Sir Squire Bancroft dem Garrick Club übergeben.³⁰⁶



Eine ähnliche Interpretation bot GEORGE HENRY HARLOW mit *SARAH SIDDONS AS LADY MACBETH, LETTER SCENE (1814)*.³⁰⁷ Hier tritt sie in erhabener, frontaler Pose vor fast schwarzem Hintergrund auf. Harlow war 1802 Schüler von Thomas Lawrence und wurde durch dessen 1804 entstandenes Werk *SARAH SIDDONS (1804)*³⁰⁸ in Bildaufbau, Habitus, Gestik und Gesamteindruck deutlich beeinflusst.



Harlows *SARAH SIDDONS as LADY MACBETH, SLEEPWALKING SCENE, AKT V, SZENE I (undat.)*,³⁰⁹ das 1815 in der *British Institution* ausgestellt wurde, griff die monumentale Disposition vor dunklem Hintergrund wieder auf. *Lady Macbeth* erscheint geisterhaft in einem hellen, schleierartigen Gewand, das sich von der Dunkelheit absetzt. Ihre Hände sind in Brusthöhe verschränkt, der Blick ist unverwandt auf den Betrachter gerichtet. Harlow stellte eine berühmte Veränderung ins Zentrum des Werkes, die Siddons eingeführt hatte: Das Abstellen der Kerze während des Schlafwandels, um ihre 'Hände in Unschuld' zu waschen. Diese Abweichung von der Vorlage löste im Publikum eine Kontroverse aus, wurde doch ein traditionelles Stück von Shakespeare durch Siddons eigenhändig 'modernisiert'. Hier demonstrierte sie ihre Fähigkeit, sich über althergebrachte Strukturen hinwegzusetzen und eine ungewöhnliche Durchsetzungsbereitschaft zu demonstrieren. Auch ihre Wandelbarkeit und Fähigkeit, maskulin-dominante Rollen in entsprechenden Kostümen auszuführen, ermöglichten ihr ein Verwischen der Geschlechtergrenzen und erhöhte ihren Ruhm als facettenreiche Darstellerin.³¹⁰

³⁰⁶ Vgl. Highfill 1975, S. 61, Nr. 294.

³⁰⁷ Abb. George Henry Harlow, Sarah Siddons as Lady Macbeth, Letter Scene, 1814, Öl/Lw., 238 x 147 cm, Bob Jones Univ Coll., Greenville, SC. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 86, Nr. 38. Tardiff, Harris u. Williamson 1993, S. 63.

³⁰⁸ Abb. Thomas Lawrence, Mrs. Siddons, 1804, 250.2 x 143.5 cm, Öl/Lw., Tate Gal., London, Nr. 00188. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 85, Nr. 36.

³⁰⁹ Abb. George Henry Harlow, Sarah Siddons as Lady Macbeth, Sleepwalking Scene, undat., Öl/Lw., 61.6 x 37.5 cm, London, Garrick Club/e. t. archive. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 11, Nr. 6. BDA 1973-93, S. 60. McDonald 2005, S. 43.

³¹⁰ Vgl. Rosenthal 1999, S. 56-79.



Den endgültigen gesellschaftlichen Durchbruch erzielte Siddons durch SIR JOSHUA REYNOLDS *SARAH SIDDONS AS THE TRAGIC MUSE* (1784),³¹¹ ein Werk, das weitgehend zum Maßstab für spätere Fassungen des gleichen Themas herangezogen wurde. Sowohl das Bild als auch seine Bedeutung für andere Künstler wurde in der Forschung ausführlich behandelt.³¹² Der Bildtitel verweist auf ein komplexes Beziehungsgefüge zwischen dem Modell und seiner Rolle als 'Muse der Tragik'. Andere Künstler nutzten Reynolds Bildtitel als Referenz für eine bestimmte Gestaltungsart: "You must paint her just like that. [...] as *The Tragic Muse*."³¹³ Reynolds portraitierte Siddons in einer unnahbaren Pose auf einem erhöhten, auf Wolken schwebenden Thron, umgeben von den ikonografischen Figuren der Tragödie, *pity* und *fear*. Diese Figuren, die als Statuen oder lebende Personen interpretiert worden waren, halten in ihren Händen die Attribute der *Melpomene*, Dolch und Schale. Der Vordergrund des Bildes wird durch einen undefinierten Raum bestimmt, der Hintergrund verliert sich im mystischen Dunkel. Die zeitliche Dimension scheint in diesem Werk aufgehoben oder ins Unendliche ausgedehnt zu sein. Auch durch die Unterdrückung der Individualität wird ihm Transzendenz und Zeitlosigkeit verliehen. *The Tragic Muse* verfügt auch über Anlehnungen an Aristoteles, Michelangelo, Reynolds Traktaten zu den *Passions* und Theorien zum *Grand Manner Stil*. Die gedämpften Farben unterstreichen das Erhabene und die dramatische Kraft der Gesamterscheinung, die von Zeitgenossen als *sublime* bezeichnet wurde.³¹⁴

Reynolds übermalte einen *Putto*, der sich am Fuß des Thrones befand und Siddons eine Schriftrolle reichte. Durch das Weglassen dieser Figur verringerte er den überweltlichen Aspekt der Komposition. Für Siddons war ursprünglich eine gesenkte Blickrichtung geplant, sowie ein auf die linke Hand gelehnter Kopf, beides ikonographische Merkmale der Allegorie *melancholy*.



Reynolds vollendete einen der beiden Wächter zu einem relativ weiten Grad, bevor er ihm einen Ausdruck des *horrors* gab. Diese Abänderung von *melancholy* zu *horror* erinnerte an Reynolds um diese Zeit entstandenes *SELBSTPORTRAIT* (ca. 1784, London, Tate Gallery).³¹⁵ Reynolds versah *The Tragic Muse* mit einem leicht erhobenen Zeigefinger, ein Gestus, der dem Publikum des 18. Jahrhunderts wohlbekannt war. Er indiziert, genauso wie die leicht geöffneten Lippen, den Moment des Sprechens.

³¹¹ Abb. Sir Joshua Reynolds, Sarah Siddons as 'The Tragic Muse', 1784, Öl/Lw., 263.2 x 146 cm, The Huntington Libr., ACBG, San Marino, CA. Vgl. Bellamy 2001, S. 20. Weinsheimer 1978, S. 317-28.

³¹² Vgl. Wark 1971, S. 43-57.

³¹³ Zit. n. Storm 2000, S. 133-50.

³¹⁴ Vgl. Boaden 1825, S. 89-90.

³¹⁵ Abb. Joshua Reynolds, Self-portrait as a figure of horror, ca. 1784, Kreide, Papier, 368 x 251 mm, Tate Gal., Nr. N01834. Vgl. Kat. London 1987, S. 46. Postle 2005, S. 96. Egerton 2007, S. 50.

Diese Details waren zeitgenössischen Betrachtern von *conversation pieces* geläufig.³¹⁶ Reynolds hob Siddons durch seine allegorischen Anlehnungen über alltägliche Dinge hinaus: *“The whole beauty and grandeur of the art consists, in my opinion, in being able to get above all singular forms, local customs, particularities, and details of every kind.”*³¹⁷

Die erste Modellstunde für das Werk wurde in verschiedenen Narrationen überliefert. Als Siddons in Reynolds Studio erschien, bat er sie, sich auf einem Stuhl in Positur zu setzen. Dabei erhob sie den Blick und betrachtete mit Aufmerksamkeit ein Bildnis an der Wand. Diese Pose empfand er instinktiv als passend und bat sie, sich nicht mehr zu bewegen. Er plazierte sie auf einen Thron und erhob sie damit räumlich und symbolisch über weltliche Bedeutungssphären. Siddons berichtete, daß Reynolds sie auf den Thron geleitete und sie spontan diese Haltung einnahm: *“When I attended him for the first sitting, after many more gratifying encomiums than I dare repeat, he took me by the hand, saying, ‘Ascend your undisputed throne, and graciously bestow upon me some grand Idea of ‘The Tragic Muse’. I walked up the steps & seated myself instantly in the attitude in which she now appears. This idea satisfyd him so well that he, without one moment’s hesitation, determined not to alter it.”*³¹⁸



Siddons Darlegung, selbst bei der Bildfindung teilgenommen zu haben, kam ihrem Anspruch entgegen, eine Kontrolle über ihr öffentliches Bild zu erzielen. Reynolds passte sich ihren Wünschen an und transferierte seine Entwicklungen aus früheren Portraits auf die *Tragic Muse*. Nicht umsonst erinnerte die finale Pose an Michelangelos *PROPHET ISAIA* (1508-12, Sixtinische Kapelle, Rom), wodurch sich für *The Tragic Muse* eine historische Legitimation ergab.³¹⁹

Eine weitere Version des Bildfindungsmythos wurde durch Samuel Rogers (1763-1855) überliefert. Auch er berichtete, daß die Pose zufällig entstanden sei, jedoch in einem anderen Bewegungsablauf: *“[I was at Joshua’s studio] when Mrs. Siddons came in, having walked rapidly to be in time for her appointment. She threw herself, out of breath, into an armchair, having taken off her bonnet and dropped her head upon her left hand -- the other hand drooping over the arm of the chair. Suddenly lifting her head she said, ‘How shall I sit?’ ‘Just as you are’, said Joshua, and so she is painted.”*³²⁰

Thomas Phillips (1770-1845) beschrieb in *Lectures on the History and Principles of Painting* (1833) seine eigene Version: *“She told me herself that it was the production of pure accident. Sir Joshua had begun the head and figure in a different view, but while he was occupied in the preparation of some colour she changed her position to look at a picture hanging on the wall of the room. When he again looked at*

³¹⁶ Vgl. Darcy 1976, S. 14-5.

³¹⁷ Zit. n. Wark 1975a, S. 44.

³¹⁸ Vgl. Campbell 1834, S. 242. Manvell 1971, S. 50. Bellamy 2001, S. 36. Munns 1999, S. 73. Blackwood’s Edinburgh Magazine, 1834, S. 170.

³¹⁹ Vgl. Perry 1994, S. 32.

³²⁰ Zit. n. Mrs. Gilbert Stuart Newton, 1833, in: Whitley 1968, Bd. 2, S. 5.

her, and saw the action she had assumed, he requested her not to move, and thus arouse the beautiful and expressive figure we now see in the picture."³²¹

Gilbert Stuart (1755-1828) besuchte im Juni 1783 Reynolds Studio, um den Abschluß der *Tragic Muse* zu begutachten: "Going into Reynold's room, he found him full of anxiety and busily giving the finishing touches, his hair (or his wig) very much dishelved, his stockings rather loose, and his general appearance disordered. The instant my father looked at the picture he caught his breath with a feeling of disappointment. Joshua perceived this and asked him if he did not think he had improved it? Stuart answered, 'It could not have been improved', and asked 'Why did you not take another canvas?' Joshua replied, 'That's true'. My father immediately realized what a very great liberty he had taken, and was exceededly abashed, but the good Sir Joshua bore the criticism very amiably, possibly thinking the opinion of such a young a man was not of any moment."³²²

Diese Nervosität des Künstlers wurde durch Siddons bestätigt, die bei ihrem letzten Studiobesuch beobachtete: "When I attended him for the last sitting, he appeared to be afraid of touching the picture, and, after pausingly contemplating his work, he said, 'No, I will merely add a little more colour to the face."³²³ Sie bat ihn, nichts mehr zu verändern: "I then begged him to pardon my presumption in hoping that he would not heighten that tone of complexion so deeply accordant with the chilly and concentrated musings of pale melancholy. He most graciously complied with my petition, and some time afterwards, when he invited me to go and see the picture finished, and in the frame, he did me the honour to thank me for persuading him to pause from heightening the colour, being no perfectly convinced that it would have impaired the effect, adding, that he had been inexpressibly gratified by observing many persons strongly affected in contemplating this favourite effort of the pencil. [...]"³²⁴ Trotz der Emphase auf die diesseitsentrückte Wiedergabe erwies ihr Reynolds jedoch seine Ehre, indem er auf den Saum ihres Kleides am Bildrand seine Signatur schrieb: "I cannot resist the opportunity for going down to posterity on the edge of your garment."³²⁵

Diese unterschiedlichen Berichte zur Bildkomposition verdeutlichen das Zusammenspiel zwischen der realen und idealisierten Figur. Reynolds nahm in seinen *Discourses* (1769-90) darauf Bezug: "It is better to possess the model with the attitude you require, than to place him with your own hands: by this means it happens often that the model puts himself in an action superior to your own imagination. It is a great matter to be in the way of accident, and to be watchful and ready to take advantage of it."³²⁶

Reynolds *Tragic Muse* wird heute als Produkt gemeinsamer Arbeit angesehen, eine Mischung aus Experiment und Konfrontation. Falls Reynolds wirklich die Körperhaltung übernahm, die Siddons bewußt oder unbewußt eingenommen hatte, spiegelte dies seinen Respekt für die Künstlerin sowie ihre Autorität

³²¹ Zit. n. Phillips 1833, S. 456-7. Leslie u. Taylor 1865, Bd. 2, S. 422.

³²² Vgl. Whitley 1932, S. 45. Mason 1879, S. 13.

³²³ Zit. n. Campbell 1834, S. 342, in: *The Gentleman's Magazine*, London, Juli 1834, Bd. 2, S. 339-47.

³²⁴ Zit. n. *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Bd. 36, Nr. CCXXV, Aug. 1834, S. 149-72, hier S. 170.

³²⁵ Vgl. Phillips 1894, S. 321.

³²⁶ Vgl. Reynolds 1842, *Disc. XII*, S. 218.

wider. Die Pose wurde integraler Teil des 'lebenden Kunstwerks'. Diese Art der Überhöhung wurde durch die Wahl des Bildtitels unterstützt. *Sarah Siddons as The Tragic Muse* verdeutlichte ihre Rolle 'als' tragische Muse, wodurch eine bewußte Distanz zwischen der realen und der abgebildeten Person entwickelt wurde.³²⁷ Gleichzeitig versuchte Reynolds, Siddons mit möglichst großer Ähnlichkeit wiederzugeben und ihr einen 'Auftritt' auf der Bildfläche zu ermöglichen. Schließlich wurde das Bildnis eines Schauspielers als Test empfunden, mit dem Reynolds, Romney, Lawrence und Gainsborough miteinander verglichen wurden: "*The actor is, so to speak, a living metaphor.*"³²⁸

Obleich Siddons in der *Tragic Muse* als eindeutig erkennbare Person wiedergegeben wurde, personifizierte Reynolds sie gleichzeitig in einer transzendentalen Darstellung der Tragik.³²⁹ Künstler und Modell zelebrierten bei der Entstehung der *Tragic Muse* den Akt der Modellstunde, die wie ein Theaterstück inszeniert wurde. Die portraitierte Person nahm eine darstellerische Rolle ein, der Künstler spielte seine Rolle mit Farbe und Staffelei: "[...] *it is indeed a most sublime and masterly performance... He seems to have conceived, and executed it with enthusiasm.*"³³⁰

The Tragic Muse wurde 1784 in der *Royal Academy* ausgestellt und im Katalog als *Portrait of Mrs. Siddons, whole length*³³¹ betitelt. Es entsprach keinesfalls dem typischen Protokoll, die Person eines Bildnisses beim Namen zu nennen, insbesondere dann nicht, wenn es sich um eine Schauspielerin handelte. Bei Siddons schien die namentliche Nennung wegen ihrer Popularität angebracht.

Die positive Rezeption erstreckte sich nicht nur auf das Bildthema, sondern auch auf seine Ausführung. Die subtile Strahlkraft des Werkes ergab sich aus der Verwendung tiefbrauner Töne, die mit Gelbnuancen abgesetzt worden waren. Die Wahl der reduzierten Farbpalette wurde von Siddons als Indikator für den Erfolg des Werkes eingeschätzt: "[Siddons] *admired the sober grandeur of the colouring – almost an absence of colour – which contributed to the sublimity of the noble composition.*"³³² Ein Beobachter notierte: "*She was almost upon her knees to [Reynolds] not to disturb those noble hues by a variety of rich and glowing colors which he would otherwise introduce.*"³³³



Siddons zeigte Interesse an der Vervielfältigung des Werkes und bat Reynolds um die Anfertigung eines *STICHES (1787)*,³³⁴ den sie an Theaterbesucher und Freunde verteilen konnte.³³⁵ Sie schlug die gerade in Mode kommende Technik des Punktierstiches vor, die sie der veralteteten Technik des

³²⁷ Vgl. Weinsheimer 1978, S. 317-28.

³²⁸ Vgl. Wind u. Anderson 1986, S. 50.

³²⁹ Vgl. Sumner 1995, S. 20-2.

³³⁰ Vgl. Exhibition of the Royal Acedemy, in: Public Advertiser, 29.4.1784, S. 2. Singleton 1929, S. 351.

³³¹ Vgl. Royal Academy 1784, Nr. 190, S. 9.

³³² Vgl. Clubbe 2005, S. 193. Leslie u. Taylor 1865, S. 646. Knight 1867, S. 214.

³³³ Vgl. Leslie u. Taylor 1865, Bd. 1, S. 646.

³³⁴ Abb. Francis Haward n. Joshua Reynolds, Mrs. Siddons in Character of 'The Tragic Muse', Francis Haward, Nr. 29 Marsh Street, Lambeth, June 4, 1787, London, Punktierstich. Vgl. Graves 1906, S. 31, Nr. 512.

³³⁵ Zit. n. Siddons an George Siddons, 21.2., 19.6. u. 21.7.1811, MS Film 1686, Bodleian Libr., Oxford, in: Kennard 1887, S. 153.

Mezzotints vorzog. Die traditionelle Technik wurde jedoch durch Reynolds bevorzugten Graveur und Kupferstecher Valentine Green (1739-1813) eingesetzt.³³⁶ Als Green um Erlaubnis für die Anfertigung der Reproduktion bat, antwortete Reynolds ausweichend: *“The picture is just begun and in a state of uncertainty whether it will be a picture worth making a print from it or not.”*³³⁷ Green interpretierte Reynolds Reaktion als offiziellen Auftrag, obgleich dieser durch Siddons' Entscheidung an Francis Haward erteilt wurde. Green lamentierte: *“[Reynolds should] give unequivocal answers to plain propositions, and so to avoid the risk of sporting with any man's temper where his personal and professional character is concerned.”*³³⁸ Durch Siddons Auftragsvergabe an Haward wurde ihr Einfluß in derart wichtigen Fragen deutlich.³³⁹

Reynolds *Tragic Muse* entstand ohne Auftraggeber und wurde zur Erhöhung seines Ruhmes präsentiert. Die Nachfrage des Werkes und seine Bekanntheit wurde durch den sich schnell entwickelnden Kunstmarkt gefördert.³⁴⁰ Für Siddons bedeutete die Kommerzialisierung des Haward-Werkes eine Möglichkeit zur Lancierung ihres öffentlichen Bildes, denn sowohl Künstler als auch Modell profitierten von der *Tragic Muse*. Kritiker bezeichneten das Werk, das zur Hauptattraktion der Ausstellung 1784 wurde, als *Mrs. Siddons IN CHARACTER of The Tragic Muse*, wodurch die allegorische Dimension hervorgehoben wurde. Auch Hawards Punktierstich wurde derartig betitelt und Reynolds Unterschrift deutlich lesbar auf dem Kleidersaum verewigt. Der *Public Advertiser* schrieb am 28. April 1784: *“A most sublime and masterly performance, and undoubtedly one of the very best that was ever produced by Joshua [...] fine expression of countenance for which the original is so pre-eminent and almost unrivalled.”*³⁴¹ Einen Tag darauf empfahl der *Public Advertiser* das Werk des Künstlers für die königliche Sammlung: *“He outdone all his performances.”*³⁴² Reynolds demonstrierte mit seiner Signatur auf ihrem Kleidersaum den Respekt für sein Modell, das nicht nur passiv inspirierend wirkte, sondern auch aktiv eine Rolle im künstlerischen Prozess einnahm. Betrachter erkannten in der *Tragic Muse* das Bildnis einer Darstellerin der Tragik sowie die moderne Darstellung einer Muse. Das Werk erhöhte ihren Bekanntheitsgrad, die Reproduktion in Punktierform anstatt Mezzotint erhöhte die Zahl der möglichen Rezipienten.³⁴³

Siddons schloss die Zusammenarbeit mit den folgenden Worten ab: *“Situated as I am, with respect to the glorious picture so finely eulogised, and with its illustrious panegyrist, what can I say, where should I find words for the various and thronging ideas that fill my mind? It will be enough, however, to say... that could we change persons, I would not exchange the gratification that you have experienced in bestowing this sublime tribute of praise, for all the fame it must accumulate on the memory of The Tragic Muse.”*³⁴⁴

³³⁶ Vgl. Whitley 1968, Bd. 2, S. 7-8. *Public Advertiser*, 26.3.1784, S. 3.

³³⁷ Vgl. Ingamells u. Edgcumbe 2000, Nr. 112.

³³⁸ Zit. n. McIntyre 2003, S. 416.

³³⁹ Vgl. Whitley 1968, Bd. 2, S. 7.

³⁴⁰ Vgl. Clayton 1997, S. 244.

³⁴¹ Vgl. Graves u. Cronin 1899-1901, Bd. 3, S. 893.

³⁴² Vgl. *Public Advertiser*, 28.4.1784, S. 2. McPherson 2000a, S. 401-30.

³⁴³ Vgl. McCreery 2004, S. 116.

³⁴⁴ Zit. n. Siddons an Thomas Lawrence, 23.12.1824. Vgl. Layard 1906, S. 189-90.

Auch andere Künstler stimmten in die positive Rezeption ein. Jahrzehnte später betonte Thomas Lawrence in einer Ansprache in der *Royal Academy*: “A work of the highest epic character, and indisputably the finest female Portrait in the world.”³⁴⁵ Der irische Maler James Barry (1741-1806) hob hervor: “Sir Joshua’s portrait of Mrs. Siddons is, both of the ideal and the executive, the finest picture of the kind, perhaps in the world. Indeed it is something more than a portrait, and may serve to give an excellent idea of what an enthusiastic mind is apt to conceive of those pictures of confined history, for which Appelles was so celebrated by the ancient writers, but this picture of Mrs. Siddons of *The Tragic Muse* was painted not long since, when much of his attention had been turned to history.”³⁴⁶

Dennoch äußerten sich auch kritische Stimmen. So schrieb Mary Hamilton Dickenson (1756-1816), die am 8. Mai 1784 eine Ausstellung besucht hatte, daß sie zwar den Kopf bewundern würde, den Thron aber als zu massiv und die Figur für zu schwer beurteilte, um auf Wolken ‘schweben’ zu können.³⁴⁷ Horace Walpole vermerkte lakonisch: “Head very fine, left arm too large.”³⁴⁸ Der *Morning Herald* kritisierte die Disposition der Attribute sowie die sitzende Positur: “She is represented on an antique throne, but surely her figure might have appeared much more dignified had she been erect.”³⁴⁹

Von der *Tragic Muse* existiert eine REPLIKA (1789),³⁵⁰ für die Reynolds durch M. de Calonne 800 Guineas erhielt: “[...] although it is allowed to be very inferior to the other.”³⁵¹ Die Replika wurde jedoch für ihre Unähnlichkeit kritisiert: “The picture appears to us to resemble neither Mrs. Siddons, nor *The Tragic Muse*.”³⁵² Das Werk wurde offenbar weitgehend von Assistenten geschaffen. Zu ihnen gehörten James Northcote (1746-1831), Verfasser von *Memoirs of Joshua Reynolds* (1817), Giuseppe Marchi (1735-1808), ein Schüler, der ihm von Italien nach London gefogt war, sowie William Score (+1831), der sich 1778-84 mit Reynolds das Atelier geteilt hatte.³⁵³ Northcote identifizierte Score als den Maler der Kopie, obgleich das Werk erst 1789, also einige Jahre nach seiner Zeit in der Werkstatt, entstanden war.³⁵⁴

Siddons hielt die Erinnerung an das Werk bewußt lebendig. Bei öffentlichen Lesungen nahm sie als *Tableaux vivant* die Pose ein, um das Wiedererkennen und den Eindruck des ‘Sublimen’ zu fördern. Edmund Burke (1729-97) hatte diesen Aspekt in seinem Traktat *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) schon thematisiert.³⁵⁵ Zeitgenössische Kritiker sahen in *The Tragic Muse* ein Beispiel für Reynolds *Grand Manner* Stil, in dem das Unverwechselbare, Ideale,

³⁴⁵ Vgl. Thomas Lawrence, Address to the Students of the Royal Academy, 10. December 1823, London, 1824, in: Williams 1831, Bd. 1, S. 430. Timbs 1860, S. 121.

³⁴⁶ Vgl. Barry 1809, Bd. 1, S. 553. Northcote 1819, S. 182. Black 2005, S. 190.

³⁴⁷ Vgl. Anson 1925, S. 179.

³⁴⁸ Vgl. Dircks 1997, S. 289. Caldwell 2004, S. 183-6.

³⁴⁹ Vgl. Horace Walpole, *Morning Herald*, and *Daily Advertiser*, 28.4.1784, S. 2. Graves u. Cronin 1899-1901, Bd. 3, S. 893.

³⁵⁰ Abb. Joshua Reynolds [Studio], Sarah Siddons as ‘The Tragic Muse’, 1789, Öl/Lw., 238.8 x 147.3 cm, Dulwich Picture Gal., London. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 128, Nr. 32. Uglow 1982, S. 428. Kat. London 1905, S. 85. Bellamy 2001, S. vii. Postle 2005, S. 222. Kat. London 1876, S. 139. French 1954, S. 91. Parsons 1909, S. 254.

³⁵¹ Vgl. Timbs 1860, S. 121.

³⁵² Vgl. Hazlitt u. Howe 1930-34, Bd. 10, S. 26. Postle 1995, S. 305.

³⁵³ Vgl. Champlin u. Perkins 1913, S. 180.

³⁵⁴ Vgl. Steward u. Cutten 1997, S. 413.

³⁵⁵ Vgl. Brigham 2004, S. 417-37.

Historische und Allegorische gleichberechtigt nebeneinander existierten: *“The Tragic Muse was perhaps the only creation of Joshua, at once important and entirely successful, in which he put his theories of the great style into literal execution.”*³⁵⁶

Die enge Kooperation zwischen Maler und Modell blieb nicht auf die Schaffung der *Tragic Muse* beschränkt. Der Akademieleiter hielt nach der Expansion der Theater *Drury Lane* und *Covent Garden* Veränderungen im darstellenden Modus sowohl im Bild als auch auf der Bühne für notwendig und beriet Siddons in Bezug auf ihre Darstellungskunst. Dies bedeutete, daß sie ihren Stil zunehmend auf wenige, aber deutlich akzentuierte Gesten reduzierte, die auf Fernwirkung angelegt waren. Reynolds postulierte schon in seinen *Discourses*, daß sowohl in Kunst als auch Schauspiel die Grundidee bedeutender als der erzählerische Detailreichtum sei. Dementsprechend interpretierten Biographen Siddons Bühnenstil oftmals mit Reynolds Ausführungen.³⁵⁷

Daneben beriet Reynolds Siddons in stilistischen Fragen zu Kostüm, Kopfschmuck und Haartracht. Seine Ablehnung der zeitgenössischen Mode wurde von ihr übernommen, indem sie auf allzu modische Kleider verzichtete und zunehmend ein *Understatement* anstrebte.³⁵⁸ Siddons war der stilistische Einfluß Reynolds bewußt: *“Joshua often honoured me by his presence at the theatre. He approved very much of my costumes, and of my hair without powder, which at that time was used in great profusion, with a reddish-brown tint, and a great quantity of pomatum, which, well kneaded together, modelled the fair ladies’ tresses into large curls like demi-cannon. My locks were generally braided into a small compass, so as to ascertain the size and shape of my head, which, to a painter’s eye, was of course an agreeable departure from the mode. My short waist, too, was to him a pleasing contrast to the long stiff stays and hoop petticoats, which were then the fashion, even on the stage, and it obtained his unqualified approbation.”*³⁵⁹



Auch George Romney war Siddons’ Präsenz in London von ihr fasziniert und schuf vier Monate nach ihrem Debut *SARAH SIDDONS AS THE TRAGIC MUSE (1783)*.³⁶⁰ Es blieb bis Ende 1785 in seinem Studio; später annoncierte der *Public Advertiser*, daß das Bildnis in *full length* verkauft worden war.³⁶¹ Da Romney jedoch das Bild nicht rechtzeitig zur Präsentation fertiggestellt hatte, wandte sich Siddons an Reynolds, der sie im oben beschriebenen Werk der *Tragic Muse* portraitierte. Aus Gründen, die bis heute unklar geblieben sind, entschied sich Romney zur Durchtrennung seines Bildes. Das Bild verlor seine physische Größe, gewann aber psychologische Intimität: *“He, the owner, Mr. Braithwaite, showed me a very fine Portrait of Mrs. Siddons by Romney as The Tragic Muse half length, that is the head & hands, &*

³⁵⁶ Vgl. Paulson 1975, S. 83-6. Wendorf 1990, S. 16-7, 245-8.

³⁵⁷ Vgl. Boaden 1825, Bd. 2, S. 289 u. Bd. 1, S. 170-1. Reynolds 1797, S. 238-40.

³⁵⁸ Vgl. Booth, Stokes u. Bassnett 1996, S. 37. Boaden 1825, S. 146. Anderson u. Shea 2009, S. 337-8.

³⁵⁹ Zit.n. *The Gentleman’s Magazine*, Juli 1834, S. 342-3.

³⁶⁰ Abb. George Romney, Sarah Siddons as ‘The Tragic Muse’, 1783, Öl/Lw., 67.2 x 61 cm, Privatslg., England.

³⁶¹ Vgl. Whitley 1968, S. 63.

*in his best style.*³⁶² Siddons erscheint in Romneys Bild vor dunklem Hintergrund in einem schlichten, undefinierten weissen Gewand, das um ihre Schultern drapiert ist. Sie stützt sich auf einem Sockel auf und legt eine Hand an ihr Kinn, eine Geste des Nachdenkens und der kontemplativen Reflektion. Der Lorbeerkranz in ihrem Haar und der diffuse Hintergrund entrücken sie in höhere Sphären. Gleichzeitig ermöglicht der Blickkontakt einen realen Bezug zum Betrachter. Jahre zuvor gab Romney Mary Ann Yates in der gleichen Rolle (1771, Queensland Art Gal., South Brisbane) wieder: *“In 1771, [...] Mrs. Yates, the actress, sat to Romney for a picture of The Tragic Muse. [...] this work was completely eclipsed by Reynolds’s Tragic Muse, painted some thirteen years later.”*³⁶³ Durch die beschnittene Form des Werkes entfiel sowohl der Vergleich zu diesem Vorgängerbild als auch zu Reynolds *Tragic Muse*, was vielleicht von Lawrence beabsichtigt war.³⁶⁴



Romneys Komposition wurde in einer ganzfigurigen *STUDIE (1783)*³⁶⁵ überliefert, in der sich Siddons an einen Steinsockel lehnt. Das fließende Gewand und die Körperhaltung erinnern an klassische Vorbilder der *Melpomene*. Somit bot das Werk eine subtile Form der Identifikation, die beim Betrachter eine Kenntnis der Antike voraussetzte. Da Romney seit 1770 von öffentlichen Ausstellungen absah, wurde seine *Tragic Muse* nur ungenügend in der zeitgenössischen Presse erwähnt. Die Aufmerksamkeit, die ihm jetzt während des Malprozesses seiner *Tragic Muse* entgegengebracht wurde, reflektierte die Popularität seines Modells. Romney war für seine langsame Arbeitsweise bekannt, demnach wurde sein Fortschreiten am Werk umso schärfer beobachtet. Siddons absolvierte im März 1783 drei Modellsitzungen bei Romney, die für den frühen Nachmittag angesetzt worden waren. Ein Besucher des Ateliers berichtete, daß das Bildnis zu diesem Zeitpunkt allerdings von einer Fertigstellung noch weit entfernt war. Siddons kehrte für eine weiteres Treffen am Ende des Monats zurück und erschien nochmals Anfang April 1783 im Studio. Später konnte Siddons ihre Verabredungen mit Romney nicht mehr einhalten und ließ sich nur noch auf eine einzige weitere Sitzung ein: *“One sitting, and one only.”*³⁶⁶



Romney orientierte sich mit seinem Werk am klassischen Kanon und entlehnte die Haltung der Skulptur *MELPOMENE* (2. Jh., Rom, Vatikanische Museen). Sie ist mit einem fließendem Gewand und *cothurni* bekleidet, lehnt an einer Säule und erhebt die Maske der ‘Trauer’. Romney skizzierte die Statue während seines Italienaufenthalts und übernahm Pose und Draperie sowie die kühle Blässe des Originals. Siddons ermutigte Romney und andere Künstler, sie in Anlehnung an die klassische Antike

³⁶² Vgl. Add. MS. 30,262, f. 86, Brit. Libr., London, in: Gilchrist 1880, Bd. 1, S. 203.

³⁶³ Vgl. Dallas 1867, S. 231.

³⁶⁴ Vgl. Wilson 1995, S. 117-48.

³⁶⁵ Abb. George Romney, Study for Portrait of Sarah Siddons [Tragic Muse], 1783, Cambridge, Fitzwilliam Mus. Vgl. Watson 1992, S. 147-51.

³⁶⁶ Vgl. Parsons 1917, S. 621-2.

wiederzugeben. Der Vergleich wurde von ihr bewußt gesucht und als bevorzugtes Repräsentationsmittel gefördert. Sie verstärkte ihre Beziehung zur klassischen Antike weitergehend, indem sie nicht nur Kostüme nach alten Vorbildern anfertigen ließ, sondern Gestik und Mimik antiken Überlieferungen anglich.



Auch andere Künstler wie RICHARD COSWAY portraitierten Siddons als Muse der Tragik. SARAH SIDDONS AS TRAGEDY (ca. 1785)³⁶⁷ ist in ein dunkles Gewand der Trauer gekleidet, das sich in weiten Bahnen um ihren voranschreitenden Körper schmiegt. Das Diadem erinnert an klassische Statuen und erweckt eine Aura des Erhabenen. Die im triumphalen Zeigegestus erhobene rechte Hand erfüllt den gleichen Zweck wie der in die Ferne schweifende Blick in Reynolds Werk. In ihrer linken Hand hält sie als Symbol des gewaltsamen Todes den blutigen Dolch. Der unter ihrem Gewand hervorlaufende Putto steht in Kontrast zu Reynolds kelchtragender Personifikation *terror*. In einem Brief bat Cosway Siddons um eine Modellstunde, die mit seiner *Tragic Muse* in Verbindung stehen könnte: “[...] as he has arranged his ideas relative to the action etc., etc., and could begin it immediately.”³⁶⁸



Cosways *Tragic Muse* orientierte sich an Cesare Ripas *ICONOLOGIA, OR, MORAL EMBLEMS* (1593), das 1779 durch George Richardson neu aufgelegt worden war. Das seit dem 17. Jahrhundert einflußreiche Werk ging durch zahlreiche Neuauflagen und diente als Leitfaden für die symbolische Bedeutung von Attributen und Emblemen. Hier wurde die Figur der *Tragedy* beschrieben: “*The figure of a majestic woman, dressed in mourning, holding a dagger in her hand, which are expressive of the greatness, pain and terror of the subject, the murdered child at her feet, alludes to cruel and violent death, being the theme of tragedy. The figure is shod in buskins, as they were worn by princes and heroes of the ancients, and in imitation of them, were introduced to the tragedians, to denote that this sort of poetry requires great and sagacious conceptions, neither common nor trivial. To the back ground of this subject, the trophies of heroes may be introduced, and a palace in the distance, on fire.*”³⁶⁹ Siddons stimmte vermutlich dem gelehrten Tenor des Werkes von Cosway zu, wengleich er eine völlig andere Bildlösung als Reynolds fand.



³⁶⁷ Abb. Richard Cosway, Sarah Siddons as Tragedy, c. 1785, Graphit, grau lav., Papier, 233 x 172 mm, Privatslg. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 75, Nr. 29. BDA 1973-93, S. 39.

³⁶⁸ Vgl. Richard Cosway an Mr. Cumberland, Berkeley Street, undat. (ca. 1783/84), in: Whitley 1968, Bd. 2, S. 35-6.

³⁶⁹ Vgl. Ripa 1593, Fig. 300 [Tragedia, Tragedy].

Ein ganzes Jahrzehnt verstrich, bevor Reynolds *Tragic Muse* durch SARAH SIDDONS WITH THE EMBLEMS OF TRAGEDY (1793)³⁷⁰ neu herausgefordert wurde. 1794 zelebrierte WILLIAM BEECHEY mit diesem Werk seinen Status als *Associate of the Royal Acedemy & Portrait Painter to the Queen Charlotte*. Wie Cosway und Romney malte er Siddons in ganzer Figur, plazierte sie jedoch in eine dunkle Waldlichtung. In einer Hand hält sie den blutigen Dolch, in der anderen Hand eine Maske. Der Steinsockel, auf dem ein Cupido zusammengesunken ist, trägt die Aufschrift SHAKESPEARE, dahinter versinkt eine weitere Maske im Dunkel. Die Intention des Bildes ist nicht klar definiert. Es könnte sich um den Triumph der Tragödie über die Komödie handeln, angedeutet durch die zu Boden gefallende Maske. In diesem Kontext symbolisierte Siddons den Sieg von Shakespeares vernachlässigten Tragödien. Gleichzeitig bedeutete Beecheys Werk eine offene Herausforderung an Thomas Lawrence und John Hoppner, die mit ihren Bildern *Dorothy Jordan as the Comic Muse* (1786, London, Royal Coll.) sowie *Elizabeth Farren, Countess of Derby* (1790, New York, Metropolitan Mus. of Art) Furore gemacht hatten. Mit der Wahl eines tragischen Themas distanzierte sich Beechey bewußt von derartigen Werken der Komödie. Als Repräsentation der Tragödie war seinem Werk jedoch kein Erfolg beschieden; es verblieb in Beecheys Studio bis zu seinem Tod 1836.³⁷¹



THE TRAGIC MUSE (1804)³⁷² von THOMAS LAWRENCE, eine Komposition mit psychologisch intensiver Durchdringung, stellte ebenfalls eine Abweichung von Reynolds' Fassung dar. Das frontal aufgefasste Gesicht ist leicht gesenkt, die stechenden Augen erscheinen wie schwarze Höhlen. Ein weißes Kopftuch fällt wie ein Vorhang in langen Bahnen auf ihre Schultern hinab. Lawrence zeigte Siddons hier im Bühnenhabitus, aber mit privaten Charakter. Von allen Künstlern unterhielt Lawrence die längste und intensivste Beziehung mit seinem Modell. Als Vierzehnjähriger lernte er sie in Bath kennen und wurde nach 1787 ihr konstanter Begleiter sowie Freund der Familie. Lawrence erhöhte Siddons und ihren Bruder John Philip Kemble zu seinen Idolen. Während jedoch Kemble ihn zu *half history paintings* inspirierte, zeichnete er Siddons von einer eher verletzlischen und persönlichen Seite. Im vorgerücktem Alter gab er sie mit jugendlichen, weichen Zügen wieder; ein Hinweis auf seine strake emotionale Verbindung mit seiner Muse.³⁷³ Lawrence fertigte derart viele Zeichnungen und Bildnisse von Siddons an, so daß ein Kritiker bemerkte: "[...] *the artist seems to be perpetually employed in tracing and retracing the Kemble family.*"³⁷⁴ Er schuf zahlreiche Werke aus dem Bühnenleben, wie *SARAH SIDDONS AS LADY*

³⁷⁰ Abb. William Beechey, Sarah Siddons with the Emblems of Tragedy, 1793, Öl/Lw., 245.1 x 153.7 cm, NPG, London. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 76, Nr. 30. Bellamy 2001, S. 24. BDA 1973-93, S. 38. McDonald 2005, S. 34-5.

³⁷¹ Vgl. Roberts 1907, S. 45-6.

³⁷² Abb. Thomas Lawrence, Sarah Siddons as 'The Tragic Muse', 1804, schw. u. rote Kreide, Papier, 203 x 165 mm, Privatslg. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 86, Nr. 37.

³⁷³ Vgl. Sutherland-Gower 1882, S. 28-9, 41-4.

³⁷⁴ Vgl. Royal Academy, in: Times, 28.4.1804, S. 2. Boaden 1833, S. Bd. 1, 342. Kat. Los Angeles 1999, S. 95, Anm. 112.

MACBETH³⁷⁵ oder SARAH SIDDONS AS EUPHRASIA IN THE GRECIAN DAUGHTER.³⁷⁶ Die Modellstunden verliefen schnell und *in promptu*, wie John Keyse Sherwin in einer Zeitungsannonce erkennen ließ: *“The drawing of Mrs. Siddons, from whence the small print, published in Westminster Magazine for last month was taken, was executed at one sitting in a short space of time by master Lawrence at Bath, which that lady accepted as a present: and, though in her riding dress, and hastily executed, is deemed the strongest likeness of her hitherto published. But he has drawn her in Grecian Daughter, and in another of her best characters, which is Zara in Mourning Bride, both publishing by subscription.”*³⁷⁷

Die zahlreichen Bildnisse von Siddons in der Rolle als *Tragic Muse* verdeutlichen den kultartigen Charakter und ihren Einfluß auf ihre Zeitgenossen. Sie konnte es sich ‘leisten’, auf die leichte Komödie zu verzichten und sich ganz dem ehrenvollen Fach der Tragödie zu widmen. Dadurch erfuhr ihre öffentliches Ansehen eine Aufwertung, die ihr zur Forcierung ihrer kultartigen Rezeption verhalf. Durch ihre gesellschaftliche Assoziation mit dem Akademieleiter Reynolds wurde ihr Ansehen weiter vermehrt und ihr ein gerechtfertigter Platz in einer vornehmlich männlich dominierten Branche erlaubt. Ihre Fähigkeit zur eigenen Interpretation von althergebrachten Stücken unterstützte dabei ihr Dasein als lebende Legende.

I.10 DAS MODELL ALS GESELLSCHAFTLICHE IKONE

Es entstanden mehrere Werke, die Siddons aus dem Bühnenkontext herauslösten und sie als individuelle Persönlichkeit und respektiertes Mitglied der Gesellschaft wiedergaben; hier wurde sie in Kleidern oder mit Attributen dargestellt, die nicht mit ihren Bühnenrollen assoziiert wurden. Diese Werke trennten sich vom klassischen Kanon, befreiten sie aus Theaterkostümen und verzichteten auf deskriptive Hintergrundgestaltungen ihrer Bühnenauftritte. Sie banden Siddons in ihre Gegenwart ein und eröffneten ihr Zugang zu Kreisen, die Schauspielern bislang weitgehend verwehrt waren. Diese Assimilation mit der Gesellschaft verlief jedoch auch bei Siddons nicht ohne Spannungen.



THOMAS GAINSBOROUGHS gespanntes Verhältnis mit der *Royal Academy* verstärkte ihn in seiner Entscheidung, den Akademieleiter Reynolds mit einer eigenen Fassung eines Siddons-Portraits herauszufordern. Wie Reynolds *Tragic Muse* entstand sein Werk *MRS. SARAH SIDDONS (1785)*³⁷⁸ ohne Auftrag. Er präsentierte es exklusiv im *Schomberg House*, bevor er es an Interessenten verließ und

³⁷⁵ Abb. Anonym n. Thomas Lawrence, Sarah Siddons as Lady Macbeth, undat., Druck, 310 x 220 mm, Beschriftung auf Rückseite: William Shakespeare: Macbeth, Sarah Siddons, Lady Macbeth, Macbeth, Bd. 1, 5. Furness Image Coll., P/Si150. 10 M.

³⁷⁶ Abb. Thomas Trotter n. Thomas Lawrence, Sarah Siddons as Euphrasia in the Grecian Daughter, 1783, Radierung, 137 x 102 mm, The Huntington Coll., San Marino, CA.

³⁷⁷ Vgl. Morning Chronicle, and London Advertiser, 7.2.1783, S. 3.

³⁷⁸ Abb. Thomas Gainsborough, Mrs. Sarah Siddons, März 1785, Öl/Lw., 125.7 x 100.3 cm, Nat. Gal., London, Nr. NG683. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 32, Nr. 25. Bellamy 2001, S. vii. Kelly 1980, S. 5. BDA 1973-93, S. 41. Manvell 1970, S. 84. Boaden 1827, S. vi. Rovee 2006, S. 15.

schließlich Siddons übergab.³⁷⁹ Das Bildnis, dem eine *KREIDEZEICHNUNG*³⁸⁰ vorausging, präsentiert Siddons in sitzender Positur in Dreiviertelansicht. Das blau-silber gestreifte Kleid, in der Taille gebunden, betont die körperlichen Formen. Die Eleganz der langen, eng umschließenden Ärmel wird durch einen Pelzmuff unterstrichen. Das Dreiviertelprofil wird wie ein Schattenriß durch einen großen schwarzen Hut hinterfangen. Die gepuderte Perücke und das schwarze Samtband rahmen das helle Gesicht ein. Der Hintergrund wird durch eine unbestimmte Räumlichkeit gebildet, die durch ihre dunkelrote Farbigkeit Wärme suggeriert und einen Kontrast zum eisblauem Gewand und der hellen Haut darstellt. Wie auf Reynolds Bildnis erscheint Siddons in sitzender Positur. Ihr Körper in Dreiviertelfigur wird leicht vom Betrachter abgewandt, ebenso der in eine unbestimmte Ferne gerichtete Blick. Diese 'Apotheose' wird durch den leicht unter ihr angeordneten Ausgangspunkt des Betrachters unterstützt. Anders jedoch als bei Reynolds trägt Siddons hier zeitgenössische Kleidung und einem Fuchspelz, der ihr das Attribut einer modischen Ikone verleiht. Das Werk ist einfach strukturiert, frei von Symbolen, im Diesseits verankert und unpräntiös. Durch die Darstellung von modischen Details wird Siddons jedoch auch als eine Person dargestellt, die materiellen Dingen nicht abgeneigt ist. Diese realitätsnah orientierte Widergabe war ein bewußter Seitenhieb auf Reynolds, der in seiner Vorlesung der *Royal Academy* postulierte: "[...] *cloathing is neither woolen, nor linen, nor silk, satin, or velvet, it is drapery, it is nothing more.*"³⁸¹ In seinen Vorlesungen betonte Reynolds mehrfach, daß die Trivialisierung durch gegenwärtige Modetrends im Bildnis zu unterlassen sei. Während Reynolds sie dementsprechend auf einem mit nebulösen Wolken umflorten Thron Platz nehmen ließ, umgeben von symbolkräftigen Attributen, verankerte Gainsborough sie im irdischen Dasein, unterstrichen durch den fest auf dem Boden postierten, modernen Stuhl. Auch der Vorhang im Hintergrund war eine simple Reduzierung der ambitioniert choreographierten Geister, die Reynolds' *Tragic Muse* charakterisierten.

Die physische Ähnlichkeit zwischen Modell und Gainsboroughs Abbildung wurde von Zeitgenossen hervorgehoben, da er offenbar ihre lange Nase realistisch dargestellt hatte: "*In 1784, Mrs. Siddons, then in the prime of her glorious beauty and in the full blaze of her popularity, sat to Gainsborough. [...] Two years before the death of Mrs. Siddons she was seen by Mrs. Jameson seated near her picture, it was like her still, at the age of seventy. Gainsborough however, found some difficulty in delineating her features – the nose especially, after repeatedly altering its shape, he exclaimed, 'Confound the nose, there is no end to it!'*"³⁸² Auch das kräftige Kinn wurde akzentuiert: "*The Kemble-jaw-bone! Why it is as notorious [...]*"³⁸³ Der Künstler verzichtete darauf, Siddons in einer Theaterrolle darzustellen, da er ihr Gesicht auch jenseits der Bühne als ausdrucksstark empfand: "*Her features are without that theatrical distortion which several painters have been fond of delineating.*"³⁸⁴

³⁷⁹ Vgl. Kat. London 1889, S. 64, Nr. 683.

³⁸⁰ Abb. Thomas Gainsborough, Mrs. Siddons, 1785, schw. Kreide, lav., weiße Kreide gehöht, 468 x 353 mm, John L. Severance Fund 1976.6, Cleveland Mus. of Art, Cleveland, OH. Vgl. Kat. Cleveland 1981, S. 41. Kennard 1887, S. 158.

³⁸¹ Zit. n. Reynolds, A Discourse, IV, by the President, 1771, in: Reynolds 1905, S. 80.

³⁸² Vgl. Timbs 1860, S. 166-7.

³⁸³ Zit. n. Kennard 1887, S. 158.

³⁸⁴ Zit. n. Whitley 1915, S. 236.

Siddons zu portraituren wurde durch Gainsboroughs Sympathie für Personen unterstützt, die sich einen Platz in der höheren Gesellschaft Londons hart erkämpft hatten.³⁸⁵ Ihr Haltungstypus entspricht daher überlieferten Traditionen für Gesellschaftsportraits, die eine klassenorientierte Legitimation verdeutlichen. Da die Schauspielerei eine Assoziation mit dem 'niederen Stand' und der 'Halbwelt' bedeutete, löste sich Siddons aus diesem Kontext durch die bewußte Wahl tragischer, würdevoller Theaterrollen. Gainsborough unterstützte sie auf seine Weise, indem er sie auf den Rang respektierter Personen der Gesellschaft erhob. Diese Transformation und gesellschaftliche Erhöhung verfehlte ihre Wirkung nicht. Als sich das Bild in einem privaten Haus in Edinburgh befand, erschienen an der Tür immer wieder Besucher mit einer schriftlichen Petition, das Bild bewundern zu dürfen.³⁸⁶ Ein Besucher einer Ausstellung in Manchester 1857 spielte auf die magische Wirkung an: *"The great tragic actress, who interpreted the passions with such energy and such feeling, and who felt them so strongly herself, is better portrayed in this simple half length, in her day dress, than in allegorical Portraits as The Tragic Muse or in character parts. This Portrait is so original, so individual, as a poetic expression of character, as a deliberate selection of pose, as bold colour and free handling that it is like the work of no other painter. It is useless to search for parallels, for there are none. Veronese a little - but no, it is a quite personal creation. This is genius."*³⁸⁷

Gainsboroughs Werk stellt Siddons im kräftigen Profil und mit modischem Dekor dar. Damit entsprach sie der *Woman of Quality*, eine Eigenschaft, die Siddons laut ihrer Zeitgenossen verkörperte. Siddons, als Person der Öffentlichkeit, die sich durch ihre artistischen Fähigkeiten von der Masse unterschied, forcierte diese Wiedergabe bewußt. Zeitgenössische Kritiker registrierten ihre gewandte Interaktion mit Personen *of quality*, wenngleich später ihr hochentwickelter Intellekt nahezu hinderlich wurde: *"The elevation of mind which my profession naturally induces, induces also the necessity of a higher tone of conversation, and a greater variety of intellectual resource, than can be expected."*³⁸⁸



Gainsborough war nicht der einzige Künstler, der Siddons aus der Theaterwelt 'entführen' wollte. GILBERT STUARTS *PORTRAIT (1785)*³⁸⁹ zeigt Siddons in einem modisch-schimmernden Kleid sowie einer turbanartigen Kopfbedeckung aus vergleichbarem Material. Sie dreht dem Betrachter das Gesicht zu und scheint von einem Buch in ihren Händen aufzuschauen. Das Bildnis war ein Auftragswerk: *"Mrs. Siddons, painted in England, for her brother-in-law, Mr. Twiss, and said to be very fine."*³⁹⁰ Ein Kritiker kommentierte die gedankliche Komponente des Werkes: *"Stuart dives deep into mind, and brings up with him a conspicuous draught of character und characteristic thought -- all as sensible to feeling and to sight as the most palpable projections in any feature of a face."*³⁹¹ Das Werk ermöglicht einen direkten Kontakt

³⁸⁵ Vgl. Myrone u. Rosenthal 2002, S. 16-23.

³⁸⁶ Vgl. Parsons 1917, S. 620.

³⁸⁷ Vgl. Bürger 1857, S. 388.

³⁸⁸ Zit. n. Siddons an George u. Mary Siddons, 15.9.1813 sowie 29.8.1814, MS Film 1686, Bodleian Libr., Oxford.

³⁸⁹ Abb. Gilbert Stuart, Sarah Siddons, 1785, Öl/Lw., 74.9 x 62.2 cm, London, NPG 50. Manvell 1971, S. 68.

³⁹⁰ Zit. n. Mason 1879, S. 256.

³⁹¹ Zit. n. Whitley 1932, S. 59-60.

zwischen Modell und Betrachter, wobei die Erinnerung an ihr Bühnendasein verwischt wird. Vielmehr tritt sie als 'belesene' Frau der Gesellschaft auf, indiziert durch das aufgeschlagene Buch in der Hand. Das Sujet des Lesens, das Stuart und auch Thomas Beach für Siddons wählten, war konventionell und wurde genutzt, um die gedankliche Reflektion zu versinnbildlichen, aber auch der Sensibilität kultivierter weiblicher Klientel zu entsprechen. Die ikonographische Motiv der 'Frau mit Buch' wurde im 18. Jahrhundert populär. Es wurde eine Verbindung zur Welt der Literatur hergestellt, die zunehmend von Frauen frequentiert wurde, aber auch von einer Kundschaft, die es sich leisten konnte, *le Roman du jour* zu lesen.³⁹² Stuarts und Gainsboroughs Werke verdeutlichten die Betonung der *Lady* in Sarah Siddons. Doch obgleich beide Werke 1785 entstanden, demonstrierte Stuarts Werk eher das mädchenhafte Wesen, wodurch er dem zuvor angesprochenen 'Kult der Sensibilität' entsprach.³⁹³



Die Interpretation einer modisch-koketten Seite bot JOHN DOWNMAN mit seinem Bildnis *SARAH SIDDONS (1787)*,³⁹⁴ das als Pendant zu einem Portrait von Elizabeth Farren, Countess of Derby (ca. 1759-1829) konzipiert worden war. Sein Siddons-Werk portraitiert sie mit aufgetürmter Haartracht und Haube, *Make-up* und lächelndem Gesichtsausdruck. In dieser Aufmachung ist sie fast nicht wiederzuerkennen. Das für seine Helligkeit bekannte, blasse Gesicht ist rosig getönt, wodurch die Nähe zur *demi monde* erweckt wird. Das gepuderte Haar ist zu einer kunstvollen Frisur toupiert und unter einer Morgenhaube drapiert. Kritiker rügten die mangelnde Ähnlichkeit und den offensichtlichen Ikonoklasmus. Ironischerweise stellte Downman in seinem Bestreben, Siddons von einer modernen Seite zu zeigen, sie in eine Reihe zeitgenössischer Bildnisse eines überholten Kanons. Durch die Darstellung einer 'derartig' gekleideten Zeitgenossin stellte er ihr Image als Ikone in Frage und beeinträchtigte ihre Aura als *Tragic Muse*. Downmans Bildnis wurde für seine Koketterie kritisiert sowie für die Unterschlagung ihrer ehrwürdigen Seite, die sie auf der Bühne als *Macbeth* oder *Tragic Muse* verkörperte. Die Öffentlichkeit schätzte Siddons nicht wegen vermeintlich typischer weiblicher Attribute, sondern wegen ihres ernsthaften Charismas. Dementsprechend wurden Werke oftmals abgelehnt oder von der Kritik zerrissen, die sie in einem betont femininen Licht wiedergaben. Dennoch erfüllte Downmans Bildnis, das mit anderen Werken im *Richmond House* gezeigt wurde, eine wichtige Funktion. Der Künstler ermöglichte Siddons einen gesellschaftlichen Zugang zur Aristokratie, wie Georgiana, Duchess of Devonshire (1757-1806), Lady Duncannon, 3rd Countess of Bessborough (1761-1821) oder Lady Elizabeth Foster (1759-1824). Downmans Portraits dieser unterschiedlichen Personen wurden als zugeordnete Paare konzipiert und erlaubten dem Betrachter den direkten Vergleich, der für Siddons keinesfalls negativ ausfiel.

³⁹² Vgl. De Grazia u. Furlough 1996, S. 123.

³⁹³ Vgl. Flynn 2008, S. 24.

³⁹⁴ Abb. John Downman, Portrait of Mrs. Siddons, 1787, Pastell, Kreide, ovales Papier, 203 x 171 mm, London, NPG 2651. Vgl. Williamson 1907, S. lxiv, Nr. 463, S. 12, 37, mit Abb.

I.11 DAS MODELL IN SKULPTUREN

Siddons beschäftigte sich mit der Bildhauerei und äußerte kenntnisreiche Kritik an skulpturalen Werken. Ihre Entscheidung, selbst die Bildhauerei zu beginnen, wurde durch ihr Interesse für die bildenden Künste motiviert. Sie fertigte skulpturale Selbstbildnisse und Werke von Familienmitgliedern aus Wachs und Ton an. Ihr künstlerisches Schaffen setzte 1789 nach mehreren Schicksalsschlägen ein, die mit einem vorübergehenden Rückzug von der Bühne einhergingen: “[...] *in the following season (1789-90) she retired from Drury Lane [...]. In this period she also practiced modelling, to which she had always a disposition.*”³⁹⁵ Siddons Fähigkeiten als Bildhauerin und Medailleurin wurden nach ihrem Tod hervorgehoben: “*She had considerable merit as a sculptor, in which capacity she produced among other works a medaillon of herself. [...]*”³⁹⁶

Eine unbestätigte Anekdote berichtet von ihren Anfängen als Bildhauerin. So erwarb sie eine Siddons-Büste eines unbekanntes Künstlers, ohne beim Kauf ihre eigene Identität zu offenbaren. Sie ließ verlauten, daß sie in der Lage sei, ein besseres Selbstbildnis zu schaffen: “*Mrs. Siddons purchased the libellous piece of statuary, without revealing her identity; but the circumstance caused her to turn her attention to modeling in clay, - in which years previously she had already made some attempts, - and from that time to the end of her life it became her favourite amusement.*”³⁹⁷

Durch die Freundschaft mit Anne Seymour Damer wurde Siddons dazu angeregt, eigene Werke in Ton zu modellieren. Es entstanden mehrere Selbstportraits, die eine realistische Selbstauffassung erkennen ließen.³⁹⁸ ZWEI BRONZEFASSUNGEN, die sich 1964 im Besitz der *American Shakespeare Festival Theatre and Academy* (Stratford, CT) befanden, gelten als vermisst.³⁹⁹ Siddons gab sich in Theaterrollen wieder, einmal als *QUEEN KATHERINE*, sowie als *MRS. HALLER IN THE STRANGER*. Siddons verschenkte Abgüsse ihrer Werke, von denen verschiedene Exemplare erhalten geblieben sind. So schuf Siddons ein skulpturales *SELBSTPORTRAIT (1789/90)*,⁴⁰⁰ das durch seine klassisch orientierte Auffassung bestach. Ihre Lockenfrisur entsprach den modischen Gepflogenheiten zwischen 1795 und 1805, was vermuten lässt, daß das Werk auch später entstanden sein könnte. Ein Brief an ihren Vater, dem sie einen Abguss des Werkes vermachte, unterstreicht diese Annahme: “*I send you a little bust of myself, and by myself. I hope you’ll like it.*”⁴⁰¹

Siddons gab immer wieder Kopien in Auftrag, die sie an Freunde verschenkte.⁴⁰² Eine *REPLIKA*⁴⁰³ in der *Royal Shakespeare Theatre Picture Gallery* wurde gegenüber einer Büste von Shakespeare platziert:

³⁹⁵ Zit. n. DNB, Bd. 52, S. 199. Seewald 2007, S. 131, Anm. 468.

³⁹⁶ Zit. n. Chamber’s Edinburgh Journal, Nr. 175, 6.6.1835, S. 148. Vgl. Seewald 2007, S. 149, Anm. 546.

³⁹⁷ Zit. n. Fyvie 1909, S. 244. Seewald 2007, S. 132, Anm. 471.

³⁹⁸ Vgl. Seewald 2007, S. 99-153. Campbell 1834, Bd. 2, S. 166-67, 301. Melbourne, Lamb u. Gross 1998, S. 426. Burnim 1969, S. 54. Matthews 1835, S. 47f. Seewald 2007, S. 144.

³⁹⁹ Vgl. Kat. New York 1964, S. 32.

⁴⁰⁰ Abb. Sarah Siddons, Self-portrait, 1790, Gips, H. 55.2 cm, sig. Siddons Fecit, Soanes Coll., Aukt. Christie’s London, 2.7.2006, Lot 142. Vgl. Eintrag vom 27.5.1795, in: Balderston 1942, Bd. 2, S. 929. Kirstein 1962, S. 257-8.

⁴⁰¹ Zit. n. Seewald 2007, S. 148, Anm. 539.

⁴⁰² Vgl. BDA, Bd. 14, S. 66f. Seewald 2007, S. 121.

“In the green room at Drury Lane there are two busts – the one of Mrs. Siddons, the other of Shakespeare. By accident, they are so placed as to look into each other’s faces. (...)”⁴⁰⁴

Die Leser von *Notes and Queries* erfuhren von Siddons verschollenen Selbstbildnissen: “The first tragedian of the English stage, Mrs. Siddons, has executed the busts of herself and her brother Mr. John Kemble, with astonishing truth and effect. The public would be glad to know what has become of them.”⁴⁰⁵ Die Frage wurde kurz darauf in einer folgenden Ausgabe der Publikation beantwortet: “Mrs. Siddons a sculptor [...] – I have some recollection of being shown a bust (in plaster?) of Mrs. Siddons, by herself, when surveying the rooms at Newham, near Oxford, in 1832, or thereabouts. J.R.B.”⁴⁰⁶

Von ANNE SEYMOUR DAMER entstand *MRS. SIDDONS IN THE CHARACTER OF THE MELPOMENE* (1794),⁴⁰⁷ wobei die freundschaftliche Beziehung zur gegenseitigen Inspiration verhalf. Siddons stand ihrer Freundin als Modell zur Verfügung: “Another theatrical friend of Mrs. Damer’s was Mrs Siddons, who was often a guest at Strawberry Hill, spending many hours in the studio, where, under the tuition of Mrs. Damer, she practiced modeling. [...] She, anyhow, owed much to Mrs. Damer, in whose studio she, with other fair dames arrayed in mob-caps and aprons, wielded the mallet and chisel, kneading wax and clay with their hands. Mrs. Siddons mentions that whenever she was with Mrs. Damer they indulged in their passion for sculpture [...]”⁴⁰⁸ Am 27. September 1794 kommentierte Horace Walpole (4th Earl of Orford, 1717-97) Damers Werk: “I went yesterday evening to Mrs Damer [...]. I did see the new bust of Mrs. Siddons, and a very mistressly performance it is indeed.”⁴⁰⁹ Wahrscheinlich handelte es sich um jenes Werk, welches Damer in Form eines *ABGUSSES* (1795)⁴¹⁰ der *Royal Academy* präsentiert hatte.

Die Bildhauerin fertigte eine *GUSSFORM* (1795)⁴¹¹ für eine weitere Fassung in Ton oder Wachs an. Dieses Abbild von Siddons, mit Weinblättern und Trauben im Haar, auf einem Sockel postiert, entsprach dem antiken Abbildungskanon der *Melpomene*. Das Gesicht wurde durch eine alterslose Charakterisierung gekennzeichnet, um eine Verbindung zwischen klassisch-griechischem Kanon und gegenwärtigem Schönheitsideal herzustellen. Siddons schenkte einen weiteren Abguß an die

⁴⁰³ ‘Plaster bust of Mrs. Siddons, 1812, as ‘The Tragic Muse’, Presented by Miss Watts, 1907.’ Kat. Stratford Upon Avon 1970, S. 67. Seewald 2007, S. 122, Anm. 426.

⁴⁰⁴ Zit. n. Atlas, 12.6.1831, S. 390. Seewald 2007, S. 122, Anm. 427.

⁴⁰⁵ Zit. n. Notes and Queries, 17.1.1874, S. 48. Seewald 2007, S. 130, Anm. 456.

⁴⁰⁶ Zit. n. Notes and Queries, 31.1.1874, S. 77. Seewald 2007, S. 130, Anm. 466.

⁴⁰⁷ Abb. Anne Seymour Damer, Mrs. Siddons in the Character of the Melpomene, 1794, H. 54 cm, kol. Gips, beschr. ME TIO MENH / ANNE SEYMOUR DAMER / 1794, Privatslg., England. Vgl. Seewald 2007, S. 143.

⁴⁰⁸ Vgl. Noble 1908, S. 164-65.

⁴⁰⁹ Zit. n. Horace Walpole an Miss Berry, 27.9.1794, in: Walpole u. Cunningham 1842, S. 558. Vgl. Noble 1908, S. 137.

⁴¹⁰ Abb. Anne Seymour Damer, Sarah Siddons in the Character of the Melpomene, a cast, 1795, Abguß von Marmorfassung. Vgl. Seewald 2007, S. 143, Anm. 517. McPherson 2003, S. 193, Anm. 48.

⁴¹¹ Abb. Anne Seymour Damer, Sarah Siddons in the Character of the Melpomene, 1795, Gips, bemalt, um Terrakotta zu imitieren, bez. ‘ME ∩ TIO MENH ANNE SEYMOR DAMER 1794’, H. 54 cm, Privatslg. England. Vgl. Seewald 2007, S. 143, Anm. 518.

Bühnenautorin und Freundin Elizabeth Inchbald (1753-1821), wodurch ihre Anerkennung für das Werk bestätigt wurde: *“Mrs. Siddons made her a present of her bust by Mrs. Damer.”*⁴¹²

JOHN FLAXMAN schuf in der Wedgewood Manufaktur ein *MEDAILLON (1782)*,⁴¹³ das eine weitverbreitete Rezeption fand und nach dem Vorbild einer Siddons-Büste entstanden war: *“I can only add, that you have my free consent, as it will so much oblige your friend Mr. (Thomas or William) Burgess, to let him have the bust of Mrs. Siddons: the mold will serve my purposes.”*⁴¹⁴ Daneben schuf Flaxman ein *SCHACHSPIEL (1783-84)*, in dem Siddons als *Queen* verkörpert wurde.⁴¹⁵

Von JOACHIM (oder JOHN) SMITH entstand eine *BÜSTE*, die Siddons mit den Worten kommentierte: *“Sir, the time is drawing near which will bring me labours to an end, and I shall then hope to be able to indulge myself in many gratifications of which they have hitherto deprived me, and among which that of visiting your study will stand very forward.”*⁴¹⁶ Das Werk wurde der Öffentlichkeit zur Ansicht angekündigt: *“Mrs. Siddons. Mr Smith, Sculptor, having been honoured by Mrs. Siddons with several sittings has just finished a full sized bust of that inimitable actress. It is acknowledged by her friends to present a striking resemblance to her as seen by an audience when the lady displayed her unrivalled talents on the stage. Mr Smith respectfully solicits the attention of the Nobility and Gentry, and begs to inform them that this bust, which is the only one of Mrs Siddons ever modeled from the life, may be inspected at is house, No. 57, Upper Norton Street, Marylebone.”*⁴¹⁷

Mehrere andere Bildhauer versuchten sich an Siddons Erscheinung. GEORE BULLOCK schuf zwischen 1800 und 1808 drei Werke: *“Mrs. Siddons having done G. Bullock the Honour of sitting for her Portrait, and as the Public may have the Opportunity of Judging of the Model, it is now placed in the Exhibition belonging to Mr. William Bullock, in Portugal House, New Street, where it will remain a short Time previous to its being sent to London.”*⁴¹⁸ Von JOHN HICKEY entstand eine undatierte Marmorstatue mit dem Titel *MRS. SIDDONS IN THE CHARACTER OF CASSANDRA (undat.)*.⁴¹⁹ Wachsportraits wurden von HENRIETTA WADE ausgeführt: *“A waxwork of Mrs. Siddons, with those of other actors was exhibited at Mr. Clark’s waxworks in Fleet Street from about 1788 to 1812 and at Madame Tussaud’s from about 1819.”*⁴²⁰ Der schottische Bildhauer JOHN HENNING schuf ein *MEDAILLON (1807)*⁴²¹: *“His Lordship*

⁴¹² Vgl. Boaden 1833, Bd. 1, S. 331.

⁴¹³ Abb. John Flaxman, Sarah Siddons, 1782, Medaillon. Vgl. Seewald 2007, S. 107-8.

⁴¹⁴ Zit. n. Wedgewood an Flaxman, in: Seewald 2007, S. 108, Anm. 351.

⁴¹⁵ Vgl. Seewald 2007, S. 109.

⁴¹⁶ Zit. n. Hutton 1894, S. 45.

⁴¹⁷ Zit. n. Whitley 1973, Bd. 2, S. 218.

⁴¹⁸ Zit. n. ABG 1800, S. 3, Sp. 4.

⁴¹⁹ Abb. John Hickey, A marble statuette of Sarah Siddons as Cassandra, spätes 18. Jh, bez. ‘Cry Trojans cry: lend me ten thousand eyes, And I will fill them with prophetic tears, Troy must not be, nor goodly Illium stand, Cassandra Shakes,’ Ausst. RA 1786, H. 73 cm, rechteckige Basis, Slg. William, 4th Earl Fitzwilliam (1734-1833), entfernt von Wentworth, Woodhouse, Nr. 616. Vgl. Kat. New York 1995, S. 163.

⁴²⁰ Vgl. BDA, Bd. 14, S. 67.

⁴²¹ Abb. John Henning, Sarah Siddons, 1807, Emaillemedaillon, 57 mm Durchm., London, NPG 5460. Vgl. Malden 1977, S. 13ff.

*entered my parlour with the President of the Academy who spoke very favourable of my Medallions and my Drawings particularly of one lifesize of Mrs. Siddons and her small Medaillon.*⁴²²

Die Skulpturen um Siddons sind deutlich geringer in der Anzahl als die Bildwerke und weitgehend verschollen. Dennoch reflektieren sie einen Eindruck von der aktiven Beteiligung des Modells an künstlerischen Schaffensprozessen, die über ihr Bühnendasein hinausgingen. Ihre Darstellung im Kunsthandwerk wie Porzellan oder als Königin in einem Schachspiel unterstützen die Annahme einer kultartigen Rezeption durch Zeitgenossen.

1.12 DAS MODELL IN KARIKATUREN

Siddons wurde trotz des allgemeinen Personenkultes auch von Satirikern und Karikaturisten thematisiert. Gerade der Vergleich mit Mary Ann Yates, ihre Vorgängerin auf dem Parkett der Tragödie, wurde gern aufgegriffen. Vergleiche zwischen Yates und Siddons erregten die Gesellschaft und waren Anlaß für satirische Drucke vielfältiger Art.⁴²³ Siddons mußte zeitlebens mit Kritikern leben, die ihre berufliche und gesellschaftliche Autorität in Frage stellten und ihre Konkurrenz zu Geschlechtsgenossinnen ließ sich nie ganz auslöschen. Auf politischer Ebene wurde ihre Assoziation mit Staatsmännern von verschiedenen Gruppen kritisiert. Zudem nahmen Satiriker ihren Aufführungsstil, der von so vielen Personen bewundert wurde, zum Anlaß für hämische Kommentare.⁴²⁴



*THE RIVAL QUEENS OF COVENT GARDEN AND DRURY LANE THEATRES, AT A GYMNASTIC REHEARSAL! (1782)*⁴²⁵ verdeutlichte die Art der geschlechtsspezifischen Konkurrenz. Hier gehen beide Tragödien-Darstellerinnen – Mary Anne Yates und Siddons – mit erhobenen Fäusten aufeinander zu. Eine aufgewühlte Siddons, die Brust wie eine Amazone in Rage geöffnet, scheint hier dazu verdammt zu sein, als Verliererin des Konkurrenzkampfes Narrenkappe und Schellen zu erhalten.⁴²⁶



⁴²² Vgl. Seewald 2007, S. 115.

⁴²³ Vgl. Fyvie 1909, S. 123.

⁴²⁴ Vgl. McCreery 2004, S. 128. Parsons 1909, S. 263. Kennard 1887, S. 100.

⁴²⁵ Abb. Anonym, *The Rival Queens of Covent Garden and Drury Lane Theatres, at a Gymnastic Rehearsal, 1782*, Radierung, 225 x 337 mm, BM, London. Vgl. Kat. Los Angeles 1999, S. 69 Nr. 24. BDA 1973-93, S. 65. Baudino 2005, S. 134.

⁴²⁶ Vgl. Carlson 1993, S. 149-179.

In der Karikatur *THE ORATORS JOURNEY, SIDDONS as LADY MACBETH WITH BURKE AND FOX (1785)*⁴²⁷ teilt sich Siddons mit den Staatsmännern Irlands und Englands ein davonreitendes Pferd, wodurch der 'Ritt ins politische Verderben' versinnbildlicht wird. Die Nebeneinanderstellung der drei Figuren implementierte Siddons Einfluß auf die zeitgenössische Politik. James Burke (1729-97) wurde für seine Opposition gegen die Französische Revolution bekannt, sein Opponent Charles James Fox (1749-1806) machte sich durch seine radikalen Reden einen Namen.⁴²⁸ Durch Siddons Platzierung zwischen beiden Staatsmännern wird ihre unentschiedene politische Richtung hervorgehoben.



Rowlandsons Karikatur *MRS. SIDDONS REHEARSING IN THE GREEN ROOM (1790)*⁴²⁹ nahm ihre ausgefeilte Bühnedramatik auf, die zuweilen von Kritikern als 'übertrieben' bezeichnet wurde. Mit wild gestikulierenden Händen, nach oben gerichtetem Blick und geöffnetem Mund vertreibt sie ihren Vater Roger Kemble (1721-1802) und John Henderson, die vor ihr in Deckung gehen, aus ihrem Gemach.⁴³⁰ Die Karikatur verdeutlichte die unterschiedlichen Meinungen zu ihrem professionellen Bühnenstil, der nicht immer positiv bewertet wurde. Diese Ambivalenz wurde durch die doppeldeutige Einstellung zum Theater und zum Klassenbewußtsein hervorgerufen. Der Wunsch nach der Professionalisierung des Bühnengenres dominierte den Diskurs. Zudem ließ sich die Wahrnehmung einer Schauspielerin als öffentliches Spektakel nicht ohne Weiteres mit der Rolle einer domestizierten Frau der Mittelklasse vereinbaren.⁴³¹



James Gillrays *MELPOMENE (1784)*⁴³² kritisierte ihre Fähigkeit zu wirtschaftlichem Wohlstand, den sie ohne männliche Hilfe erzielt hatte. In dieser Satire greift Siddons nach einem Geldbeutel, der ihr von unbekannter Hand aus nebulösen Wolken hingehalten wird. Trotz ihrer engen Kontrolle über ihren Ruf als Tragödienschauspielerin konnte sie das Attribut der Geldgier nie ganz abschütteln.⁴³³



Gillrays *THEATRICAL MENDICANTS, RELIEVED, - HAVE PITY UPON ALL OUR ACHES & WANTES! SARAH SIDDONS, CHARLES, KEMBLE, JOHN PHILIP KEMBLE, HUGH PERCY, 2ND DUKE*

⁴²⁷ Abb. S. W. Fores n. W. Mansell, *An Orators Journey*, am 7.2.1785, Hrsg. S. F. Fores, 270 x 360 mm, BM, London, Nr. 7667. Vgl. Robinson 1996, S. 212.

⁴²⁸ Vgl. BDA 1973-93, S. 65.

⁴²⁹ Abb. Thomas Rowlandson, *Mrs. Siddons Rehearsing in Green Room*, ca. 1790, Feder, Aquarell, Graphit, Papier, 229 x 311 mm, The Huntington Coll., San Marino, CA, Nr.59.55.1126.

⁴³⁰ Vgl. French 1954, S. 80. Wark 1975b, S. 54.

⁴³¹ Vgl. Laurence, Bellamy u. Perry 2000, S. 17-18.

⁴³² Abb. James Gillray, *Melpomene [Mrs. Siddons]*, 6.12.1784, Hrsg. James Ridgway, Radierung, Aquatint, 335 x 265 mm, London, Archive Coll., NPG D19729.

⁴³³ Vgl. Pascoe 1997, S. 29-30. Crouch 1997, S. 58-78.

OF NORTHUMBERLAND (15. Januar 1809)⁴³⁴ zeigt Siddons in ärmlicher Kleidung bettelnd auf der Straße, nachdem *Covent Garden* am 30. September 1808 abgebrannt war. Ihr folgt Charles Kemble, der mit einem hingestreckten Hut bei Hugh Percy, Duke of Northumberland (1742-1817) um Almosen bittet. Siddons hält ein Taschentuch an ihre Augen und trägt eine schwere, mit Petitionen gefüllten Tasche. Im Hintergrund steht das Theater in Flammen, ein Harlequin und ein Hofnarr tanzen vor dem Feuer. Siddons wird hier als Person dargestellt, die trotz ihres persönlichen Wohlstandes bei anderen Personen um Geld bettelte.⁴³⁵ Nicht alle Zeitgenossen konnten Neid und Eifersucht auf Siddons' Erfolg verbergen.

I.13 ZUSAMMENFASSUNG

Sarah Siddons wurde von ihren Zeitgenossen wie ein Idol verehrt und bewundert, wobei ihre Werke den Eindruck einer Persönlichkeit im Spiegel sozialer, ästhetischer, politischer und theaterkritischer Betrachtungsweisen vermitteln: *“If you had not seen Mrs. Siddons, you could have no idea of her [...]. She was like a preternatural being descended to the earth.”*⁴³⁶ Sie wurde zunächst oft in klassischen Theaterportraits wiedergegeben, die sie im traditionellen Bühnenhabitus zeigten. Sie präsentierte sich als Vertreterin ihres Handwerks und beeindruckte ihre Umgebung mit ihrer Fähigkeit zum wirtschaftlichen Gewinn. Sie wurde in der Kunst der Deklamation zum Vorbild erhoben und in Vorlagebüchern zur Nachahmung empfohlen. Ihre Individualität und Macht als Modell drückte sich auch in ihrer Fähigkeit aus, sowohl maskuline als auch feminine Rollen darzustellen. Diese Wandlungsfähigkeit, insbesondere als *Lady Macbeth*, ermöglichte ihr es, vom Theaterpublikum und von der Gesellschaft in einem neuen Licht gesehen zu werden. Als *Tragic Muse* gelang ihr der endgültige Durchbruch und die Apotheose zur unerreichbaren Ikone.

Demgegenüber entstanden Werke, die ihren gesellschaftlichen Kontext hervorhoben, wie das diesseitsbezogene Werk von Thomas Gainsborough. Über dreißig Jahre verstärkten Künstler den Eindruck, sie habe sich durch ihre Vielfältigkeit über traditionelle Rollenbilder erhoben: *“The person of Mrs. Siddons rather courted the regal attire, and her beauty became more vivid from the decorations of her rank. The commanding height and powerful action of her figure, though always feminine, seemed to tower beyond her sex.”*⁴³⁷

Die magnetische Anziehungskraft der Siddons-Werke wurde erhöht, indem Künstler ihre Portraits oftmals bewußt nicht verkauften. Zu gut war die Werbung für das eigene Studio oder das eigene Können, als daß man das 'beste Stück' veräußern würde. Durch die Leihgabe der Werke in öffentliche Ausstellungen wurde ein Strom neuer Kunden angesprochen. Der wirtschaftliche Vorteil, den Künstler

⁴³⁴ Abb. James Gillray, *Theatrical Mendicants, relieved, have Pity upon all our Aches & Wantes!*, 1809, Aquatint, Radierung, 264 x 359 mm, London, NPG D12915.

⁴³⁵ Vgl. Davis 2000, S. 168, Nr. 7.

⁴³⁶ Zit. n. Northcote u. Hazlitt 1871, S. 416.

⁴³⁷ Vgl. Boaden 1827, S. 186. Munns 1999, S. 60. Manvell 1970, S. 129.

durch Siddons erfuhren, führte zu massenhaften Drucken und Reproduktionen: *“Perhaps she has given greater exertions to the pencils of the artists than any lady in dramatic world.”*⁴³⁸

Durch die Zusammenarbeit mit Künstlern wurde Siddons ermöglicht, ‘Rollen auf Leinwand’ zu spielen. Mit ihrer Darstellungskunst und visuellen Sprache inspirierte sie Bildnisse, die ihre Legendenbildung förderten und ihren Namen viele Jahrzehnte in der öffentlichen Diskussion lebendig hielten. Ihr Biograph William Hazlitt schrieb am 16. Juni 1816 im *Examiner* eine Eulogie auf ihren kultartigen Einfluß auf ihre Zeitgenossen: *“She raised tragedy to the skies. It was something above nature. We can conceive of nothing grander. She embodied to our imagination the fables of mythology, of the heroic and dignified mortals of elder time. She was not less than a goddess, or than a prophetess inspired by the gods. Power was seated on her brow, passion emanated from her breast as from a shrine. She was Tragedy personified. To have seen Mrs. Siddons was an event in everybody’s life.”*⁴³⁹ Ihre Werke wurden in der *Royal Academy* und anderen Institutionen ausgestellt und zogen eine große Anzahl von Besuchern an, die Radierungen oder Mezzotints mit ihrem Abbild erwarben.⁴⁴⁰ Sie löste eine gesellschaftsübergreifende Idolisierung aus, die sie bisweilen zum Objekt von Obsessionen werden ließ.⁴⁴¹

Sie wurde von ihrer Umwelt als Privatperson, Mutter, professionelle Schauspielerin, soziale Figur der Gesellschaft und allegorisches ‘Emblem’ aufgefaßt. Diese Manifestationen waren Rollen, die bewußt konstruiert und von ihr begrüßt wurden.⁴⁴² Ihr Aussehen wurde bewundert und verehrt, wobei ihre Wandlungsfähigkeit die Vielfältigkeit der Bildwerke unterstützte: *“Siddons was so beautiful of feature that she could well be content to stand still and be gazed at.”*⁴⁴³ Auch wenn Siddons sich immer wieder im Spiegel der Kritik wiederfand, wurde von ihr mit Verehrung gesprochen und ihr Dasein mit Verwunderung registriert. Hamilton, Beach, Reynolds, Gainsborough, Cosway oder Stuart schufen Werke, die sie *on stage, in street dress* oder *in character* wiedergaben. Teilweise folgten Künstler in ihren Theaterportraits konventionellen Ideen, andererseits wählten sie individualisierende Ebenen.⁴⁴⁴

Mit zunehmendem Ruhm fand eine Loslösung vom klassischen Theaterportrait statt. Künstler ‘emanzipierten’ sie von ihrem Bühnendasein und sahen sie als Mitglied der ‘höheren Gesellschaft’. Sie wurde in zeitgenössischer oder idealisierender Kleidung dargestellt, wodurch sie in neue Bedeutungsebenen transferiert wurde. Reynolds Darstellung *The Tragic Muse* ermöglichte ihr den endgültigen Durchbruch auf gesellschaftlicher und künstlerischer Ebene, der ihr einen bis heute relevanten Ruf und ikonischen Status bescherte.

⁴³⁸ Zit .n. Morning Herald and Daily Advertiser, 12.3.1785, in: Whitley 1968, Bd. 2, S. 35.

⁴³⁹ Zit .n. The Examiner, 16.6.1816, in: Hazlitt 2004, S. 684.

⁴⁴⁰ Vgl. Rosenthal 2002, S. 601-8.

⁴⁴¹ Vgl. Gough 1990, S. 4.

⁴⁴² Vgl. Backscheider 1999, S. 311-29.

⁴⁴³ Vgl. Barret 1889, S. 14.

⁴⁴⁴ Vgl. Perry 1994, S. 18-40.

II. EMMA HAMILTON (1761/65-1815)

II.1 WERKVERZEICHNIS

1. Anonym: *Miniaturportrait of a Lady, believed to be Lady Emma Hamilton*, undat., H. 102 mm, Elfenbein, Pendant zu Miniatur Lord Nelson.⁴⁴⁵
2. Anonym: *Lady Emma Hamilton (?); A mid 19th Century gold portrait miniature ring, depicting head and shoulders of a lady, her hands clasped, the glazed oval panel in plain mount, believed to depict Lady Emma Hamilton, mistress of Lord Nelson*, undat., Miniatur, Ring.⁴⁴⁶
3. Anonym: *Emma, Lady Hamilton with powdered hair, wearing loose with robes, looking back over her right shoulder*, undat., vergoldeter Metallrahmen, oval, H. 49 mm.⁴⁴⁷
4. Anonym: *Lady Hamilton as a classical personage*, 1895, Gravur, Hrsg. Henry Graves & Co., 540 x 494 mm, NMM, Nelson-Ward Coll., Greenwich, London, PAH5480.
5. Anonym: *A Portrait miniature of Lord Nelson shown to dexter, and an oval portrait miniature of Emma, Lady Hamilton*, undat., Aquarell, 145 x 115 mm, Privatslg.⁴⁴⁸
6. Anonym: *Ritratto di Emma Hamilton*, ca. 1800, ital. Schule, Graphit, Papier, 187 x 221 mm, Privatslg.⁴⁴⁹
7. Anonym: *A Nelson memorial miniature, possibly Emma Hamilton, beside a monument engraved 'Nelson', a ship in the background*, undat., vergoldeter Rahmen, oval, H. 51 mm, Privatslg.⁴⁵⁰
8. Anonym nach G. Romney: *Broken Reverie, Lady Hamilton*, undat., 712 x 520 mm, Pastell, Papier, Lw., Nachlaß Dr. T. Edward u. Tullah Hanley, Bradford, Pennsylvania, Fine Arts Mus. of San Francisco, Nr. 69.30.177.
9. Anonym: *Emma, Lady Hamilton*, 1799, Intaglio, Gips, 40 x 32 x 16 mm, NMM, Greenwich, London, E1936.
10. Anonym: *Lady Hamilton*, undat., Elfenbein, ovaler Rahmen, schw. Lack, Fassung silber, 150 x 12 mm, Privatslg.⁴⁵¹
11. Anonym: *Lady Emma Hamilton and Admiral Horatio Nelson*, undat., polychr. Malerei, Elfenbein, oval, H. 85 mm, Rahmen mit Perlmutter u. Schildpatt, 144 x 125 mm, Privatslg.⁴⁵²
12. Anonym: *Lady Hamilton in a classical attitude, The Goddess Diana (?)*, 23.12.1893, Hrsg. Leggatt Bros., Gravur, 687 x 440 mm, NMM, Greenwich, London, PAH5479.
13. Anonym: *Lady Emma Hamilton*, undat., grau lav., 314 x 271 mm, NMM, Nelson-Ward Coll., Greenwich, London, PAG6644.
14. Anonym: *Emma, Lady Hamilton, Lord Nelson*, undat., Miniatur, oval, 145 x 115 mm, Privatslg.⁴⁵³
15. Anonym: *Lady Hamilton full length portrait of her dancing*, undat., Radierung, Kreide, 447 x 330 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAI5190.
16. Anonym: *Lady Hamilton, for The Mag. of Art*, undat., Gravur, 317 x 237 mm, Dingley Coll., NMM, Greenwich, London, PAI3069.



⁴⁴⁵ Vgl. Kat. Berwick-upon-Tweed 2001, S. 20, Lot 204.

⁴⁴⁶ Vgl. Kat. Oxford 2004, S. 26, Lot 348.

⁴⁴⁷ Vgl. Kat. London 2001b, S. 108, Lot 431.

⁴⁴⁸ Vgl. Kat. Lymington 2000, S. 24, Lot 345.

⁴⁴⁹ Vgl. Kat. Mailand 2002, S. 197, Lot 1410.

⁴⁵⁰ Vgl. Kat. London 1995c, S. 8, Lot 45.

⁴⁵¹ Vgl. Kat. Toronto 2008, S. 50, Lot 2269.

⁴⁵² Vgl. Kat. Konstanz 1996, S. 84, Lot 1604.

⁴⁵³ Vgl. Kat. Lymington 2000, S. 24, Lot 345.

17. Anonymer Künstler ital. Schule: *Lady Hamilton, after a miniature by an unknown Italian artist, belonging to Lord Ronald Sutherland Gower.*⁴⁵⁴



18. Anonym: *Nelson and his Enchantress, with accompanying article on the Nelson family coat,* Gravur, 200 x 115 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAI5171.

19. Anonym: *Earth Bathing Pugilistic Professors, caricature illustration of Lady Emma Hart having a mud bath,* undat., Radierung, 143 x 204 mm NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAI5184.⁴⁵⁵

20. Anonym: *Hebe, From the painting by George Romney,* 4. Januar 1896, Photogravur, 327 x 228 mm, Dingley Coll., NMM, Greenwich, London, PAI3170.

21. Anonym: *Hebe (Emma Hamilton).*⁴⁵⁶

22. Anonym: *Industry (Emma Hamilton).*⁴⁵⁷

23. Anonym: *Idleness (Emma Hamilton).*⁴⁵⁸

24. Anonym: *Lady Hamilton as a Pompeian Dancer with a child, from the shaded edition of the Attitudes.*⁴⁵⁹

25. Anonym nach William Etty (1787-1849): *Studies of a Young Lady, head and shoulders, multiple image on a common sheet, traditionally held to be Lady Hamilton,* undat., Öl/Lw., 22 x 28 cm, bez. in Graphit, Aukt. Rosebery's, England 2007, Lot 785.



26. Anonym nach G. Romney: *Portrait of Lady Emma Hamilton as a Penitent Magdalen,* undat.

- Öl/Lw., 29 x 24 ½ in., 73.7 x 62.2 cm, Aukt. Christie's USA 2002, Lot 289 (711).



27. Anonym nach G. Romney: *Portrait of Emma Hamilton,* undat. Öl/Lw., 47 x 39cm, bez. 'Provenance: From a country house'; Aukt. Cheffins, London, 2008, Lot 401.



28. Anonym nach A. Kauffmann: *Emma, Lady Hamilton as comical Muse,* undat., schwarze Kreide, Graphit, 335 x 260 mm, Salzburg, Privatslg.⁴⁶⁰

29. Anonym n. J. Reynolds: *Lady Hamilton in one of her attitudes,* Aquatint, 279 x 200 mm, NMM, Greenwich, London, PAF3631.



30. Anonym nach G. Romney: *Emma Hamilton as Bacchante,* 19. Jh, in glazed wooden display case, H. 151 mm, Privatslg.⁴⁶¹

31. Anonym nach G. Romney: *Oval half-length portrait of Lady Emma Hamilton as Bacchante,* undat., Sepiadruck, vergoldeter Rahmen, Privatslg.⁴⁶²

32. Anonym nach G. Romney: *Full length portrait of Emma Hamilton,* undat., Radierung, 530 x 395 mm, Privatslg.⁴⁶³

33. Anonym nach G. Romney: *Emma Hamilton as Medea,* undat., Öl/Lw., runde Fassung, H. 46.5 cm, Nachlaß Mary Leggatt, Privatslg.⁴⁶⁴

34. Anonym nach G. Romney: *Portrait of Emma, Lady Hamilton, bust-length, as Bacchante,*

⁴⁵⁴ Vgl. Churchill 1900, Bd. 6, S. 46, mit Abb.

⁴⁵⁵ Vgl. Notes and Queries, 18.10.1856, Nr. 42, S. 316-7.

⁴⁵⁶ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁴⁵⁷ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁴⁵⁸ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁴⁵⁹ Vgl. Sichel 1906, S. xxii, Nr. 26, S. 399.

⁴⁶⁰ Vgl. Baumgärtel 1999, S. 262, 132.

⁴⁶¹ Vgl. Kat. London 1994b, S. 21, Lot 148.

⁴⁶² Vgl. Kat. Partridge Green 2007, S. 9, Lot 203.

⁴⁶³ Vgl. Kat. Bath 2005, S. 27, Lot 198.

⁴⁶⁴ Vgl. Kat. New York 1998a, S. 79, Lot 235.

- undat., 56 x 40.7 cm, Kopie nach Original in London, Nat. Gal., Öl/Lw., Privatslg.⁴⁶⁵
35. Anonym nach G. Romney: *Portrait of Emma, Lady Hamilton, bust-length*, undat., Öl/Lw., 50.2 x 40.6 cm, Privatslg.⁴⁶⁶
36. Anonym nach E. Vigée-Lebrun: *Lady Hamilton as the Persian Sibyl*, undat., Lithographie, 54 5/8 x 39 3/4 in., BM, London.⁴⁶⁷
37. Aloja, Vincenzo (fl.1790-1804) nach Charles Grignion (1753-1804): *Emma, Lady Hamilton*, ca. 1804, Radierung, 312 x 249 mm, London, NPG D3203.⁴⁶⁸
- 
38. Appleton, Thomas Gold (1812-84) nach G. Romney: *Lady Hamilton as the Ambassador (Emma Hart on her Wedding Day)*, Oktober 1904, kol. Mezzotint, 660 x 530 mm.⁴⁶⁹
- 
39. Appleton, Thomas Gooch (1854-1924) nach G. Romney: *Lady Hamilton (as Shepherdess)*, undat., kol. Mezzotint, 657 x 824 mm, NMM, Greenwich, London, PAI4991.⁴⁷⁰
40. Appleton, Thomas Gooch nach G. Romney: *Bacchante*, 1902, Mezzotint, 17 x 21 1/2 in., 432 x 546 mm.⁴⁷¹
41. Appleton, Thomas Gooch nach G. Romney: *Lady Hamilton as Supplication, (a different version of Miranda)*, 1903, Mezzotint, 381 x 457 mm.⁴⁷²
42. Arlent, Edward S. (1861-1938) nach G. Romney: *Emma, Lady Hamilton*, 1904, Mezzotint, 13 x 10 in., 330 x 254 mm, Huntington Libr., San Marino, CA, Nr. 175.
- 
43. Artaud, William (1763-1823): *Sketches of Lady Hamilton's Attitudes*, 1796, Graphit, Blatt in Zeichenblock, BM, London.⁴⁷³
44. Barry (-): *Emma Hamilton*.⁴⁷⁴
45. Baxter, Thomas: *Emma Hamilton from Life, Merton Place, Surrey*, 1802-05, Graphit, Papier, 235 x 188 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-2.
- 
46. Baxter, Thomas: *Emma Hamilton from Life, Merton Place, Surrey*, 1802-05, Graphit, Papier, 234 x 189 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-3.
- 
47. Baxter, Thomas: *Emma Hamilton and Charlotte Nelson, Merton Place, Surrey*, 1802-05, Graphit, Papier, 234 x 188 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-4.
- 
48. Baxter, Thomas: *Nelson's nieces, Miss Bolton und Charlotte Nelson, afterwards Lady Hood, Merton Place, Surrey*, 1802-05, Feder, Tinte, Papier, 96 x 137 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-6.
49. Baxter, Thomas: *Emma Hamilton next to bust of Horatio Nelson*, 1802-05, recto, Merton Place,

⁴⁶⁵ Vgl. Kat. London 2006c, S. 101, Lot 379.

⁴⁶⁶ Vgl. Kat. London 2005d, S. 12, Lot 37.

⁴⁶⁷ Vgl. Baillio 1982, S. 101. Ittershagen 1999, S. 303, Nr. 48.

⁴⁶⁸ Vgl. Walker 1998, S. 94.

⁴⁶⁹ Vgl. Baily 1905, S. 121. Chamberlain 1910, S. 391.

⁴⁷⁰ Vgl. Chamberlain 1910, S. 393 ('This is not a portrait of Lady Hamilton.').

⁴⁷¹ Vgl. Baily 1905, S. 121.

⁴⁷² Vgl. Baily 1905, S. 125. Chamberlain 1910, S. 393. Wilder 1924, S. 140.

⁴⁷³ Vgl. Lada-Richards 2004, S. 3-37. Jiminez u. Banham 2001, S. 266.

⁴⁷⁴ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1. Hornsby 2000, S. ix.

Surrey, Feder, Tinte Papier, 123 x 97 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-7.



50. Baxter, Thomas: *Emma Hamilton in one of her Attitudes, Merton Place, Surrey, 1802-05*, Feder, Tinte, Papier, 123 x 97 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-5.



51. Baxter, Thomas: *Nelson's nieces, Miss Bolton and Charlotte Nelson, afterwards Lady Hood, Merton Place, Surrey, 1802-05*, Feder, Tinte, Papier, 96 x 137 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-6.



52. Baxter, Thomas: *Emma Hamilton in one of her Attitudes, Merton Place, Surrey, 1802-05*, Feder, Tinte, Papier, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-8 (Detail von Nr. F4109-5).



53. Baxter, Thomas: *Emma Hamilton, Merton Place, Surrey, 1805*, Zeichnung, Graphit, Papier, 155 x 105 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-10.



54. Baxter, Thomas (1782-1821): *Emma Hamilton with Charlotte Nelson, Merton Place, Surrey, 1802-05*, Graphit, Papier, 153 x 97 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-11.



55. Baxter, Thomas: *Emma Hamilton performing one of her Attitudes, Merton Place, Surrey, 1802-05*, Feder, Tinte, Papier, 97 x 120 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-13.



56. Baxter, Thomas: *Emma Hamilton and Madame Bianchi seated at a square piano, Merton Place, Surrey, 1802-05*, Feder, Tinte, grau lav., Papier, 86 x 113 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-15.



57. Baxter, Thomas: *A group seated at a table, Merton Place, Surrey, 1802-05*, Feder, Tinte, Papier, 129 x 93 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-16.



58. Baxter, Thomas: *A card party at Merton Place, Surrey, 1802-05*, Feder, Tinte, grau lav., 93 x 147 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-18.



59. Baxter, Thomas: *A woman standing, possibly Emma Hamilton, Merton Place, Surrey, 1802-05*, Feder, Tinte grau lav., Papier, 88 x 43 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-25.



60. Baxter, Thomas: *Two women walking, one of them probably Emma Hamilton, Merton Place, Surrey, 1802-05*, Feder, Tinte Papier, 64 x 52

mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-26.



61. Baxter, Thomas: *A full-length drawing of a woman, Merton Place, Surrey, 1802-05*, Surrey, Feder, Tinte, Papier, 127 x 97 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-31.



62. Baxter, Thomas: *Blatt mit drei Zeichnungen, Merton Place, Surrey, 1805*, Feder, Tinte, grau lav., Papier, 129 x 93 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-34.



63. Baxter, Thomas: *Emma Hamilton with young Horatio Nelson, Merton Place, Surrey, 1805*, Feder, Tinte, grau lav., Papier, 93 x 152 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-35.



64. Baxter, Thomas: *A sheet of figure studies, 1802-05*, recto, Zeichnung, Feder, graue Tinte, Papier, Aquarell, 97 x 151 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-37.



65. Baxter, Thomas: *Studies of people in a rowing boat in river at Merton Place, Surrey, 1802-05*, recto: *A sheet of studies of people in a rowing boat*, Graphit, Feder, Tinte, Papier mit Wasserzeichen *J Taylor 1795*, 130 x 203 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-94.

66. Baxter, Thomas: *Studies of young women rowing und of heads in profile, Merton Place, Surrey, 1802-05*, recto, Graphit, Papier, 130 x 203 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-95.



67. Baxter, Thomas: *Two heads wearing different helmets, 1802-05*, verso *Merton Place, Surrey*, Feder, Tinte, Papier, 123 x 97 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-105.



68. Baxter, Thomas: *A woman in a turban, four sketches of a woman in a bonnet und a woman carrying a child, Merton Place, Surrey, 1802-05*, verso, Feder, Tinte, Papier, 154 x 93 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-107.

69. Baxter, Thomas: *A man and a woman in a boat und three studies of figures rowing, 1802-05*, verso, Zeichnung, Aquarell, Graphit, Papier, 36 x 291 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., Nr. F4109-120.



70. Baxter, Thomas: *Britannia unveiling the bust of Nelson, 1806*, Porzellan, London, V&A, Nr. C.67-1984.⁴⁷⁵



71. Bell, John (-) nach G. Romney: *Lady Hamilton as a Seamstress, 1. August 1815*, Hrsg. John Bell,

⁴⁷⁵ Vgl. Hibbert 1994, S. XI, 284. White 2005, Nr. VII, Nr. 9.

204 x 128 mm, Radierung, NMM, Greenwich, London, Nelson Ward Coll., PAD4299.



72. Bell, John (-): *Lady Hamilton sitting in a chair with her chin resting on her hand*, 1. August 1815, Punktierstich, 243 x 152 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAI5185.

73. Bennett, William (-), K. Mackenzie (-): *Lady Hamilton*, 1. August 1803, Punktierstich, 157 x 113 mm, Hrsg. Vernor & Hood, NMM, Greenwich, London, PAD3242.



74. Bird, E. (-): *Cassandra*, 19. November 1906, Mezzotint, 9 ½ x 9 ½ in., Privatslg.⁴⁷⁶

75. Bone, Henry (1755-1834) nach G. Romney: *Emma, Lady Hamilton*; bez. 'An unfinished portrait of Emma, Lady Hamilton, wearing white robes, a blue ribbon in her blonde hair, inscribed on the backing paper, a portrait by Bone', undat., H. 108 mm, Privatslg.⁴⁷⁷

76. Bone, Henry nach E. Vigée-Lebrun: *Ariadne (Lady Hamilton as Bacchante)*, 1803, Emaille auf Kupfer, 222 x 280 mm, Wallace Coll., London, Nr. 306.⁴⁷⁸



77. Bovi, Mariano (1758–fl.1796) nach William Lock (1767-1847): *Lady Hamilton dancing the Tarantella at Naples, from a rare engraving after*

a drawing by Lock, 1796, kol. Punktierstich, BM, London.⁴⁷⁹



78. Bridgewater, H. Scott (1864-19. Jh.) nach John Hoppner (1758-1810): *Miranda, Emma Hamilton*, undat., Radierung, 560 x 480 mm, Ref. A185, Privatslg.



79. Bridgewater, H. Scott nach G. Romney: *Emma Hamilton*, November 1895, Radierung, 203 x 241 mm.⁴⁸⁰

80. Bridgewater, H. Scott: *Circe*, Mai 1894, 14 ½ x 23 ½ in., 355 x 584 mm, Mezzotint.⁴⁸¹

81. Brome, Charles (-), T. Bragg (-) nach G. Romney: *Lady Emma, Hamilton as Ariadne, unlettered impression*, 4. Mai 1827, Radierung, 380 x 303 mm, NMM, Greenwich, London, PAG6641.⁴⁸²

82. Brome, Charles: *Lady Hamilton as Ariadne; in the possession of Sir John Neeld, Bart.*, undat., Samuel Addington, Esq.⁴⁸³

83. Brome, Charles, T. Bragg nach G. Romney: *Emma, Lady Hamilton (Kate)*, veröff. am 4.5.1827 nach Vorlage von ca. 1785 durch Richard Lambe, Radierung, London, NPG D35242.

84. Brome, Charles nach George Romney: *Emma, Lady Hamilton*, Radierung, veröff. 1827 nach Vorlage von ca. 1785, London, NPG D35243.

⁴⁷⁶ Vgl. Chamberlain 1910, S. 392.

⁴⁷⁷ Vgl. Kat. London 2003d, S. 58, Nr. 143.

⁴⁷⁸ Vgl. Ittershagen 1999, S. 303, Nr. 47.

⁴⁷⁹ Vgl. Vincent 2003, S. ix, Nr. 29. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Sichel 1906, S. 108.

⁴⁸⁰ Vgl. Chamberlain 1910, S. 392. Baily 1905, S. 126. Chamberlain 1910, S. 392.

⁴⁸¹ Vgl. Baily 1905, S. 122. Chamberlain 1910, S. 392.

⁴⁸² Vgl. Baily 1905, S. 121.

⁴⁸³ Kat. London 1878, S. 88, Nr. 554.

85. Brown, J. (-): *Lady Hamilton as a Seamstress*, May 1882, Mezzotint, 10 x 14 in., 254 x 355 mm.⁴⁸⁴
86. Buck, Adam (1759-1833): *A Woman, said to be Emma, Lady Hamilton*, 1804, Miniatur, runde Fassung, Durchm. 32 mm, MMA, New York, The Moses Lazarus Coll., Gift of Josephine & Sarah Lazarus, Nr. 1888–95 95.14.81.
- 
87. Burt, Albin Roberts (1784-1842) nach Th. Baxter: *Britannia crowning the Bust of our late Hero Lord Nelson*, 5. Dezember 1805, Aquatint, kol., 527 x 380 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. PY7312.⁴⁸⁵
- 
88. Bury, Johann Friedrich (1763-1823): *Attitude Lady Hamiltons*, undat., 278 x 212 mm, Feder, Tusche lav., Kunstslg. Weimar, Nr. KK406.⁴⁸⁶
- 
89. Carmichael, Herbert, James Wilson (1800-1868): *Nelson and Lady Hamilton*, undat., Radierung, 330 x 280 mm, Slg. Steve Bartrick, Hatherley, Cheltenham, Nr. E015.
90. Chapman, J. W. (-) nach G. Romney: *Sensibility*, 24. September 1891, 12 x 14 ½ in., 305 x 368 mm.⁴⁸⁷
91. Chapman, J. W.: *Daphne*, November 1894, 17 x 21 in., Mezzotint, Privatslg.⁴⁸⁸
92. Cheesman, Thomas (1760-1834/35) nach G. Romney: *Lady Hamilton as The Spinster*, 1789, Punktierstich.⁴⁸⁹
93. Cheesman, Thomas nach G. Romney: *The Seamstress*, 25. April 1787, Radierung, braun kol., 377 x 288 mm, Hrsg. John & Josiah Boydell, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., PAG6645.⁴⁹⁰
94. Cheesman, Thomas nach G. Romney: *The Seamstress (The Spinster)*, 1. August 1789, Hrsg. John & Josiah Boydell, Punktierstich, 431 x 353 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., PAG6646.
95. Cheesman, Thomas nach G. Romney: *Lady Hamilton, The Spinster*, 1. August 1789, Hrsg. John & Josiah Boydell, Punktierstich, braun kol., 390 x 301 mm, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., PAG6647.⁴⁹¹
96. Cheesman, Thomas: *Emma, Lady Hamilton*, 10. Februar 1797, Punktierstich.⁴⁹²
97. Cheesman, Thomas n. G. Romney: *Lady Hamilton, Spinning; in the possession of the Earl of Normanton*, 1789, Samuel Addington, Esq.⁴⁹³
98. Cipriani, G. (-): *Hebe (Emma Hart, later Lady Hamilton)*, undat, verschollen.⁴⁹⁴
99. Coletalino (fl.1787): *Emma Hamilton*; bez. 'Miniatur in a box', undat., verschollen.⁴⁹⁵
100. Collins, William (1788-1847) nach J. Reynolds: *Portrait of Emma, Lady Hamilton as Bacchante*; bez. 'small half-length, in a brown dress and white wrap, painted by W. Collins R. A. from the design of Joshua Reynolds. Lady Hamilton sat to

⁴⁸⁴ Vgl. Chamberlain 1910, S. 393.

⁴⁸⁵ Vgl. Kat. London 2000a, S. 11, Nr. 22. Uwins 1858, Bd. 1, S. 17.

⁴⁸⁶ Vgl. Ittershagen 1999, S. 300, N. 18.

⁴⁸⁷ Vgl. Baily 1905, S. 125. Chamberlain 1910, S. 393.

⁴⁸⁸ Vgl. Chamberlain 1910, S. 392.

⁴⁸⁹ Vgl. Whitman 1902, S. 70. Hayden 1906, S. 200. Horne 1891, S. 63, Nr. 49.

⁴⁹⁰ Vgl. Roberts 1903, S. 262.

⁴⁹¹ Vgl. Kat. London 1878, S. 89, Nr. 558. ('Picture painted about 1785; engraved in stipple, 1787; in the possession of Samuel Addington, Esq.')

⁴⁹² Vgl. Nelson u. Naish 1958, S. x.

⁴⁹³ Vgl. Kat. London 1878, S. 88, Nr. 553.

⁴⁹⁴ Vgl. Brinton 1906, Nr. 144. Sichel 1906, S. 20.

⁴⁹⁵ Zit. n. Emma Hart an Greville, 8.1.1787, in: Tours 1963, S. 70.

Joshua for the head', undat., Öl/Lw., 20.9 x 17.8 cm, Purchased at Collin's Sale, Cranbury Park.⁴⁹⁶

101. Condé, John (1767-94) nach G. Romney: *Emma, Lady Hamilton*, 1. Juni 1803, Hrsg. James Asperne, Radierung, 208 x 149 mm, NPG, London NPG D14101. Weitere Fassung: 177 x 113 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3237.



102. Condé, John: *Lady Hamilton, with draped Scarf and Laurel Wreath Headdress*, undat., Punktierstich, 179 x 115 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAI5191.

103. Condé, John nach G. Romney: *Lady Hamilton (for European Mag.)*, 1. Juni 1803, Punktierstich, 177 x 113 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3238.⁴⁹⁷

104. Cormack, M. (-) nach G. Romney: *Lady Hamilton as Nature*, Dezember 1891, 16 3/5 x 19 3/4 in., Mezzotint.⁴⁹⁸

105. Cosway, Richard (1742-1821): *Emma Hart, afterwards Lady Hamilton, as the goddess of Health*; bez. 'While being exhibited in that character by Dr Graham in Pall Mall by R. Cosway', 1780-90, 315 x 272 mm, Feder, lav., NMM, Greenwich, London, PAF4385 (PW4385).



106. Cosway, Richard: *Emma Hamilton*, ca. 1801, Graphit, Aquarell, 222 x 140 mm, London, NPG 2941.



107. Cosway, Richard: *Lady Hamilton, with three plates on one page, all by Richard Cosway R.A.*, undat., Miniatur, Hughes Anderdon Coll.⁴⁹⁹



108. Cruikshank, Isaac (ca. 1756-1811/16), S. W. Fores (-): *A Mansion House Treat: or Smoking Attitudes!*, 18. November 1800, kol. Radierung, Hrsg. S. W. Fores, 255 x 550 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, Nr. PAF3887.⁵⁰⁰



109. Cuzzardi (-): *Emma Hamilton en miniature*, undat.⁵⁰¹

110. Dadd, Frank (1851-1929): *Lady Hamilton in Romneys Studio (George Romney painting Lady Emma Hamilton as Arachnae)*, 1. Oktober 1912, Radierung, braun lav., 235 x 296 mm, NMM, Greenwich, London, PAD4300.



111. Denon, Dominique Vivant (1747-1825): *Emma Hart, Lady Hamilton*, Radierung, runde Fassung, Durchm. 111 mm.⁵⁰²



112. Denon, Dominique Vivant: *Lady Hamilton as the Goddess Diana*, Radierung, 184 x 137 mm.⁵⁰³



113. Denon, Dominique Vivant: *L'Innocenza*, 1791, Aquaforte, 130 x 80 mm.⁵⁰⁴

⁴⁹⁶ Vgl. Kat. London 2005c, S. 10, Nr. 32.

⁴⁹⁷ Vgl. Baily 1905, S. 126.

⁴⁹⁸ Vgl. Chamberlain 1910, S. 392.

⁴⁹⁹ Vgl. Williamson 1897, S. xi, 2.

⁵⁰⁰ Vgl. Palmeri 2004, S. 753-777.

⁵⁰¹ Vgl. Sichel 1906, S. 20.

⁵⁰² Vgl. Bartsch 1978ff, Bd. 121, Teil 1, TIB Nr. 166.

⁵⁰³ Vgl. Bartsch 1978ff, Bd. 121, Teil 1, TIB Nr. 167.



114. Downman, John (1750-1824): *Mrs. Hamilton*, 1783, Aquarell, farb. Kreide, 210 x 170 mm, BM, London.



115. Downman, John: *Portrait présumé de Lady Hamilton*, 1790, 210 x 170 mm, 1790, Graphit, Aquarell, weiß gehöht, Papier, monogr., dat. 1790, Privatslg.⁵⁰⁵

116. Earlom, Richard (1743-1822) nach G. Romney: *Sensibility, from the original Picture, in the Possession of William Hayley, Esqr.*, 25. März 1789, Hrsg. John & Josiah Boydell, 375 x 285 mm, Punktierstich, NMM, Greenwich, London, Walter Coll., PAF3635.⁵⁰⁶



117. Earlom, Richard nach J. Romney: *Lady Hamilton as Alope, in the possession of H. P. Horne, Esq.*, veröff. am 1.8.1787 d. John Boydell, Josiah Boydell, Punktierstich, London, NPG D35240.⁵⁰⁷

118. *Edwards, Samuel Arlent* n. G. Romney: *Lady Hamilton as Nature*, undat., bez. u. l. 'Samuel Arlent Edwards', Mezzotint, Gift of the Artist, The Cleveland Mus. of Art, Nr. 1923.331.

119. Fagan, Robert (1761-1816): *Emma Hamilton as a Bacchante, half length, wearing a classical dress, pouring from a Greek painted vase*,

Öl/Lw., 96.5 x 76 cm, bez. 'L00704 Cunard', Aukt. Sotheby's, London, 18.5.2000, Lot 68.⁵⁰⁸

120. Fairholt, Frederick William (ca. 1813-1866) nach Th. Lawrence: *Emma Hamilton from the original sketch in the Possession of Charles Denham, Esqr*; bez. 'The print of Lady Hamilton (called Emma) from Sir Thomas Lawrence's drawing was published in 1791'; 1849, Radierung, 215 x 142 mm, Hrsg. T & W Boone, NMM, Greenwich, London, PAD3241.⁵⁰⁹



121. Gainsborough, Thomas (1727-88): *Musidora (Emma Hamilton?)*, ca. 1780-88, Öl/Lw., 188 x 153 cm, presented by Robert Vernon 1847, Tate Gal., London, N00308. ('Gainsborough also painted her, though I cannot agree that his *Musidora* resembles her.'⁵¹⁰)



122. Gillray, James (1757-1815): *Love-à-la-Mode, or two dear Friends, Emma Hamilton, Maria Carolina, Queen of Naples*, ca. 1801, Radierung.⁵¹¹



123. Gillray, James: *Dido in despair (Emma Hamilton)*, 6. Februar 1801, Hrsg. Hannah Humphrey, kol. Radierung, 250 x 353 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. PAF3874, PAG8542, PAG8543, sowie London, NPG, Nr. D13034.⁵¹²

⁵⁰⁴ Vgl. Bartsch 1978ff, Bd. 121, Teil 1, TIB Nr. 11.

⁵⁰⁵ Vgl. Kat. Paris 2001, Lot 13.

⁵⁰⁶ Vgl. Whitman 1902.S. 72. Moorhouse u. Meynell 1907, S. 230. Sichel 1906, S. 32. Baily 1905, S. 125. Kat. London 1878, S. 89, Nr. 561 ('In the possession of H. P. Horne, Esq.')

⁵⁰⁷ Vgl. Kat. London 1878, S. 94, Nr. 598. Horne 1891, S. 60, Nr. 51.

⁵⁰⁸ Vgl. Kat. London 2000c, S. 34, Nr. 68.

⁵⁰⁹ Vgl. Williams 1831, S. 104.

⁵¹⁰ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁵¹¹ Vgl. Fraser 1987, S. viii, 256.

⁵¹² Vgl. Jimenez u. Banham 2001, S. 266. Cox 2004, S. 176. Wright u. Evans 1851, S. 462. Godfrey u. Hallet 2001, S. 47. Wright u. Grego 1970, S. 279.



124. Gillray, James: *The Death of Admiral Lord Nelson in the moment of Victory*, 29. Dezember 1805, Hrsg. Hannah Humphrey, kol. Radierung, 409 x 299 mm, NMM, Greenwich, London, PW3866.



125. Gillray, James: *Cognoscenti contemplating the Beauties of the Antique, Lady Hamilton, Horatio Nelson*, 11. Februar 1801, Hrsg. Hannah Humphrey, kol. Radierung, 373 x 274 mm, Archive Coll., NPG D12755.



126. Green, Valentine (1736-1813): *A wood Nymph (Lady Hamilton?)*, 14. Februar 1778 u. 16. Oktober 1778, Mezzotint, 23 5/8 x 16 1/2 in.⁵¹³

127. Greenhead, H. T. (-): *Cassandra (bust only), Lady Hamilton when Young*, 1895, Mezzotint, 16 5/8 x 17 1/2 in.⁵¹⁴

128. Greenhead, H. T.: *The Spinstress*, 1898, Mezzotint, 381 x 533 mm.⁵¹⁵

129. Greenhead, H. T.: *Emma Hamilton as Ariadne*, Juni 1895, Mezzotnt, 15 x 19 in.⁵¹⁶

130. Greenhead, H. T.: *Lady Hamilton as Sensibility*, September 1898, Mezzotint, 16 x 20 in.⁵¹⁷

131. Grevedon, Henri (1776-1860) nach E. Vigée-Lebrun: *Emma Hamilton as a Sibyl*, bez. 'Lady

Hamilton en Sibille', undat., 8 7/8 x 12 1/8 in., Lithographie.⁵¹⁸

132. Greville, Charles (1749-1809): *Lady Hamilton aged fifteen*, 1775, Aquarell, 305 x 239 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. PAD3232.



133. Gulland, E. (-) nach G. Romney: *Bacchante*, 1902, Mezzotint, 343 x 292 mm, Privatslg.⁵¹⁹

134. Hackert, Jacob Philipp (1737-1807): *Emma Hamilton*, undat.⁵²⁰

135. Hamilton, A., Jr. (-): *The Venus de Medici (Lady Hamilton), The Consular Artist (Sir William Hamilton)*, 1. Dezember 1790, Radierung, 114 x 171 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAI5189.

136. Hamilton, Gavin (1723-1798): *Lady Hamilton as Hebe*, 1786, Öl/Lw., Stanford Univ. Art Mus., Stanford, CA.⁵²¹



137. Hamilton, Gavin: *Lady Hamilton as Sibyl*, 1786, Öl/Lw., 129.5 x 96.5 cm, Stiftung Weimarer Klassik, Weimar.⁵²²



138. Hamilton, Gavin: *Lady Hamilton as Thalia*, undat., verschollen.⁵²³

⁵¹³ Vgl. Baily 1905, S. 125.

⁵¹⁴ Vgl. Baily 1905, S. 122. Chamberlain 1910, S. 393.

⁵¹⁵ Vgl. Baily 1905, S. 125. Chamberlain 1910, S. 393.

⁵¹⁶ Vgl. Chamberlain 1910, S. 391.

⁵¹⁷ Vgl. Chamberlain 1910, S. 393.

⁵¹⁸ Vgl. Baily 1905, S. 126.

⁵¹⁹ Vgl. Baily 1905, S. 121.

⁵²⁰ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁵²¹ Vgl. Jimenez u. Banham 2001, S. 266. De La Haye u. Wilson 1999, S. 112. Brenden 2007, S. 15-22. Sichel 1906, S. 61, Anm. 3. Kat. London 1972, S. 31.

⁵²² Vgl. Kat. 2005a, S. 214, Nr. 153. Jimenez u. Banham 2001, S. 266. Sichel 1906, S. 21. Kat. Kenwood 1972, S. 30. Bryant 2003, S. 384.

⁵²³ Zit. n. Sichel 1906, S. 21.

139. Hamilton, Hough Douglas (1739-1808): *Emma Hamilton*, ca. 1788, Öl/Lw., 32.4 x 42.5 cm, Sotheby's London, Privatslg.⁵²⁴
140. Hamilton, Hugh Douglas (früher A. Kauffmann zugeschr.): *Emma Hamilton as the three Graces*, ca. 1789/90, Öl/Lw., 36 x 44 cm, Lennoxlove, Haddington, East Lothian, Schottland.⁵²⁵



141. Haynes, E. Leslie (19.-20. Jh.): *Circe*, 1901, Mezzotint, 14 ½ x 19 ½ in.⁵²⁶
142. Haynes, E. Leslie nach G. Romney: *Emma Hamilton as Cassandra*, November 1901, Mezzotint, 580 x 430 mm.⁵²⁷



143. Haynes, E. Leslie nach G. Romney: *Lady Hamilton at Prayer*, 20. März 1906, Mezzotint, 16 3/5 x 17 5/8 in.⁵²⁸
144. Head, Guy (1762-1800): *Emma Hamilton*, undat., verschollen. (" [...] twice she sat for Guy Head."⁵²⁹)
145. Hester, E. (Edward Gilbert?) (1843-1903): *Portrait of Emma Hamilton*, undat., bez. 'E. Hester', Mezzotint, 260 x 230 mm.⁵³⁰
146. Hester, Robert Wallace (19.-20. Jh.): *Emma Hamilton*, Februar 1903, Mezzotint, 381 x 483 mm.⁵³¹
147. Hester, Robert Wallace: *Lady Hamilton as Venus*, 22. Mai 1907, Mezzotint, 12 5/5 x 19 ¾ in.⁵³²

⁵²⁴ Vgl. Ittershagen 1999, S. 303, Nr. 44.

⁵²⁵ Vgl. Fraser 1987, S. 194. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Maierhofer 1999, S. 223.

⁵²⁶ Vgl. Baily 1905, S. 122.

⁵²⁷ Vgl. Chamberlain 1910, S. 392.

⁵²⁸ Vgl. Chamberlain 1910, S. 393.

⁵²⁹ Zit. n. Sichel 1906, S. 21.

⁵³⁰ Vgl. Kat. Bristol 2007, Nr. 163.

⁵³¹ Vgl. Chamberlain 1910, S. 391.

⁵³² Vgl. Chamberlain 1910, S. 393.

148. Hewlett, A. (-): *The Ambassadors*, 3. März 1908, Mezzotint, 12 x 14 in.⁵³³
149. Hirst, Norman (1862-1956) nach G. Romney: *Emma Hamilton*, 19. Jh, NMM, Greenwich, London, PZ8829.



150. Hirst, Norman nach G. Romney: *Lady Hamilton, (as Bacchante)*, 1902, Mezzotint, 439 x 360 mm, Admiralty Coll., NMM, Greenwich, London, PAI8829.⁵³⁴
151. Hirst, Norman nach G. Romney: *Emma Hamilton as Joan of Arc*, August 1901, Mezzotint, 7 x 9 in.⁵³⁵
152. Hirst, Norman nach G. Romney: *Lady Hamilton at Prayer*, Juni 1904, Mezzotint, 9 x 12 in.⁵³⁶
153. Holl, C. (-) nach G. Romney: *After Thomas Lawrence, From the picture in the Vernon Gal., Lady Emma Hamilton*, undat., Hrsg. George Virtue, Radierung, 321 x 231 mm, NMM, Greenwich, London, PAF3630.⁵³⁷
154. Holl, Francis (1815-1884) nach G. Romney: *Emma Hamilton*, undat., Radierung, 480 x 380 mm.⁵³⁸
155. Holl, Francis nach G. Romney: *Lady Hamilton reading Gazette announcing one of Nelson's Victories*, ca. 1786, Punktierstich, 454 x 364 mm, NMM, Greenwich, London, PAG6664, PAG6665, PAG6666 und PAG6667.⁵³⁹



⁵³³ Vgl. Chamberlain 1910, S. 392.

⁵³⁴ Vgl. Baily 1905, S. 121. Chamberlain 1910, S. 392.

⁵³⁵ Vgl. Chamberlain 1910, S. 392.

⁵³⁶ Vgl. Chamberlain 1910, S. 393.

⁵³⁷ Vgl. Baily 1905, S. 121.

⁵³⁸ Vgl. Gower 1882, S. 91.

⁵³⁹ Vgl. Sichel 1906, S. 61. Chamberlain 1910, S. 393.

156. Hoppner, John (1758-1810): *Study of an elegant young Lady, traditionally identified as Emma Hamilton, seated on a chaise longue*, vor 1810, weiße Kreide, Aquarell, Papier, 180 x 220 mm.⁵⁴⁰
157. Hoppner, John: *The Comic Muse*, undat., ehem. Slg. Marquess of Hertford, Ragley.⁵⁴¹
158. Hoppner, John: *A Magdalen*, undat., ehem. Slg. Marquess of Hertford, Ragley.⁵⁴²
159. Hopwood, James (1752-1819) nach G. Romney: *Lady Hamilton with draped scarf headdress*, 1. August 1803, Hrsg. *Vernon & Hood*, Punktierstich, 164 x 94 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAI5186.
160. Hurst (19.-20. Jh.) nach G. Romney: *Joan of Arc (Emma Hamilton)*, 1901, Mezzotint, 19 1/8 x 17 3/4 in.⁵⁴³
161. Hury (-) nach G. Romney: *Euphrosyne (Lady Hamilton) from an original painting of G. Romney*, Mezzotint.⁵⁴⁴
- 
162. Jeens, Charles (1827-1879) nach G. Romney: *Emma Hamilton as Spinstress*, 14. Februar 1876, Punktierstich, 480 x 360 mm.⁵⁴⁵
- 
163. Jones, John (ca. 1740 -1797) nach G. Romney: *Emma, Lady Hamilton*, ca. 1790, kol. Mezzotint, 279 x 229 mm.⁵⁴⁶
164. Jones, John nach G. Romney: *Emma Hamilton*, 29. Dezember 1785, Punktierstich, 382 x 278 mm, NMM, Greenwich, London, PAG6639.⁵⁴⁷
165. Jones, John nach G. Romney: *Emma*, 29. Dezember 1785, Punktierstich, 350 x 255 mm, NMM, Greenwich, London, PAG6640.⁵⁴⁸
166. Kauffmann, Angelica (1741-1807): *Emma Hamilton; bez. 'Drawing by Angelica Kauffman, of Lady Hamilton, sometime after 1792'*, schwarze & weiße Kreide, graues Papier, 360 x 424 mm, New York, Metropolitan Mus., Nr. 2003.87.⁵⁴⁹
- 
167. Kauffmann, Angelica: *Lady Hamilton as the Court Muse*, undat., Öl/Lw., 64 x 61 cm, Univ. Mus., Stanford, CA.⁵⁵⁰
- 
168. Kauffmann, Angelica: *Lady Hamilton as Muse of Comedy, Thalia*, 1791, bez. von fremder Hand 'Disegno del Ritratto di Lady Hamilton dipinto d'Angelica Kauffman', Öl/Lw., 127 x 102.6 cm, ehem. Slg. Marquis de Hertford.⁵⁵¹
- 
169. Kauffmann, Angelica: *Kleopatra*, undat.⁵⁵²
170. Kauffmann, Angelica: *Ariadne deserted*, undat.⁵⁵³
171. Kauffmann, Angelica: *Italian Contadina resting by a pillar of Caserta*, undat.⁵⁵⁴

⁵⁴⁰ Vgl. Kat. London 2001c, S. 23, Lot 17. Sichel 1906, S. 21.

⁵⁴¹ Vgl. Blackwood's Edinburgh Magazine, Bd. 87, 1860, S. 420.

⁵⁴² Vgl. Blackwood's Edinburgh Magazine, Bd. 87, 1860, S. 420.

⁵⁴³ Vgl. Baily 1905, S. 123.

⁵⁴⁴ Vgl. Sichel 1906, S. xxii, Nr. 18, S. 201.

⁵⁴⁵ Vgl. Baily 1905, S. 125. Chamberlain 1910, S. 393.

⁵⁴⁶ Vgl. Kat. Buffalo 2004, Lot 13.

⁵⁴⁷ Vgl. Baily 1905, S. 123. Kat. London 1878, S. 95, Nr. 604.

⁵⁴⁸ Vgl. Ungherini 1900, S. 226, Nr. 336.

⁵⁴⁹ Vgl. Kat. New York 2003, S. 122, Lot 94.

⁵⁵⁰ Vgl. Ittershagen 1999, S. 211, Anm. 18. Manners u. Williamson 1976, S. 86-7.

⁵⁵¹ Vgl. Baumgärtel 1999, S. 262, 131. Maierhofer 1999, S. 222. Ittershagen 1999, S. 303, Nr. 43.

⁵⁵² Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁵⁵³ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁵⁵⁴ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

172. Kauffmann, Angelica: *A Lady Resting*, undat.⁵⁵⁵

173. Keating, George (1762-1842) nach G. Romney: *Lady Hamilton as St. Cecilia, proof before title*, 25. März 1789, Hrsg. Joh. & Josiah Boydell, Punktierstich, 381 x 291 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAG6643.⁵⁵⁶



174. Kenealy, R. (-): *Bacchante*, 1890, Mezzotint, 203 x 254 mm.⁵⁵⁷

175. Kniep, Christian Heinrich (1755-1825): *Sir William und Lady Emma Hamilton vor einem geöffneten Grab*, 1791, Frontispiz zu *Collection of Engravings*, Bd. 1.⁵⁵⁸



176. Kniep, Christian Heinrich (zugeschr.): *Profil Lady Hamilton*, undat., Niedersächsisches Landesmus., Hannover.⁵⁵⁹



177. Knight, Charles (1743-1826) nach Th. Lawrence: *Lady Emma Hamilton*, 20. Juli 1792, Punktierstich, 238 x 176 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3240.



178. Knight, Charles nach Th. Lawrence: *Lady Emma Hamilton*, undat., x 150 199 mm, BM, London, Nachlaß R. Payne Knight, PD Oo- 5-22, Department of Prints & Drawings, British Roy Pivon.⁵⁶⁰



179. Knight, Charles nach G. Romney: *Lady Hamilton as Bacchante*, 17. Juni 1797, Radierung, braun kol., 379 x 303 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAG6662.⁵⁶¹

180. Knight, Charles nach G. Romney: *Bacchante*, 17. Juni 1797, Punktierstich, 375 x 296 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAG6663.

181. Knight, Charles nach G. Romney: *Lady Hamilton (with a goat)*, undat., Radierung, 380 x 305 mm, Privatslg.⁵⁶²

182. Lavinio, Giovanni Paolo (1789-1855): *Emma Hamilton*, undat.⁵⁶³

183. Lawrence, Sir Thomas (1769-1830): *Emma Hamilton*, 1788, The Astoft Coll. of Buildings of England, Broadlands, Romsey, Hampshire.⁵⁶⁴



184. Lawrence, Thomas: *Emma, Lady Hamilton as La Pensive*, 1791/92, Öl/Lw., 243.8 x 152.4 cm, Abercorn Heirlooms Settlement.⁵⁶⁵



⁵⁵⁵ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁵⁵⁶ Vgl. Bryan, Graves u. Armstrong 1886-89, S. 724. D'Oench 1999, S. 103, 150. Lane u. Browne 1906, S. 646. Kat. London 1878, S. 90, Nr. 570. ('In the possession of Samuel Addington, Esq.')

⁵⁵⁷ Vgl. Baily 1905, S. 121. Chamberlain 1910, S. 391.

⁵⁵⁸ Vgl. Köhn 1999, S. 43, Nr. 24. Striehl 1998, S. 10-22.

⁵⁵⁹ Vgl. Köhn 1999, S. 31, Nr. 17.

⁵⁶⁰ Vgl. Jenkins u. Sloan 1996, Nr. 154. Baily 1905, S. 126.

⁵⁶¹ Vgl. Baily 1905, S. 121. Kat. London 1878, S. 88, Nr. 555. ('In the possession of Lord Leconfield. John Paget, Esq.')

⁵⁶² Vgl. Kat. London o. J., S. 26, Lot 75.

⁵⁶³ Vgl. Fenelli 1975, S. 206-52.

⁵⁶⁴ Vgl. Sichel 1906, S. 21.

⁵⁶⁵ Vgl. Garlick 1993, S. 60, Kat 21. Ittershagen 1999, S. 303, Nr. 45.

185. Lawrence, Thomas: *Emma, Lady Hamilton*, undat., 45.7 x 45.7 cm, Öl/Lw., früher Slg. Lord Ellesmere, Bridgewater House.⁵⁶⁶

186. Lawrence, Thomas: *Emma, Lady Hamilton*, 1792-1796, Aquarell, Papier, Clark Art Inst., Williamstown, MA, Nr.1955.1855.



187. Lawrence, Thomas: *Emma, Lady Hamilton*, undat., kol. Radierung, 280 x 229 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3239.



188. Lawrence, Thomas: *Emma Hamilton*, 1791, schwarze u. rote Kreide, 190 x 150 mm, *Bequeathed by R. Payne Knight*, Stempel, BM, London.⁵⁶⁷



189. Lebel, S. (-) nach G. Romney: *Lady Hamilton as Ariadne*, undat., kol. Faksimile, 275 x 213 mm, NMM, Greenwich, London, PAG6642.

190. Legat, Francis (1755-1809) nach G. Romney: *Shakespeare, Troilus & Cressida, Cassandra raving, Lady Hamilton as Cassandra*, 1. Januar 1795, Hrsg. John & Josiah Boydell, Radierung, 570 x 418 mm, NMM, Greenwich, London, PAH5481.⁵⁶⁸

191. Legat, Francis: *Lady Hamilton as Cassandra*, undat, in the possession of John Paget, Esq.⁵⁶⁹

192. Lightfoot, Mary (ca. 1750-1837): *Emma Hamilton*; bez. 'A fine profile of a Lady, believed to be Emma Hamilton, in dressfiche and

elaborate bonnet trimmed with bows and plumes, on plaster'; bez. verso 'To be presented to Lady Hamilton or Miss Hamilton of 19 Portman Square, Baker Street, London, or to James Hamilton, 5 Portman Square, from Mr? M. de Clarke? May 10th 1855', ca. 1791, Bronzerahmung, 3 ½ in., H. 89 mm.⁵⁷⁰

193. Lightfoot, Mary: *Lady Hamilton (?)*; bez. 'painted on plaster with profile image of Lady Hamilton wearing a plummed hat, the reverse with fragmentary label with description refering to Lady Hamilton, with Lightfoot label below, contained within an oval beaded frame with hanging hook', spätes 18. Jh., H. 115 mm.⁵⁷¹

194. Lightfoot, Mary: *Lady Hamilton*, undat., Silhouette, Gips, Aquarell, H. 4 ½ in., 11.5 cm, Aukt. England, 2.12.2003.

195. Lightfoot, Mary: *Lady facing right believed to be Emma Hamilton, in Dress*, undat., Silhouette, Gips, oval, Aquarell, Aukt. England, 11.2.1999.

196. De Lueders, Robert S. (19. Jh.) nach G. Romney: *Lady Hamilton (holding a dog)*, Holzschnitt, 179 x 147 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. PAI5188.

197. Mackenzie, K. (-) nach William Bennet (1811-71): *Lady Hamilton as Cecilia*, 1. August 1803, Hrsg. Vernor & Hood, Punktierstich, 157 x 113 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. PAD3242.⁵⁷²



198. Marchant, Nathaniel (1738/39-1816): *Chalcedony*, ca. 1789, Intaglio, Goldring, New York, Metropolitan Mus. of Art.⁵⁷³

⁵⁶⁶ Vgl. Ittershagen 1999, S. 303, Nr. 46.

⁵⁶⁷ Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Baily 1905, S. 48.

⁵⁶⁸ Vgl. Baily 1905, S. 122.

⁵⁶⁹ Vgl. Kat. London 1878, S. 95, Nr. 600.

⁵⁷⁰ Vgl. Kat. London 1999b, S. 9, Lot 28.

⁵⁷¹ Vgl. Kat. London 2003e, S. 110, Lot 276.

⁵⁷² Vgl. Baily 1905, S. 126.

⁵⁷³ Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Fraser 1987, S. 112. Sichel 1906, S. 21.

199. Marchmont (fl. 1786): *Emma, Lady Hamilton*, undat., Gemmenschnitt für Ring.⁵⁷⁴

200. Masquerier, John James (1778-1855): *Emma Hamilton*, 1802, Öl/Lw., Privatslg. England.⁵⁷⁵



201. Meyer, Henry (1782-1847) nach G. Romney: *Lady Hamilton, in Greek style wearing an ornate belt with cameo portrait insert*, 1810, Punktierstich, 142 x 107 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. PAI5187.⁵⁷⁶



202. Meyer, Henry nach G. Romney: *Lady Hamilton*, 10. April 1815, Punktierstich, Hrsg. Henry Colburn, 208 x 123 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3235 sowie PAG6657.⁵⁷⁷

203. Meyer, Henry nach G. Romney: *Lady Hamilton as Nature*, undat., Mezzotint, 357 x 252 mm, Schenkung Archer M. Huntington, San Francisco, Fine Arts Coll., Nr. 1927.274.⁵⁷⁸



204. Mee, Anne Foldstone (1770/75-1851): *Emma, Lady Hamilton*, ca. 1795, Aquarell, Emaille, The Huntington Libr., Art Coll. and Botanical Gardens, San Marino, CA.



205. Miller, Fred (19. Jh.) nach G. Romney: *Lady Hamilton as Nature*, undat., 8 x 10 in., Radierung.⁵⁷⁹

206. 'Miss Thomas of Hawarden': *The earliest scetch of Emma Lyon, by Miss Thomas of Hawarden, daughter of her first employer*, undat., Hawarden, Flintshire.⁵⁸⁰



207. Morghen, Raphael (1758-1833) nach A. Kauffmann: *Emma, Lady Hamilton, (The comic muse)*, 1791, Radierung, 395 x 273 mm, London, NPG D19120.⁵⁸¹



208. Morghen, Raphael nach A. Kauffmann: *Quam veteres Gray pulchram esfinsere Thaliæ asficta est nostro pulchrior in Latio. Lady Hamilton*, undat., Radierung, 441 x 317 mm, NMM, Greenwich, London, PAG6658.

209. Morghen, Raphael nach Gavin Hamilton: *La Poesie*, 1779, Kupferstich, BM, London.⁵⁸²

210. Morghen, Raphael nach Gavin Hamilton: *La Peinture*, 1780, Kupferstich, BM, London.⁵⁸³

211. Nollekens, Joseph (1737-1823): *Emma Hart in a Tragic Role (Bust Portrait, perhaps of Emma Hamilton)*, 1791, weißer Marmor, H. 58.3 cm (mit Sockel), sign. *Nollekens Fec.*, Christie's, 21.1.1965, Lot 11; Oxford, Ashmolean Mus.⁵⁸⁴

⁵⁷⁴ Vgl. Fenelli 1975, S. 206-52.

⁵⁷⁵ Vgl. Sichel 1906, S. xxii, Nr. 21, S. 20-1, 262.

⁵⁷⁶ Vgl. Baily 1905, S. 123.

⁵⁷⁷ Vgl. Baily 1905, S. 123.

⁵⁷⁸ Vgl. Kat. London 1878, S. 96, Nr. 607. Salaman u. Holme 1910, S. 40.

⁵⁷⁹ Vgl. Chamberlain 1910, S. 393.

⁵⁸⁰ Vgl. Sichel 1906, S. xxii, S. 443, Nr. 27.

⁵⁸¹ Vgl. Baily 1905, S. 126. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Duplessis, Rait, Lemoisne u. Laran 1899, S. 339, Nr. 20334-3. Jenkins u. Sloan 1996, S. 272.

⁵⁸² Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266.

⁵⁸³ Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266.

⁵⁸⁴ Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Jaffé 1972, Nr. 56. Peakman 2005, S. 161. Clarke u. Penny 1982, S. 143, N. 61.

212. Norstri (fl. 1800) nach J. H. Schmidt: *Emma, Lady Hamilton*, Zeichnung, Feder, Papier, Privatslg. England.

213. Novelli, Francesco (1764-1836): *The Attitudes of Lady Hamilton*, 1791, Radierung, Tinte, Papier, 204 x 325 mm, London, V&A, Nr. E.253-2000.



214. Novelli, Pietro Antonio (1729-1804): *Attitudini di Emma Hart*, 1791, braune Feder, Tusche, sign. unten li. *Pietro Antonio Novelli, Veneto dis.*, 197 x 322 mm, Nat. Gal. of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, Washington, Nr. 1988.14.1.⁵⁸⁵

215. Novelli, Pietro Antonio: *Attitudes of Lady Hamilton*, 1791, Feder, braune Tinte, BM, London.⁵⁸⁶

216. Opie, John (1761-1807): *Emma Hamilton as an Orange girl*.⁵⁸⁷



217. Patania, Giuseppe (1780-1852): *Emma, Lady Hamilton*, 1798, Neapel, Palazzo Reale.

218. Petitjean, F. (-) nach Th. Lawrence: *Lady Emma Hamilton*, 6. Februar 1921, Hrsg. Graves, Henry, & Co., Mezzotint, kol., 357 x 272 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. PAG6661.



219. Pinelli, Bartolomeo (1781-1835) nach F. Rehberg: *Niobe*, bez. 'Frederick Rehberg pix.

Rom 1810, Pinelli incis', Radierung, 480 x 360 mm, BM, London.⁵⁸⁸

220. Piroli, Tommaso (1750-1824) nach F. Rehberg: *Lady Emma Hamilton in a classical pose, seated and leaning on right elbow*, 1794, Radierung, 270 x 214 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. PU3216.

221. Pratt, J. B. (-): *Lady Hamilton as Mirth*, 18. September 1903, 14 ½ x 18 in., Mezzotint, Privatslg.⁵⁸⁹

222. Pratt, Dudley H. (fl. 1905) nach E. Vigée LeBrun: *Emma, Lady Hamilton as a sibyl*, 1791-92, Mezzotint, London, NPG D35245.

223. Protheroe, Thomas (-): *Cassandra, (head, nearly full face)*, Oktober 1903, Mezzotint, 17 x 21 ¾ in., 432 x 552 mm.⁵⁹⁰

224. Read, William (1780-1827): *Emma (with handkerchief, round head)*, bez. 'Lady Hamilton', 1. August 1815, Mezzotint, 5 x 3 ¾ in., 127 x 950 mm.⁵⁹¹

225. Reading, B. (-) nach Guy Head (1753-1800): *Lady Hamilton, (head and bust)*, undat., 5 x 3 in., 127 x 760 mm, Lithographie.⁵⁹²

226. Rega, Filippo (1761-1833): *Emma Hamilton*, 1798, Relief, Glaspaste, Holz, 120 x 107 x 6 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. E1816.⁵⁹³



227. Rega, Filippo: *A hardstone cameo of Emma Hamilton*, undat., H. 43 mm, Relief, Privatslg.⁵⁹⁴

228. Rega, Filippo: *Siegel, (imitation of a classic intaglio)*, 1792, BM, London.⁵⁹⁵

⁵⁸⁵ Vgl. Van De Sandt 1998, S. 308, Nr. 8, 10. Fraser 1987, S. viii. Ittershagen 1999, S. 300, Nr. 17. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Maierhofer 1999, S. 223. Williams 2006, S. ix. Jenkins u. Sloan 1996, Nr. 5247, S. 259. Bianconi, Pestelli u. Singleton 2002, S. xii, Nr. 124.

⁵⁸⁶ Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266.

⁵⁸⁷ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1, S. 46.

⁵⁸⁸ Vgl. Ittershagen 1999, S. 303, Nr. 50.

⁵⁸⁹ Vgl. Chamberlain 1910, S. 392.

⁵⁹⁰ Vgl. Baily 1905, S. 122. Chamberlain 1910, S. 393.

⁵⁹¹ Vgl. Baily 1905, S. 123.

⁵⁹² Vgl. Baily 1905, S. 126.

⁵⁹³ Vgl. Churchill 1900, Bd. 6, S. 46.

⁵⁹⁴ Vgl. Kat. London 2005e, S. 216, Lot 154.

⁵⁹⁵ Sichel, 1907, S. 369, Anm. 1.

229. Rega, Filippo: *Emma Hamilton*, ca. 1798, Intaglio, Glas, 40 x 31 x 7 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. E1935.



230. Rega, Filippo: *Emma Hamilton*, ca. 1799, Intaglio, Glas, 28 x 23 x 13 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. E1934.



231. Rega, Filippo: *Cast glass intaglio of Emma Hamilton*, undat., L. 375 mm, ehem. Slg. Sir Thomas William Holburne, Bath.⁵⁹⁶

232. Rehberg, Friedrich (1758-1835), Tommaso Piroli (1752-1824): *Sibylle, Lady Emma Hamilton in a classical pose, seated and leaning on right elbow*, Blatt 1, 1794, Radierung, 270 x 214 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3216.



233. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Maria Magdalena, Lady Emma Hamilton in a classical pose, descending steps with right foot forward*, Blatt 2, 1794, Radierung, 264 x 206 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3217.



234. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Verliebte einsame Traumerin, Lady Emma Hamilton in a classical pose, sitting on a chair with right elbow on right knee*, Blatt 3, 1794, Radierung, 270 x 208 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3218.



235. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Sofonisbe, Lady Emma Hamilton in a classical pose, standing beside a plinth holding a cup in her right hand*, Blatt 4, 1794, Radierung, 264 x 205 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3219.



236. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Amymone, Lady Emma Hamilton in a classical pose, sitting on the floor holding a ewer*, Blatt 5, 1794, Radierung, 209 x 268 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3220.



237. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Muse des Tanzes, Lady Emma Hamilton in a classical pose, dancing and poised on her right foot*, Blatt 6, 1794, Radierung, 264 x 206 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3221.



238. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Ifigenie, Lady Emma Hamilton in a classical pose, seated with her hands folded in her knees*, Blatt 7, 1794, Radierung, 264 x 206 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3222.



239. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Nymphe, Lady Emma Hamilton and a child in a classical pose, holding a tambourine above her head*, Blatt 8, 1794, Radierung 270 x 208 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3223.



⁵⁹⁶ Vgl. Jenkins u. Sloan 1996, Nr. 5247, S. 304.

240. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Priesterin, Lady Emma Hamilton in a classical pose, standing with a bowl in her left hand and ewer in her right*, Blatt 9, 1794, Radierung 265 x 206 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3224.



241. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Cleopatra, Lady Emma Hamilton in a classical pose, kneeling on her right knee with right arm up*, Blatt 10, 1794, Radierung 270 x 208 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3225.



242. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Heilige Rosa, Lady Emma Hamilton in a classical pose, standing and covered by a drape except for her face*, Blatt 11, 1794, Radierung 270 x 212 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3226.



243. Rehberg, Friedrich, Tommaso Piroli: *Niobe, Lady Emma Hamilton in a classical pose, with right hand on her forehead and left arm holding a dead child*, Blatt 12, 1794, Radierung, 269 x 209 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3227.



244. Rehberg, Friedrich: *Three drawings of Emma Hamilton*, ca. 1791, Feder, Tusche, Graphit, 220 x 350 mm, The Houghton Libr., Harvard Univ., Cambridge, MA.



245. Reynolds, Sir Joshua (1723-92): *A Bacchante, Emma Hart*, 1784, ehem. Besitz Tankerville Chamberlayne, Esq. M.P., Cranbury Park Coll., durch Feuer zerstört in Uppark, Sussex, 1998, London, Privatslg. Ackermann & Johnson Ltd.⁵⁹⁷

246. Reynolds, Samuel William (1773-1835) nach J. Reynolds: *Lady Hamilton (as Bacchante)*, 1837, Mezzotint, 232 x 167 mm, Hrsg. Hodgson & Graves, NMM, Greenwich, London, Nr. PAI5192.

247. Roffe, Edwin (-) nach G. Romney: *Shakespeare nursed by Tragedy and Comedy*, undat., Radierung, 297 x 440 mm, London, NMM, Nelson-Ward Coll., Greenwich, London, PAD4302.



248. Rogers, H. (-) nach H. Sherburn (-): *Lady Hamilton*, 1882.⁵⁹⁸

249. Rogers, J. (-) nach Sir J. Reynolds: *A Bacchante (specimens of art, plate II)*.⁵⁹⁹

250. Romney, George (1734-1802): *Angel*, undat., Öl/Lw., 58 x 49 cm, Privatslg.⁶⁰⁰

251. Romney, George: *Ambadress*, 1791, Öl/Lw., Privatslg., Texas.⁶⁰¹



252. Romney, George: *Portrait of Emma Hamilton as an Angel*, undat., Öl/Lw., 58.5 x 49 cm, Aukt. England, 10.7.1991.

253. Romney, George: *Ariadne*, ca. 1786, 143.5 x 114 cm, Öl/Lw., Sotheby's, London, 13.7.1988, Lot 53.⁶⁰²

⁵⁹⁷ Vgl. Mannings u. Postle 2000, 2127, Fig. 1672. McIntyre 2003, S. 109, Anm. 16. Baily 1905, S. 20.

⁵⁹⁸ Vgl. Baily 1905, S. 126.

⁵⁹⁹ Vgl. Baily 1905, S. 126.

⁶⁰⁰ Vgl. Kat. London 1991c, Lot 39.

⁶⁰¹ Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266.

⁶⁰² Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 22.

254. Romney, George: *Ariadne (Emma Hart in a Cavern; Absence)*, 1785, Öl/Lw., 127 x 101.6 cm, Picture Libr., NMM, Greenwich, London, Nr. BHC2736,1.⁶⁰³



255. Romney, George: *Portrait of Emma Hamilton as Bacchante*, undat., 90.5 x 71 cm, Öl/Lw., Aukt. England, 15.7.1998.

256. Romney, George: *Bacchante, as a Figure in Fortune Telling*, 1782-84, Öl/Lw., 49.5 x 40 cm, Tate Gal., London, Nr. N00312.⁶⁰⁴



257. Romney, George: *Bacchante*, ca. 1786, 737 x 597 mm, Öl/Lw., London, NPG 294.⁶⁰⁵



258. Romney, George: *Bacchante*, undat., Öl/Lw., 90.5 x 71 cm, Aukt. Christie's, Lot 50.⁶⁰⁶

259. Romney, George: *A Bacchante; bez. 'Emma Hamilton as Bacchante, half length, in a white dress with a blue sash and a crown of Laurel leaves, against a background showing Vesuvius erupting'*, ca. 1782, Öl/Lw., 76.2 x 63.5 cm.⁶⁰⁷



260. Romney, George: *Bacchante with a vase*, 127 x 121.6 cm, Öl/Lw., Sotheby's New York, 27.6.1973, Lot 12.⁶⁰⁸

261. Romney, George: *Bacchante*, undat., 38 x 30.5 cm, Öl/Lw., Sotheby's, 17.2.1988, Privatslg.⁶⁰⁹

⁶⁰³ Vgl. Baily 1905, S. 16.

⁶⁰⁴ Vgl. Pointon 1997, S. 206, Nr. 41.

⁶⁰⁵ Vgl. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 36.

⁶⁰⁶ Vgl. Kat. London 1998, Lot 50.

⁶⁰⁷ Vgl. Kat. London 1990a, Lot. 46. Corey 1819, S.76. Romney 1830, S. 181.

⁶⁰⁸ Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 29.



262. Romney, George: *Portrait of Emma Hart, bez. 'Lady Hamilton, as a dancing Bacchante, three-quarter-length, in red robes with a yellow sash, a blue scarf in her left hand, in a landscape'*, undat., Öl/Lw., 153 x 120.6 cm, Aukt. Christie's England, 9.6.2004, Lot 12.⁶¹⁰



263. Romney, George: *Portrait of a Lady, possibly Emma Hart, later Emma Hamilton*, undat., 16 1/3 x 15 1/6 in., 41.5 x 38.5 cm, Öl/Lw., Aukt. England, 30.11.2001.

264. Romney, George: *Lady Hamilton with a dog and a goat (a Bacchante)*, 79 x 62 cm, Öl/Lw., Sotheby's London, 28.2.1973, Lot 77.⁶¹¹



265. Romney, George: *Portrait of Emma Hamilton*, undat., Öl/Lw., 16 7/8 x 14 3/8 in., 43 x 36.5 cm, Aukt. England, 28.11.2002.

266. Romney, George: *Portrait of Emma Hamilton*, undat., Öl/Lw., 43 x 34 cm, Aukt. England, 10.11.1993.

267. Romney, George: *Portrait of Lady Hamilton as a Bacchante*, undat., Öl/Lw., ovale Fassung, 29.9 x 25 in., 76x 63.5 cm, Aukt. Christie's England, 1990, Lot 36.

268. Romney, George: *Portrait of Lady Hamilton, née Emma Hart*, undat., Öl/Lw., 17 3/4 x 15 1/8 in., 44.70 x 38.35 cm, Aukt. US 2.11.2006.

269. Romney, George: *Bacchante*, undat., Öl/Lw., 82 x 69 cm, Sir James Burlet, Lady Mond, Privatslg.⁶¹²

⁶⁰⁹ Vgl. Pointon 1997, S. 193, Nr. 37.

⁶¹⁰ Vgl. Kat. London 2004b, Lot 12.

⁶¹¹ Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 20.

270. Romney, George: *Portrait of a lady, possibly Emma Hart, later Lady Hamilton, bust-length*, undat., Öl/Lw., 16 ¼ x 14 ½ in., 41.3 x 38.6 cm, Aukt. Christie's England, 2001, Lot 20.⁶¹³



271. Romney, George: *Lady Hamilton, reading the Gazette, recording one of Nelsons victories (Serena, reading the newspaper)*, 1798, Öl/Lw., unvollendet, Privatslg.⁶¹⁴



272. Romney, George, *Calypso*, 120.6 x 147.3 cm, Öl/Lw., Waddesdon Manor, The Nat. Trust.⁶¹⁵

273. Romney, George: *Cassandra*, 1782-86, schwarze Kreide, Papier, 210 x 167 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. PAF4383.⁶¹⁶



274. Romney, George: *Cassandra*, undat., Kreide, Papier, NMM, Greenwich, London, Nelson-Ward Coll., Nr. BHC2261.



275. Romney, George: *Cassandra*, 1785-86, Öl/Lw., 67.2 x 46.0 cm, Tate Gal., London, Nr. N01668-8.⁶¹⁷



276. Romney, George: *Cassandra, in the possession of General Sir Arthur Ellis*, undat.⁶¹⁸

⁶¹² Vgl. Kat. Saint-Brieuc, S. 20, Nr. 171.

⁶¹³ Vgl. Kat. London 2001d, Lot 20.

⁶¹⁴ Vgl. Baily 1905, S. 59. Chamberlain 1910, S. 126-7.

⁶¹⁵ Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 28.

⁶¹⁶ Vgl. Sichel 1906, S. 134.

⁶¹⁷ Vgl. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 33.



277. Romney, George: *Cassandra*, undat., 125 x 96.5 cm, Öl/Lw., Christie's London, Aukt. 8.5.1985, Lot 129.⁶¹⁹

278. Romney, George: *Cassandra*, undat., H. 62 cm, Provenienz William Hayley, Öl/Lw., Sotheby's London, Aukt. 4.7.1956, Lot 24.⁶²⁰

279. Romney, George: *St. Cecilia*, undat., 76.2 x 63.5 cm, Öl/Lw., Christie's London, Aukt. 22.11.1981, Lot 128.⁶²¹

280. Romney, George: *St. Cecilia*, 1785, 72.4 x 59.7 cm, Öl/Lw., Possibly Dudley Ryder, 1st Earl Harrowby (1762-1847), The Kimball Art Mus., USA bis 1972; Privatslg.⁶²²



281. Romney, George: *Lady Hamilton as St. Cecilia*, Auftrag von Admiral Horatio Nelson, 1785, Öl/Lw., 152.4 x 101.6 cm, Aukt. Christie's, 21.11.1975.⁶²³



282. Romney, George: *Circe*, ca. 1782, Öl/Lw., 53.3 x 49.5 cm, Tate Gal., London, Nr. N05591.⁶²⁴



283. Romney, George: *Lady Hamilton as Circe*, 1782, Öl/Lw., unvollendet, Privatslg. Hon. Herbert C. Gibbs.⁶²⁵

⁶¹⁸ Vgl. Baily 1905, S. 36.

⁶¹⁹ Vgl. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 31.

⁶²⁰ Vgl. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 32.

⁶²¹ Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 24. Horne 1891, S. 62, Nr. 47.

⁶²² Vgl. Ward u. Roberts 1904, S. 185.

⁶²³ Vgl. Chamberlain 1910, S. 315. Pointon 1997, S. 278, Nr. 64.

⁶²⁴ Vgl. Sichel 1906, S. xxii, Nr. 17, S. 169. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 34.



284. Romney, George: *Contemplation*, undat., Öl/Lw., 51.4 x 61.6 cm, Aukt. Christie's USA 28.1.2009, Lot 288.⁶²⁶



285. Romney, George: *Lady Hamilton (Emma Lyon) in an Attitude of Dejection, from the original sepia study by G. Romney*, undat.⁶²⁷



286. Romney, Geore: *Emma Hart*, ca. 1782, Öl/Lw., 45 x 38.5 cm, Aukt. Heritage Auction Gal. USA 2006, Lot 25013; Newhouse Gal. New York; F. Howard Walsh Family Art Trust, Texas.



287. Romney, George: *Emma, Lady Hamilton*, 1785, Öl/Lw., 62.2 x 54.6 cm, London, NPG 4448.



288. Romney, George: *Emma, Lady Hamilton*, ca. 1785, Öl/Lw., 29 in. x 23 ½ in., 737 x 597 mm, London, NPG 294.



289. Romney, George: *Emma, Lady Hamilton*, 1782-86, recto, Graphit, Papier, 280 x 220 mm, Courtauld Inst. of Art Gal., London, Nr. D.1952. RW.2883.



290. Romney, George: *Emma, Lady Hamilton*, 1782-86, Graphit, Tinte, Papier, 73 x 129 mm, Robert Clermont Witt Nachlaß, Courtauld Inst. of Art Gal., London, Nr. D.1952.RW.2876.



291. Romney, George: *Emma, Lady Hamilton (Emma Lyon), from an original sepia study by G. Romney. Probably the first scetch for Sensibility*, undat.⁶²⁸

292. Romney, George: *Emma seated in his studio, Greville entering*, undat., Feder, Tinte, lav.⁶²⁹

293. Romney, George: *Emma, Lady Hamilton*, ca. 1782, Pastell, Papier, 485 x 419 mm, bez. verso.⁶³⁰

294. Romney, George: *Emma, Lady Hamilton, from an original sepia-study by G. Romney; bez. 'Probably the first scetch for her as Emma'*, undat.⁶³¹

295. Romney, George: *Lady reclining on a couch, presumably Emma, Lady Hamilton*, 1782-86, Graphit, Tinte, Papier, braun aquarelliert, 220 x 429 mm, Courtauld Inst. of Art Gal., London, Nr. D.1952.RW.2875.



296. Romney, George: *Portrait of a lady, possibly Lady Emma Hamilton*, undat., Skizze auf Lw., 121.9 x 97.8 cm, Property from the Coll. of James Stillman Davison, Aukt. Chrisite's USA 2005, Lot 269.

⁶²⁵ Vgl. Chamberlain 1910, S. 113-114.

⁶²⁶ Vgl. Pointon 1997, S. 232, Nr. 52.

⁶²⁷ Vgl. Sichel 1906, S. xxii, Nr. 22, S. 325.

⁶²⁸ Vgl. Sichel 1906, S. xxi, Nr. 1.

⁶²⁹ Vgl. Sichel 1906, S. xxi, Nr. 10, S. 62.

⁶³⁰ Vgl. Kat. Philadelphia 1998, Lot 554.

⁶³¹ Vgl. Sichel 1906, S. xxi, Nr. 4, S. 33.

297. Romney, George: *Euphrosyne*, undat.⁶³²
298. Romney, George: *Euterpe*, undat., Feder, Tinte, lav., Papier, 400 x 300 mm, Aukt. Sotheby's USA 1995, Lot 125.⁶³³
299. Romney, George: *Gypsy (Emma Hart)*, ca. 1782, 80 x 65 cm, Öl/Lw., Privatslg. Philip Mould.⁶³⁴



300. Romney, George: *Inspiration*, undat., Öl/Lw., 43 x 34 cm, Aukt. Christie's England, 1995, Lot 55.⁶³⁵
301. Romney, George: *Joan of Arc*, undat., 57.6 x 48.3 cm, Christie's London, 22.7.1938, Lot 60.⁶³⁶
302. Romney, George: *Lady Hamilton*, undat., Öl/Lw., 47 x 40 cm, Sotheby's London, Aukt. 19.11.1986, Lot 61.⁶³⁷
303. Romney, George: *Lady Hamilton (Four Attitudes)*, from an original sepia-study by G. Romney, undat.⁶³⁸



304. Romney, George: *Lady Hamilton as Magdalena*, 1792, Öl/Lw., 102.9 x 84.5 cm, ehem. Slg. Prinz of Wales (George IV.), Aukt. Christie's 2007, Lot 71.⁶³⁹



305. Romney, George: *Penitent Magdalen*, undat., 102.3 x 85.09 cm, Öl/Lw., Christie's London, Aukt. 8.7.1938, Lot 112; Privatslg., New York.⁶⁴⁰
306. Romney, George: *Pythian Priestess*, Öl/Lw.⁶⁴¹
307. Romney, George: *Medea slaying a child (Emma Hart)*, 1781-83, Feder, braune Tinte, lav., Graphit, Papier, 400 x 310 mm, The Fitzwilliam Mus., Cambridge, England, Nr. LD149.
308. Romney, George: *Medea*, 1786, Öl/Lw., 74.3 x 64.1 cm, The Norton Simon Found., Pasadena, CA, F.1965.1.058.P.



309. Romney, George: *Medea*, undat., 75 x 61 cm, Sotheby's London, 27.6.1973, Lot 13.⁶⁴²
310. Romney, George: *Miranda*, ca. 1782, 45.1 x 34.9 cm, Öl/Lw., Collection of the Earls of Jersey, Osterley Park, Hillingdon, Isleworth, Greater London.⁶⁴³



311. Romney, George: *Miranda*, bez. 'Given by the artist to his friend, the poet William Hayley (1745-1829) who bequeathed it to the sculptor John Flaxman (1755-1826), Engraved by Caroline Watson, Stipple, 7 1/4 x 7, 1809, and C. Tomkins, Mezzotint, 7 5/8 x 9, 1897', ca. 1782, Öl/Lw., 48.3 x 40.7 cm, New York, Christie's, Aukt. 19.10.2000, Lot 124.⁶⁴⁴



⁶³² Vgl. Muther 1907, S. 56. Chamberlain 1910, S. 227, Nr. XLVI.

⁶³³ Vgl. Kat. London 1995a, S. 63, Lot 125.

⁶³⁴ Vgl. Kat. Lansdowne 1844, S. 330.

⁶³⁵ Vgl. Kat. London 1995b, Lot 55.

⁶³⁶ Vgl. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 35. Chamberlain 1910, S. 109, 115.

⁶³⁷ Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 26.

⁶³⁸ Vgl. Sichel 1906, S. xxi, Nr. 2, S. 17.

⁶³⁹ Vgl. Kat. London 1868, S. 23, Lot 113.

⁶⁴⁰ Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 27. Chamberlain 1910, S. 115.

⁶⁴¹ Vgl. Blackwood's Edinburgh Magazine, Bd. 87, 1860, S. 420.

⁶⁴² Vgl. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 37.

⁶⁴³ Vgl. Hayley 1809, S. 141. Ward u. Roberts 1904, Bd. 2, S. 184.

⁶⁴⁴ Vgl. Hayley 1809, S. 141. Ward u. Roberts 1904, Bd. 2, S. 184, Nr. 18b.

312. Romney, George: *Miranda, head and shoulders*, undat., Öl/Lw., 46 x 39 cm, bez. auf Leinen des 19. Jh. 'Miranda by Romney', Aukt. Christie's England, 8.6.2006, Lot 8.⁶⁴⁵



313. Romney, George: *Miranda*, undat., Öl/Lw., 45 x 35 cm, Privatslg.⁶⁴⁶



314. Romney, George: *Miranda (Lady Hamilton)*, Öl/Lw., Privatslg.⁶⁴⁷



315. Romney, George: *Miranda*, 1788, Öl/Lw., 78.74 x 64.51 cm, Privatslg.⁶⁴⁸

316. Romney, George: *Miranda*, undat., Öl/Lw., 12 ½ x 10 3/8 in., 31.6 x 26.5 cm, Aukt. England, 28.11.2002.⁶⁴⁹

317. Romney, George: *Miranda*, 1787-1790, Graphit, Feder, graue Tinte, lav., 36 x 39.6 cm, John H. McFadden Coll., Mus. of Art, Philadelphia, PA.⁶⁵⁰



318. Romney, George: *Miranda*, undat., 41.9 x 38.1 cm, Öl/Lw., Christie's London 24.11.1972, Lot 113.⁶⁵¹

319. Romney, George (zugeschr.): *Miranda*, ca. 1785-86, schwarze Kreide, Papier, NMM, Greenwich, London, Nr. PAF4384.



320. Romney, George: *Emma Hamilton in a Morning Dress*, ca. 1786, Öl/Lw., Walker Art Gal., Liverpool.⁶⁵²



321. Romney, George: *Emma Hamilton as Nature*, 1782, Öl/Lw., 75.8 x 62.9 cm, Frick Coll., New York.⁶⁵³



322. Romney, George: *Lady Hamilton as Pompeian dancer*, undat., Feder, braune Tinte, Papier, 11 x 20 in., Aukt. Winter Book, England, 1996, Lot 1266.

323. Romney, George: *At Prayer*, 83.8 x 63.5 cm, Öl/Lw., Kenwood House, The Iveagh Bequest, London, Nr. IBK 936.⁶⁵⁴



324. Romney, George: *Portrait of Lady, possibly Lady Emma Hamilton*, undat., Öl/Lw., 48 x 38 ½ in., 121.9 x 97.8 cm, Aukt. US, 26.1.2005.

325. Romney, George: *Sempstress*.⁶⁵⁵

326. Romney, George: *Spinstress (Emma Hart at the Spinning Wheel)*, 1782-85, Öl/Lw., 172.7 x 127

⁶⁴⁵ Vgl. Kat. London 2006b, S. 20, Lot 8.

⁶⁴⁶ Vgl. Kat. New York 2000, S. 124. Ward u. Roberts 1904, Bd. II, Nr. 18b.

⁶⁴⁷ Vgl. Baily 1905, S. 92.

⁶⁴⁸ Vgl. Kat. Detroit 2001, Lot 2010.

⁶⁴⁹ Vgl. Ward u. Roberts 1904, Bd. 2, S. 187. Kat. London 2002c, S. 70, Lot 92.

⁶⁵⁰ Vgl. Dixon 1998, S. 50, Nr. 21, Nr. 38. Kat. London 1972, S. 20.

⁶⁵¹ Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 30

⁶⁵² Vgl. Baily 1905, S. 52.

⁶⁵³ Vgl. Romney 1830, S. 181, Nr. 5. Ittershagen 1999, S. 300, Nr. 19.

⁶⁵⁴ Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 25. Chamberlain 1910, S. 116. Baily 1905, S. 108. Bryant 2003, S. 384, Nr. 94.

⁶⁵⁵ Vgl. Horne 1891, S. 62, Nr. 48.

cm, English Heritage, Iveagh Bequest, Kenwood.⁶⁵⁶



327. Romney, George: *Serena reading*, 1782, Harris Mus. & Art Gal., Preston, England.⁶⁵⁷



328. Romney, George: *Serena in Contemplation*, undat., 74 x 62 cm, Öl/Lw., geschnitzter Holzrahmen, Privatslg.⁶⁵⁸



329. Romney, George: *Serena in her boat of Apathy, from an original oil Scetch of G. Romney*, undat.⁶⁵⁹

330. Romney, George: *Sensibility*, 150 x 121.5 cm, Öl/Lw., Sotheby's London, 8.3.1989, Lot 50.⁶⁶⁰



331. Romney, George: *Sibyl*, undat., 2'11 x 11 ½ in., purchased by the Trustees, March 1870, Nr. 294, Privatslg.⁶⁶¹

332. Romney, George: *Emma Hart in a Straw Hat*, 1782-84, 30 x 25 in., 76.2 x 63.5 cm, Öl/Lw., The Huntington Libr., Art Collections, and Botanical Gardens, San Marino, CA.⁶⁶²

333. Romney, George: *Thetis pleading with Achilles before Troy*, ca. 1785, Öl/Lw., Kenwood House, London.⁶⁶³

334. Romney, George: *Emma Hamilton in a Morning Dress*, 1782-85, Öl/Lw., 49 ½ x 39 in., Privatslg, Leihgabe Nat. Mus., Walker Art Gal., Liverpool.⁶⁶⁴



335. Romney, George: *Study of Emma Lyon, afterwards Lady Hamilton*, 1786, Graphit, grau lav., 234 x 160 mm, NMM, Greenwich, London, PAF4386.



336. Romney, George: *Portrait of a Lady, traditionally identified as Emma Hamilton, half-length, in a white muslin dress*, 64.7 x 52 cm, Öl/Lw., Aukt. Christie's England, 22.11.2006, Lot 43.⁶⁶⁵

337. Romney, George: *Polyhymnia*, undat., 50.8 x 50.8 cm, Öl/Lw., Privatslg.⁶⁶⁶

338. Romney, George: *Polyhymnia*, undat., 57.2 x 49.5 cm, Öl/Lw., Privatslg.⁶⁶⁷

339. Romney, George: *Emma Hamilton as Titania*.⁶⁶⁸

340. Romney, George: *Emma Hamilton in a white Turban*, ca. 1791, Öl/Lw., The Huntington Libr., ACBG, San Marino, CA.⁶⁶⁹

⁶⁵⁶ Vgl. Ittershagen 1999, S. 300, Nr. 21. Bryant 2003, S. 378-383.

⁶⁵⁷ 'There are eight or nine 'Serena' pictures in existence, as well as several slighter studies.' Zit. n. Chamberlain 1910, S. 123.

⁶⁵⁸ Vgl. Kat. London 2003a, S. 58, Lot 22.

⁶⁵⁹ Vgl. Sichel 1906, S. xxii, Nr. 19, S. 256.

⁶⁶⁰ Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 23.

⁶⁶¹ Vgl. Kat. London 1881, S. 152.

⁶⁶² Vgl. Secrest 2006, S. 484.

⁶⁶³ Vgl. Jimenez u. Banham 2001, S. 266.

⁶⁶⁴ Vgl. Kat. London 1878, S. 19, Nr. 92 ('In the possession of Baron Lionel de Rothschild.').

⁶⁶⁵ Vgl. Kat. London 2006b, S. 72, Lot 43.

⁶⁶⁶ Vgl. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 38.

⁶⁶⁷ Vgl. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 39.

⁶⁶⁸ Vgl. Horne 1891, S. 63, Nr. 56.

⁶⁶⁹ Vgl. Horne 1891, S. 63, Nr. 61.



341. Romney, George: *Emma Hamilton in a Turkish dress*.⁶⁷⁰

342. Romney, George: *Vestal*, undat., Öl/Lw., 44.5 x 38 cm, Privatslg.⁶⁷¹



343. Romney, George: *A wood nymph*.⁶⁷²

344. Rowlandson, Thomas (1756-1827): *Lady Hxxxxxxx's Attitudes (Emma Hamilton)*, 1791/1800, 238 x 171 mm, Radierung, BM, London.⁶⁷³



345. Rowlandson, Thomas: *Modern Antiques, Nelson and Emma Hamilton*, undat., Radierung, Aquarell, 351 x 251 mm, AFGA, San Francisco, CA, Nr. 1963.30.17496.



346. Rowlandson, Thomas: *Lady Hamilton reciting*, undat., 100 x 180 mm, Aquarell, Graphit, Tinte, Privatslg.⁶⁷⁴

347. Rowlandson, Thomas: *Lady Hamilton at home*, undat.⁶⁷⁵

348. Rowlandson, Thomas: *A Neapolitan Ambassador, Prince Castelcicala*, undat., Robert Clermont Witt Bequest; 1952, The Samuel

Courtauld Trust, The Courtauld Gal., London, D.1952.RW.4044.



349. Rulli (-): *Lady Hamilton as a Vestal Virgin; Vesto da Greca e son dipinta a volo*, undat., Kreide, 349 x 228 mm, NMM, Greenwich, London, PAG8705.

350. Salles, Léon (1868-1950): *Lady Emma Hamilton*, undat., Radierung, kol., 222 x 189 mm, NMM, Nelson-Ward Coll., Greenwich, London, PAH6232.

351. Say, William (1768-1834) nach John James Masquerier (1778-1855): *Lady Hamilton*, 20. Mai 1806, Mezzotint, 383 x 283 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAG6656.⁶⁷⁶

352. Sayez (-): *Emma Hamilton (Neapolitan background)*, undat., Mezzotint.⁶⁷⁷

353. Sayez (-): *Emma Hamilton (English park, possibly Fonthill)*, undat.⁶⁷⁸

354. Schelley (-): *Emma Hamilton*, undat., Miniatur, Besitz Frank Sabin Esq.⁶⁷⁹

355. Schmidt, Johann Heinrich (1749-1829): *Emma Hamilton*, 1800, Pastell, Papier, 440 x 330 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. A4288.⁶⁸⁰



356. Scriven, Edward (1775-1841) nach G. Romney: *Titania, Puck, the Changeling, &c, From Shakespear's play of A Midsummer Night's Dream, Lady Hamilton*, 1.12.1810, Hrsg. W. Bond, J. Taylor, Longman & Co., Punktierstich,

⁶⁷⁰ Vgl. Hayley 1809, S. 157. Hamilton 1910, S. 120. Sichel 1907, S. 19. Tours 1963, S. 62. Sherrard 1927, S. 121. Williams 2006, S. 155. Fraser 1987, S. 81.

⁶⁷¹ Vgl. Kat. New York 1997a, Lot 101.

⁶⁷² Vgl. Horne 1891, S. 63, Nr. 61.

⁶⁷³ Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266.

⁶⁷⁴ Vgl. Kat. London 1990b, Lot 43.

⁶⁷⁵ Vgl. Brinton 1906, S. 46.

⁶⁷⁶ Vgl. Baily 1905, S. 127.

⁶⁷⁷ Vgl. Sichel 1906, S. 21.

⁶⁷⁸ Vgl. Sichel 1906, S. 21.

⁶⁷⁹ Vgl. Sichel 1906, S. 20. Baily 1905, S. 127, Frontispiz.

⁶⁸⁰ Vgl. Fraser 1987, S. 248.

329 x 429 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, Nr. 6660.⁶⁸¹

357. Scriven, Edward: *Emma Hamilton*, 3. April 1828, Hrsg. Hilton, William, Moon, Boys & Graves, Mezzotint, 482 x 357 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAG6655.

358. Shelley, Samuel (1750/56-1808): *Lady Hamilton*, undat., Miniatur, Privatslg. F. Sabin, Esq.⁶⁸²

359. Shephard, George (1770-1842) nach F. Rehberg: *Lady Emma Hamilton in a classical pose, dancing and poised on her right foot*, 4. Juni 1800, Hrsg. Random & Stainback, Radierung 247 x 209 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3229.⁶⁸³



360. Shephard, George nach F. Rehberg: *Lady Emma Hamilton in a classical pose, standing beside a plinth and holding a cup in her left hand*, 4. Juni 1800, Hrsg. Random & Stainback, Radierung 247 x 209 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3230.



361. Shephard, George nach F. Rehberg: *Lady Emma Hamilton in a classical pose, descending steps with left foot forward*, 4. Juni 1800, Hrsg. Random & Stainback, Radierung 247 x 209 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3231.



362. Shephard, George nach F. Rehberg: *Lady Hamiltons Attitudes. Drawings faithfully copied*

⁶⁸¹ Vgl. Baily 1905, S. 125.

⁶⁸² Vgl. Baily 1905, S. 127.

⁶⁸³ Vgl. Bryan, Graves u. Armstrong 1886-89, S. 493.

from Nature at Naples Frontispiece, 4. Juni 1800, Hrsg. Random & Stainback, Radierung 247 x 209 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3228.



363. Short, John (-) nach John Hoppner: *Emma Hamilton*, undat., Archiv-Slg., V&A, London.

364. Shury, G. S. (-): *Euphrosyne*, 1898, 254 x 305 mm, Mezzotint, Privatslg.⁶⁸⁴

365. Singleton, Henry (1766-1839): *Maternal Attention (Emma Hamilton)*, undat.⁶⁸⁵

366. Singleton, Henry (1766-1839): *Laughter (Emma Hamilton)*, undat.⁶⁸⁶

367. Skelton, Joseph (ca. 1781-ca. 1850) nach G. Romney: *Emma Hamilton (seated half figure)*, 1849, 9 x 5 3/4 in., 229 x 146 mm, Punktierstich, Privatslg.⁶⁸⁷

368. Slater, J. W. (-) nach G. Romney: *Lady Hamilton as Miranda*, bez. 'Mir.-Sir. have pity, I'll be his surety. *Tempest Act 1st, Scene 2nd*', undat., Lithographie, Hrsg. J. Dickinson, Hrsg. Charles Joseph Hullmandel, 222 x 159 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3236.



369. Slater, J. W. (-) nach G. Romney: *Lady Hamilton as Miranda*, 17. Juni (o. J.), engraved by Journard, 7 3/4 x 6 1/2 in., for the *Mag. of Art*, 197 x 165 mm.⁶⁸⁸

370. Smith, Benjamin (1754-1833) nach G. Romney: *Shakespeare Nursed by Tragedy and Comedy, (Lady Emma Hamilton)*, 1.12.1803, Hrsg. John &

⁶⁸⁴ Vgl. Baily 1905, S. 123. Chamberlain 1910, S. 392.

⁶⁸⁵ Vgl. Sichel 1906, S. 20.

⁶⁸⁶ Vgl. Sichel 1906, S. 20.

⁶⁸⁷ Vgl. Baily 1905, S. 126.

⁶⁸⁸ Vgl. Baily 1905, S. 123.

Josiah Boydell, Punktierstich, 326 x 417 mm, NMM, Greenwich, London, PAG6659.⁶⁸⁹



371. Smith, Benjamin nach G. Romney: *Act I, Scene 1 of The Tempest by William Shakespeare*, Hrsg. John & Josiah Boydell at the Shakespeare Gal., Pall Mall & at No. 90 Cheapside, undat., Radierung.



372. Smith, John Raphael (1752-1812) nach J. Reynolds: *Lady Hamilton (A Bacchante)*, 6. September 1784, bez. '83 *Oxford Street, Engrav'd by J. R. Smith Mezzotinto Engraverto His Royal Highness the Prince of Wales*', Mezzotint, 244 x 189 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3233, PAG6654, PAI7620; BM, London;⁶⁹⁰ Yale Center for British Art, Paul Mellon Fund, Nr. 241.⁶⁹¹



373. Smith, J. R. nach G. Romney: *Emma Hamilton as Nature*, 29. Mai 1784, Mezzotint, 303 x 254 mm, NMM, Greenwich, London, PAF3628.⁶⁹²



374. Smith, J. R. nach G. Romney: *Ariadne, in the possession of Sir Audrey Neeld, Bart.*, undat., Privatslg.⁶⁹³

⁶⁸⁹ Vgl. Ward u. Roberts 1904, Bd. II, S. 79-88.

⁶⁹⁰ Vgl. Pointon 1997, S. 207, Nr. 42.

⁶⁹¹ Vgl. Baily 1905, S. 126.

⁶⁹² Vgl. Baily 1905, S. 7. Darmon u. Granger 1929, S. 15.

⁶⁹³ Vgl. Baily 1905, S. 127.

375. Stamp, Ernest (1869-1942): *Emma, Lady Hamilton*, Juni 1902, 381 x 483 mm, Mezzotint, Privatslg.⁶⁹⁴

376. Stubbs, George Townly (1724-1806): *Emma Hamilton*, 20. Februar 1796, Punktierstich, 451 x 323 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAG6653.

377. Stubbs, George Townly: *Emma, Lady Hamilton*, 1. August 1796, Punktierstich, 454 x 324 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAG6651, PAG6652.

378. Stubbs, George Townly: *Emma, Lady Hamilton*, 29. August 1796, Punktierstich, 454 x 325 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAG6649.

379. Stubbs, George Townly: *Lady Emma Hamilton in a classical pose*, 29. August 1798, Punktierstich, 454 x 327 mm, NMM, Greenwich, London, PAG6648.

380. Stubbs, George Townly: *Lady Emma Hamilton's Attitudes*, 1. März 1799, Punktierstich, 455 x 329 mm, NMM, Greenwich, London, PAG6650.

381. Suntach, Jean (18. Jh.) nach J. Vivant Denon: *Emma, Lady Hamilton*, bez. 'Madame Hart', undat., 229 x 167 mm, Goethe-Mus., Anton-u.-Katharina-Kippenberg Stiftung, Düsseldorf, Nr. V59.⁶⁹⁵

382. Talani, Teresa (-): *Emma, Lady Hamilton*, ca. 1795, Ring, Gold, 33 x 25 x 22 mm, NMM, Greenwich, London, E9036.⁶⁹⁶



383. Talani, Teresa: *Emma, Lady Hamilton*, 1795, Abdruck, Shellack, Karton, 7 x 55 mm, NMM, Greenwich, London, E1916.

⁶⁹⁴ Vgl. Baily 1905, S. 123. Chamberlain 1910, S. 392.

⁶⁹⁵ Vgl. Baily 1905, S. 126.

⁶⁹⁶ Vgl. Prentice 2005, S. 131.



384. Talani, Teresa: *Lady Hamilton, in the character of a Bacchante*, undat., signed 'La Talani'.⁶⁹⁷
385. Tily, E. (-): *A Bacchante*, 21. März 1906, 9 ½ x 13 ½ in., Mezzotint.⁶⁹⁸
386. Tily, E. (-): *Lady Hamilton at the Spinning Wheel*, 22. Juli 1906, 7 ½ x 10 ½ in., Mezzotint.⁶⁹⁹
387. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Hektors Abschied von Andromache*, 1812, Öl/Lw., 262 x 210 cm, Grossherzogl. Schloss, Landesmus. Oldenburg.⁷⁰⁰



388. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Hektors Abschied von Andromache*, undat., Kopie, Slg. Gräfin Rantzau, Eutin.⁷⁰¹
389. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Portrait of Lady Hamilton (Emma Hart), vorbereitende Zeichnung für Hektors Abschied von Andromache (1812)*, undat., Feder, braune Tinte, 270 x 215 mm, bez. ob. in Graphit 'Nr. 13', ehem. Fürstenhaus Oldenburg (Tischbein Nachlaß, mit Sammlerstempel), Aukt. Emanuel von Baeyer, London.



390. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Helena und Menelaos*, 1816, Öl/Lw. 272 228 cm, Stiftung Grossherzogl. Schloß Oldenburg.⁷⁰²

391. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Helena und Menelaos*, undat., Kopie, Slg. Strack, Grunewald b. Berlin.⁷⁰³
392. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Iphigenie erkennt Orest*, 1787-88, Öl/Lw., 153 x 117 cm, Auftrag Prinz Christian August v. Waldeck, Stiftung des fürstlichen Hauses Waldeck, Bad Arolsen.⁷⁰⁴



393. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Iphigenie erkennt Orest*, 1787, Skizze, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nat.-Mus., Weimar.⁷⁰⁵



394. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Iphigenie erkennt Orest*, 1787/88, Skizze, Società Napoletana di Storia Patria, Neapel.⁷⁰⁶
395. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Iphigenie erkennt Orest*, 1787/88, Landesmuseum Oldenburg, Schloß.



396. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Lady Emma Hamilton*, ca. 1788, Öl/Lw., 85.5 v 61.5 cm, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nat.-Mus., Nr. 15.04, Inv. Nr. KGe/00334.⁷⁰⁷

⁶⁹⁷ Vgl. Forrer 1916, Bd. 6, S. 9.

⁶⁹⁸ Vgl. Chamberlain 1910, S. 392.

⁶⁹⁹ Vgl. Chamberlain 1910, S. 393.

⁷⁰⁰ Vgl. Köhn 1999, S. 34, Nr. 19. Landsberger 1908, S. 198, Nr. 139.

⁷⁰¹ Vgl. Landsberger 1908, S. 198, Nr. 139.

⁷⁰² Vgl. Köhn 1999, S. 36, Nr. 20. Landsberger 1908, S. 177., S. 199, Nr. 151.

⁷⁰³ Vgl. Landsberger 1908, S. 199, Nr. 151.

⁷⁰⁴ Vgl. Köhn 1999, S. 25, Nr. 13. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 40. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. John 1998, S. 223. Baudach, Walter u. Bernin-Israel 2003, S. 536. Landsberger 1908, S. 192, Nr. 64. Maierhofer 1999, S. 222-52.

⁷⁰⁵ Vgl. Köhn 1999, S. 28, Nr. 14.

⁷⁰⁶ Vgl. Köhn 1999, S. 29, Nr. 15.

⁷⁰⁷ Vgl. Kat. Weimar 2007, S. 317, Nr. 15.04.

397. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Lady Emma Hamilton, geb. Harte*, undat., Zeichnung, Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nat.-Mus., Weimar.⁷⁰⁸



398. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Lady Hamilton*, 1787, Feder, Graphit, grau lav., 503 x 345 mm, ehem. Slg. Wolf Stubbe, Aukt. Hamburg Hauswedell & Nolte, 7.6.2000, Lot 191.⁷⁰⁹



399. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Lady Hamilton*, 1816, Öl/Lw., Privatslg.⁷¹⁰



400. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Lady Hamilton*, undat., 40 x 33 cm, Slg. Völckers, Goddersdorf b. Neukirchen.⁷¹¹

401. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: *Emma Hart as Sibyl*, ca. 1788, Stiftung Weimarer Klassik, Wittumspalais, Weimar.⁷¹²



402. Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm (1751-1829): *Portrait Study of Emma Hamilton as Sibyl*, undat., schwarze u. weiße Kreide, braun lav., Aquarell, weiß gehöht, 382 x 323 mm.⁷¹³

⁷⁰⁸ Vgl. Köhn 1999, S. 32, Nr. 18.

⁷⁰⁹ Vgl. Kat. Hamburg 2000b, Lot 191.

⁷¹⁰ Vgl. Köhn 1999, S. 37, Nr. 21.

⁷¹¹ Vgl. Landsberger 1908, S. 193, Nr. 66.

⁷¹² Vgl. Köhn 1999, S. 17, Nr. 7. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 42. Jiminez 2001, S. 266. Maierhofer 1999, S. 222. Landsberger 1908, S. 193, Nr. 65 ('In weißem Gewande, einen hellblauen Shawl um die braunen Locken.').

⁷¹³ Vgl. Kat. London 2002c, S. 79, Lot 194, i.

403. Tomkins, Charles John (-) nach G. Romney: *Lady Hamilton (as Miranda)*, September 1896, Aquatint, 287 x 241 mm, Hrsg. Thomas McLean, NMM, Greenwich, London, PAF3629.⁷¹⁴



404. Tresham Henry (1750/01-1814): *Emma Hamilton, from a water-colour miniature*, undat.⁷¹⁵



405. Uhlrich, Henry Sigismund (1846-f.1905) nach G. Romney: *Emma, Lady Hamilton as Bacchante*, Lithographie auf Holzschnitt, veröff. am 29.4.1876 nach Vorlage von 1786, London, NPG D35246.

406. Vigée-Lebrun, Elisabeth (1755-1842): *Lady Hamilton, Sketch on a door of the summerhouse of Sir William*, 1790, schwarze Kreide, Holz, 10.5 x 14 in., 267 x 356 mm, Slg. Earl of Warwick, Warwick Castle.⁷¹⁶



407. Vigée-Lebrun, Elisabeth: *Emma Hart, The Future Lady Hamilton, as Bacchante*, 1790, Öl/Lw., 135 x 158 cm, sign. u. dat. unten li. auf Tamburin 'L. Vigée-Lebrun Naple 1790', Lady Lever Art Gal., Nat. Mus., Liverpool, Nr. LL3527.⁷¹⁷



⁷¹⁴ Vgl. Baily 1905, S. 123. Chamberlain 1910, S. 392.

⁷¹⁵ Vgl. Sichel 1906, S. xxi, 20, Nr. 3.

⁷¹⁶ Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Pitt-Rivers 2001, S. 33-34.

⁷¹⁷ Vgl. Baillio 1982, S. 76. Ittershagen 1999, S. 93, Anm. 88. Strachey 1903, S. 223.

408. Vigée-Lebrun, Elisabeth: *Lady Hamilton as the Persian Sibyl*, 1790, Öl/Lw., 137.2 x 98.4 cm, Privatslg.⁷¹⁸



409. Vigée-Lebrun, Elisabeth: *Lady Hamilton as the Persian Sibyl, inscribed on scroll in Greek*, 1792, schwarze Kreide, braun lav., 12 3/4 x 9-3/8 in., Privatslg.⁷¹⁹



410. Vigée-Lebrun, Elisabeth: *Lady Hamilton as the Persian Sibyl, head*.⁷²⁰

411. Vigée-Lebrun, Elisabeth: *Lady Hamilton as Bacchante (Ariadne)*, 1790, Öl/Lw., 134.9 x 158.1 cm, Lady Lever Art Gal., Nat. Mus., Liverpool.⁷²¹



412. Watson, Caroline (1761-1814) nach G. Romney: *Miranda*, 14. April 1809, Hrsg. Thomas Payne, Punktierstich, 318 x 258 mm, NMM, Greenwich, London, PAD3234.⁷²²



413. Watson, Caroline nach G. Romney: *Sensibility, Engraved by Caroline Watson (Engraver to Her Majesty) from the original Picture. Plate to Hayley's Life of Romney*, 14. April 1809, Hrsg.

Thomas Payne, 212 x 263 mm, NMM, Greenwich, London, PAF3627.⁷²³



414. Watson, Caroline nach G. Romney: *Cassandra, (head only), 6 1/2 in circle*, 14. April 1809.⁷²⁴

415. Watson, Caroline nach G. Romney: *Cassandra, engraved by Caroline Watson (engraver to Her Majesty) from the original Picture*, 14. April 1809, Punktierstich, Hrsg. Thomas Payne, 301 x 237 mm, NMM, Greenwich, London, PAF3632.



416. Watson, Caroline nach G. Romney: *Comedy*, 14. April 1809, Punktierstich, 7 x 5 3/4 in.⁷²⁵

417. Watson, Caroline nach G. Romney: *Miranda (head)*, 14. April 1809, Punktierstich, 17 3/8 x 7 in.⁷²⁶

418. Watson, Thomas (-) nach J. Reynolds: *St. Cecilia (Emma Hamilton)*, 1. Januar 1802, Hrsg. Anthony Molteno, Radierung, 384 x 289 mm, NMM, Greenwich, London, PAF3633.



419. Wehrschmidt, E. (-): *Contemplation (Emma Hamilton)*, 1897, 15 1/2 x 19 1/2 in., Mezzotint.⁷²⁷

420. Wells (-): *Inquiry (Emma Hamilton)*.⁷²⁸

421. Wells (-): *Nerissa (Emma Hamilton)*.⁷²⁹

⁷¹⁸ Vgl. Kat. New York 1996, Lot 154. Strachey 1903, S. 223.

⁷¹⁹ Vgl. Helm u. Vigée-Lebrun 1915, S. xviii, 113, 122.

⁷²⁰ Vgl. Strachey 1903, S. 223.

⁷²¹ Vgl. Baily 1905, S. 24, 127. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Maierhofer 1999, S. 223.

⁷²² Vgl. Baily 1905, S. 125.

⁷²³ Vgl. Kat. London 1878, S. 91, Nr. 571 ('In the possession of John Paget, Esq.').

⁷²⁴ Vgl. Baily 1905, S. 122.

⁷²⁵ Vgl. Baily 1905, S. 122.

⁷²⁶ Vgl. Baily 1905, S. 123.

⁷²⁷ Vgl. Baily 1905, S. 122. Chamberlain 1910, S. 392.

⁷²⁸ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁷²⁹ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

422. Westall, Richard (1765-1836): *Saint Cecilia (Emma Hamilton)* undat., Öl/Lw., 76.2 x 63.5 cm, NMM, Greenwich, London.⁷³⁰



423. Westall, Richard: *Sappho (Emma Hamilton)*.⁷³¹

424. Wheatley, Francis (1747-1801), Thomas Watson (1743-81): *Lady Hamilton as Thais*, 10. März 1779, Hrsg. Dickinson & Watson, 255 x 195 mm, NMM, Walter Coll., Greenwich, London, PAF3634.



425. Wicar, Jean Baptiste Joseph (1762-1834): *Emma Hamilton*, ca. 1790, Graphit, Papier, 187 x 221 mm, Slg. Thomas Williams Fine Art Ltd., London.



426. Wilson, Sidney Ernest (1869-?) nach G. Romney: *Lady Hamilton as Bacchante (frolicking with Dog)*, ca. 1900, 406 x 314 mm, Mezzotint, kol., sign. unten re. mit Graphit, Privatslg.⁷³²

427. Wilson, S. E.: *Lady Hamilton as Nature*, 18. April 1907, 10 x 12 in., Mezzotint.⁷³³

428. Young, John (1755-1825) nach John Hoppner: *Emma, Lady Hamilton, (Neæra)*, Mezzotint, veröff. am 1.5.1788 durch John Harris (fl. 1771-1812), 15 in. x 10 7/8 in., 380 x 277 mm, London, NPG D35241.

429. Zobel, George (ca. 1810-81): *Emma Hamilton*, Februar 1876, 229 x 279 mm.⁷³⁴

⁷³⁰ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁷³¹ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁷³² Vgl. Kat. Michigan o. J., Nr. 94167, S. 712, Lot 708.

⁷³³ Vgl. Chamberlain 1910, S. 393.

⁷³⁴ Vgl. Chamberlain 1910, S. 392. Baily 1905, S. 123.

II.2 FORSCHUNGSSTAND

Der Forschungsstand um Lady Emma Hamilton ist komplex und von einem Wandel der Bewertungen ihrer Persönlichkeit gekennzeichnet. Als Ehefrau von Sir William Hamilton (1730-1803) gewann sie gesellschaftlichen, als Geliebte von Admiral Horatio Nelson (1758-1805) politischen Einfluß. Ihre Anfänge sind jedoch weitgehend durch eine Undurchsichtigkeit der Quellen gekennzeichnet. Aufgrund ihrer oftmals wechselnden namentlichen Bezeichnungen wird sie im Folgenden durchgehend als Emma Hamilton bezeichnet, obgleich sie zunächst als Amy Lyon, Emma Hart und später allgemein als Emma, Lady Hamilton Bekanntheit erlangte.

Von Friedrich Rehberg wurde das Werk *Drawings Faithfully Copied from Nature at Naples (1794)* veröffentlicht, in dem erstmals eine Stichserie nach Emmas Attitudendarstellungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.⁷³⁵ Diese Publikation trug erheblich zur Popularität der Protagonistin bei. William Hayley publizierte das Werk *Life of George Romney (1809)*, das Portraits jenes Malers zusammenstellte, der das größte Oeuvre von seiner Muse schuf.⁷³⁶ Die von Thomas Lovewell & Co. herausgegebenen *Letters of Lord Nelson to Lady Hamilton, with a Supplement of Interesting Letters by Distinguished Characters (1814)* boten einen Einblick in Emmas komplexe Beziehungen mit Nelson, Maria Carolina und anderen Angehörigen des Hofes von Neapel.⁷³⁷ Die *Memoirs of Lady Hamilton (1815)* waren kein authentischer Text, sondern ein anonym verfaßter Bericht in nacherzählender Form.⁷³⁸ Herbert Bailys *Emma, Lady Hamilton, A Biographical Essay, With a Catalogue of Her Published Portraits (1905)* bot erstmals eine Zusammenstellung ihrer Bildnisse.⁷³⁹ Walter Sichels *Emma, Lady Hamilton from new and original Sources and Documents (1905)* ermöglichte einen erweiterten Zugang zu Originalquellen,⁷⁴⁰ ebenso Hugh Tours *The Life and Letters of Emma Hamilton (1963)*.⁷⁴¹ Der Ausstellungskatalog *Emma Hamilton In Relation Of Her Art And Her Time (1972)* betonte Emmas gesellschaftliche Rolle und ließ sie aus dem Schatten ihrer Lebenspartner hervortreten.⁷⁴² Die Biographie *The Life of Emma, Lady Hamilton (1986)* tauchte sie in ein neues Licht.⁷⁴³ Hibbert (1994) bot unter Nutzung von Primär- und Sekundärquellen einen Blick auf Nelsons Verhältnis mit Emma Hamilton.⁷⁴⁴ Evans veröffentlichte die *Memoirs of Elisabeth Vigée-Lebrun (1989)*, eine Künstlerin, die für Sir William mehrere Bildnisaufträge absolvierte.⁷⁴⁵ Jenkins und Sloans *Vases and Volcanoes: Sir William Hamilton and His Collection (1996)* thematisierte Sir Williams Antikensammlung, die einen hohen Einfluß auf die Ikonographie um das Modell hatte, wie auch D'Hancarvilles Publikation *Collection of Etruscan, Greek and*

⁷³⁵ Vgl. Rehberg 1794.

⁷³⁶ Vgl. Hayley 1809.

⁷³⁷ Vgl. Nelson u. Lovewell 1814, S. 30.

⁷³⁸ Vgl. Hamilton 1815.

⁷³⁹ Vgl. Baily 1905.

⁷⁴⁰ Vgl. Sichel 1906.

⁷⁴¹ Vgl. Tours 1963.

⁷⁴² Vgl. Jaffé 1972.

⁷⁴³ Vgl. Fraser 1987.

⁷⁴⁴ Vgl. Hibbert 1994.

⁷⁴⁵ Vgl. Evans 1989.

Roman Antiquities from the Cabinet of the Honorable Sir William Hamilton (1766-77).⁷⁴⁶ Rosenthals Werk *Angelica Kauffmann, Bildnismalerei im 18. Jahrhundert* (1996)⁷⁴⁷ sowie Pointons *Strategies of Showing* (1997) beleuchteten u. a. Emmas Beziehung zu ihren Portraitisten.⁷⁴⁸ Holmströms Dissertation *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants* (1967) stellte Hamiltons Attitüden in einen theaterwissenschaftlichen Kontext.⁷⁴⁹ Ittershagen bearbeitete in *Lady Hamiltons Attitüden* (1999) das Oeuvre der Bildnismaler Rehberg, Romney, Tischbein, Kauffmann, Lawrence, Vigée-Lebrun und Gillray, wobei Manuskripte, Bestands- und Auktionskataloge zu Sammlungsbeständen Sir Williams untersucht wurden.⁷⁵⁰ Ein Katalog zu George Romney stellte eine Vielzahl seiner Emma-Bildnisse zusammen (1998),⁷⁵¹ gefolgt von einem Ausstellungskatalog zum gleichen Künstler (2002).⁷⁵² Susan Sontags *The Vulcano Lover* (1992) bot eine postmoderne Sicht auf den Verlauf der historischen Ereignisse und gab Emma Hamilton erneute Relevanz in der Gegenwart.⁷⁵³

II.3 DAS MODELL

Emma, Lady Hamilton, geboren als Amy Lyon am 26. April 1761 (getauft am 12. Mai 1765) in Ness (Great Neston, Cheshire, Wirral), wuchs als Tochter eines Schmieds in einfachen Verhältnissen auf.⁷⁵⁴ Über ihre frühen Jahre ist nicht viel bekannt. Nach 1778 war sie in London bei dem medizinischen Quacksalber Dr. Graham im *Temple of Health* beschäftigt,⁷⁵⁵ wo sie den verarmten Aristokraten Charles Francis Greville (1749-1809) kennenlernte. Er nahm sie bei sich auf, änderte ihren Namen in Emma Hart, erkannte 'Vermarktungspotential' in ihrer beeindruckenden äusseren Erscheinung und ließ sie von seinem Freund George Romney erstmals portraituren. Diese Bilder erfüllten einen bestimmten Zweck; sie veranschaulichten seinem verwitweten Onkel Sir William Hamilton (1730-1803), der am Hof von Neapel als englischer Minister tätig war, Grevilles neuestes 'Wertobjekt', welches im Gegenzug für ein Erbe 'ausgetauscht' werden sollte. Mehrere Bildnisaufträge folgten, um Sir William zur 'Übernahme' des Mädchens zu bewegen und diesen 'Tauschhandel' durch eine finanzielle Trabsaktion zu besiegeln.

Im April 1786 schickte Greville Emma Hart zu Sir William nach Neapel, der als Antikensammler zahlreiche Reisende auf der *Grand Tour* um sich scharte. Er fand schnell Gefallen an seinem neuen 'Besitz'; in den Jahren des Zusammenlebens mit Emma erteilte er mehrere Bildnisaufträge an Tischbein, Kauffmann und Vigée-Lebrun, um sie als Teil seiner Sammlung bildlich zu verewigen.

⁷⁴⁶ Vgl. Jenkins u. Sloan 1996. D'Hancarville 2004.

⁷⁴⁷ Vgl. Rosenthal 1996.

⁷⁴⁸ Vgl. Pointon 1997.

⁷⁴⁹ Vgl. Holmström 1967.

⁷⁵⁰ Vgl. Ittershagen 1999.

⁷⁵¹ Vgl. Dixon 1998, S. 236-40.

⁷⁵² Vgl. Kat. Liverpool 2002.

⁷⁵³ Vgl. Sontag 1992.

⁷⁵⁴ Vgl. 'Certificate of the Baptism of Amyly Daughter of Henry Lyon of Nesse' [i.e., Emma Hart, Lady Hamilton], May 12, 1765. Copied from the Register of Neston, by R. Carter, Curate, Dec. 19, 1781.' Lent by Alfred Morrison, Esq., in: Grueber 1891, S. 254, Case JJ, Miscellaneous, Nr. 1857.

⁷⁵⁵ Vgl. Graham 1790.

Emma Hamilton, die am 6. September 1791 Sir Williams Ehefrau und somit in den Stand der *Lady* erhoben wurde, entwickelte im Palazzo Sessa eine eigene künstlerische Form der Unterhaltung, indem sie selbst entworfene Attitüden für Besucher nachstellte und eine rege Nachahmung in Europa auslöste. Sie kultivierte einen Kanon der Kennerschaft, die sie aus Sir Williams Artefaktsammlung mit seinen Bildern, Skulpturen und Ausgrabungsfunden bezog. Der Austausch mit Reisenden erhöhte ihre gesellschaftliche Gewandtheit, die sich in ihrem Selbstbewußtsein als Modell und Attitüdenkünstlerin widerspiegelte.⁷⁵⁶

1793 begegnete Emma Hamilton erstmals Admiral Horatio Nelson (1758-1805), den sie jedoch erst 1798 erneut wiedertraf. Ein persönliches, gesellschaftlich 'anstössiges' Verhältnis entstand, das in zahlreichen Karikaturen seine Reflektion fand. Trotz der emotionalen Verbindung zwischen Emma und Nelson blieb Sir William dem Admiral freundschaftlich verbunden. Im April 1800 reiste das Ehepaar Hamilton gemeinsam mit Nelson auf dessen Gut Merton, wo Sir William wenig später (1803) verstarb. 1805 besiegelten Nelson und Emma ihre langjährige Verbindung in einer eheähnlichen Kommunion; kurz darauf meldete sich Nelson zur Flotte zurück und verstarb am 21. November 1805 in der Schlacht zu Trafalgar. Er vermachte Emma Gut Merton sowie ein Erbe. Doch die Auszahlung wurde durch politische Entscheidungsträger behindert, Emma musste sich im November 1808 für bankrott erklären lassen. Nach einem Aufenthalt im *King's Bench* Gefängnis flüchtete sie mit Tochter Horatia nach Calais und verstarb am 15. Januar 1815. Sie wurde nahe der Eglise de St. Pierre beigesetzt, doch ihr Grab ist verschollen.⁷⁵⁷

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich auf die Werke, die Emma Hamiltons Rolle als Modell und aktive Pantomimekünstlerin in den Vordergrund stellen. Im Gegensatz zu Sarah Siddons wird ihr Oeuvre durch mehrere Bilder bestimmt, die einen festen Auftraggeber hatten und als solche entsprechenden Wünschen folgten. Diesen Werken steht eine hohe Zahl an Skizzen Romneys gegenüber, die nicht im konventionellen Sinne als Portraits zu verstehen sind, sondern vielmehr als Erinnerungswerke oder *fancy pictures*, die der Künstler in Abwesenheit seiner Muse schuf.

Das Modell Emma Hamilton wird bis heute in Reproduktionen ihrer Bildwerke gewürdigt und ihr Name ist insbesondere in England bis heute geläufig. Ihr Bekanntheitsgrad wurde nicht nur durch ihre Verbindung mit Nelson gefördert, sondern insbesondere durch die zahlreichen Bildnisse, die zum Teil ikonischen Status erlangten. Nebenn diesen Bildern fanden ihre Attitüdenvorstellungen einen eigenen Platz in der Kunstgeschichte.

II.4 DIE KÜNSTLER

Der präsentierte Katalog zu Emma Hamilton umfaßt über 100 Künstler und rund 400 Werke, wobei zahlreiche Bildnisse, die hier aufgelistet werden, als verschollen gelten oder nur schriftlich überliefert sind. Emma Hamiltons Biograph Walter Sichel berichtete von zahlreichen Künstlern, deren Oeuvre zu Emma

⁷⁵⁶ Vgl. Jeaffreson 1888, S. 242ff. Fisher 1997, S. 28-38. Bermingham 1993, S. 3-20. Baumgärtel 1993, S. 21-43.

⁷⁵⁷ Vgl. Calton 1852, S. 182.

Hamilton heute nicht mehr nachgewiesen werden kann: *“Scores of other artists, at home and abroad, painted, sculptured, modeled her in wax, carved her on intaglios or enameled her on boxes. Tischbein, Hackert and the Italian Rega were prominent. Romney’s friend Tresham was always painting her. The great Sir Joshua [Reynolds] is not ascertained to have painted any other semblance of her than the Bacchante – commissioned by Sir William Hamilton [...]. But Hoppner and Lawrence lined her more than once; Gainsborough also painted her, though I cannot agree that his Musidora resembles her [...]. Cosway drew and miniaturized her. There are two among several representations by Angelica Kauffmann, one as Kleopatra, the other a really fine study of Ariadne deserted, though not to be compared with Romney’s presentment of her in that forsaken character. Angalaca [...] painted her also as an Italian Contadina resting by a pillar of Caserta homestead [...]. But she also delineated her naturally as A Lady Resting. Cipriani made [...] a delicate water-colour of her towards the close of her life [...]. Gavin Hamilton drew her as Thalia, and the head of this still masquerades in England as a work of Romney. [...] Cuzzardi – a mediocre painter – portrayed her both at large and in miniature. Opie seems to have painted her as an Orange-girl, Singleton drew her as Maternal Attention and as Laughter, reminiscent of Romney. The Irish Barry also tried his hand, Wells, too, lined her as Inquiry, and Nerissa, others as Hebe, as Industry, as Idleness. Even Westall could not vulgarise her as St. Cecilia and Sappho. The second rate Masquerier took her portrait in England about 1802. Saye’s mezzotint has a Neapolitan background, but the original, unearthed at the end of last year, shows an English park, possibly that of Fonthill. There were, moreover, masses of apocryphal portraits, especially in Paris, where the Jacobins delighted to align even her face from imagination. [...].”⁷⁵⁸*

Für ihre Portraitisten wurden in Sir Williams Domizil im Palazzo Sessa eigens ein Raum für Modellsitzungen eingerichtet. Emma berichtete in ihren Briefen von Malern, Zeichnern und Gemmenschneidern, die in ihrem Anwesen zugegen waren: *“There is two painters now in house painting me, [...] & Angelaca Kauffmann, if she comes, & Marchmont is to cut a head of me for a ring. [...].”⁷⁵⁹ “The house is full of painters painting me. [...] Marchant is cutting my head in stone, that is in cameo for a ring. There is another man modelling me in wax, and another in clay. [...].”⁷⁶⁰*

Zu den Künstlern, die Emma auf ihrer *Grand Tour* in Neapel, im Palazzo Sessa oder auch während Emmas Aufenthalt in London kennenlernten, gehörten unter anderem Hugh Douglas Hamilton, Gavin Hamilton, Hoppner, Rehberg, Tischbein, Schmidt, Kniepp, Lawrence, Westall, Vigée-Lebrun, Denon, Wicar, Novelli, Grignon, Bovi und Kauffmann.⁷⁶¹ Sie stellten sie in einer Vielzahl allegorischer oder klassischer Bildnisse dar, die ihre einfache Herkunft in Vergessenheit brachten. Doch obgleich Emma Hamilton sich zu einer populären Figur der Öffentlichkeit entwickelte, wurde sie oftmals kritisiert und mit Argwohn betrachtet. Sie wurde Zielscheibe von Karikaturisten wie Rowlandson, Cruikshank oder Gillray und in Briefen ihrer Zeitgenossen nicht selten mit Hohn und Spott bedacht. Diese schriftlichen Zeugnisse standen im deutlichen Kontrast zu den Bildwerken, die ihr bemerkenswertes Äusseres zur Geltung

⁷⁵⁸ Vgl. Sichel 1906, S. 20-1.

⁷⁵⁹ Zit. n. Emma Hart an Greville, 22.7.1786, in: Tours 1963, S. 61.

⁷⁶⁰ Zit. n. Emma Hart an Greville, 4.8.1787, in: Morrison 1893, Bd. 1, S. 130-1.

⁷⁶¹ Vgl. Roworth 2004, S. 478-82.

brachten. Nach ihrem Tod entstanden Werke, die ihre Bedeutung als Pantomime- und Attitüdenkünstlerin würdigten. Auch ihre politische Rolle und ihr Einfluß auf Nelson sowie den Hof von Neapel wurde im Nachhinein neu analysiert und in ein wohlwollenderes Licht getaucht.

II.5 DAS MODELL IN FRÜHEN DARSTELLUNGEN



Am Anfang des Werkkataloges um Emma Hamilton stehen einige in der Forschung wenig besprochene Werke. Die Zuschreibung wird erschwert, da die biographischen Angaben zu Emma Harts frühen Jahren vor ihrer Entdeckung weitgehend im Dunkeln liegen. Eine unbekannte Künstlerin, die unter der Bezeichnung 'Miss Thomas of Hawarden' überliefert ist und bei der Emma als Hausangestellte tätig war, schuf eine *ZEICHNUNG (undat.)*,⁷⁶² die traditionell als ihr frühestes Bildnis eingestuft wird: "*The earliest certainty is that at some thirteen years of age she entered the service of Mr. Thomas of Hawarden [...]. Miss Thomas was the first to sketch Emma while she was their nurse-maid. The drawing survives at Hawarden [...].*"⁷⁶³ Das Werk zeigt eine junge Frau in Profilansicht nach rechts, das offene, dunkle Haar breitet sich über ihre Schultern; ein Schal ist um ihren Rücken drapiert. Doch trotz der Ähnlichkeit, die das Werk mit Emma Hamiltons späteren Portraits durch Romney hat, muss offen bleiben, ob es sich um ein Bildnis der Protagonistin handelt.



Greville nahm Emma Hart 1781 bei sich auf, wodurch sich ein theoretisches Anfangsdatum für die frühesten Portraits ergibt. *LADY HAMILTON as THAÏS (1779)*⁷⁶⁴ von FRANCIS WHEATLEY hingegen, überliefert in einer Radierung von Thomas Watson, verfügte mit 1779 über ein deutlich früheres Entstehungsdatum. Es zeigt *Thaïs* in Schulteransicht in einer ovalen Fassung, wie sie den Betrachter über die halb entblößte Schulter hinweg anblickt. In ihrer linken Hand hält sie eine Fackel mit emporsteigenden Feuerschwaden. Das Werk nennt den Namen der abgebildeten Person nicht und überläßt es dem Betrachter, eine Analogie zwischen Emma und der antiken Hetäre *Thaïs* zu ziehen.⁷⁶⁵

Das Thema der *Thaïs* hat eine lange Tradition. Nach aniker Überlieferung begleitete die griechische Hätäre *Thaïs* Alexander den Großen auf seinen Reisen und veranlasste ihn laut Bericht von Cleitarchus (4 Jh. v. Chr.) dazu, Persepolis niederzubrennen. Später wurde sie die Frau von Ptolomäus I. Soter,

⁷⁶² Abb. 'Miss Thomas of Hawarden', The earliest scetch of Emma Lyon, by Miss Thomas of Hawarden, daughter of her first employer, undat., Hawarden, Flintshire. Vgl. Sichel 1906, S. xxii, Nr. 27, S. 443.

⁷⁶³ Vgl. Sichel 1906, S. 44.

⁷⁶⁴ Abb. Thomas Watson n. Francis Wheatley, Lady Hamilton as Thaïs, 10.3.1779, Hrsg. Dickinson & Watson, 206 x 174 mm, Walter Coll., NMM, London, PAF3634, PW3634.

⁷⁶⁵ Vgl. Pointon 1997, S. 211.

König von Ägypten.⁷⁶⁶ Auch in Dante Alighieris *Göttlichen Komodie* fand sie Erwähnung. Hier war sie eine der Frauen, denen er auf seiner Fahrt in die Hölle begegnete.⁷⁶⁷ Emmas Portraitist Sir Joshua Reynolds nahm sich dem Themenbereich um *Thaïs* ebenfalls an und stellte ein weibliches Modell in dieser Rolle dar. In Grevilles Kunstsammlung befand sich Reynolds *THAÏS IN GANZFIGUR* (The Nat. Trust, Waddesdon Manor, Aylesbury); dieses Modell trug jedoch nicht die Züge Emmas, wenngleich die Forschung hier zuweilen ein Emma-Portrait erkennen wollte: *“Already, in 1781, this solemn frequenter of new Almack’s had acquired the Reynolds picture of Emily in the character of Thaïs, which had been left on Sir Joshua’s hands.”*⁷⁶⁸



Emma fand um 1780 eine Anstellung beim Quacksalber James Graham im Etablissement *Tempel des Aesculapius (Temple of Health)*, lokalisiert in Royal Terrace, Adelphi. Horace Walpole schrieb abfällig in einem Brief an Countess of Upper Ossory: *“The most impudent puppet-show of imposition I ever saw [...]”*⁷⁶⁹ Emma wurde als Verkörperung der Göttin *Hygiea (Hygeia, the goddess of Health)* beschäftigt und entwickelte sich zu einem Publikumsmagneten. Im *Morning Herald* wurden regelmässige Anzeigen geschaltet: *“Hebe, Vestina’s Celebrated Lecture, as delivered by her from the Electrical Throne, in the Temple of Health, in London.”*⁷⁷⁰ In *Tableaux* posierte sie verschleiert vor zahlendem Publikum.⁷⁷¹ Diese Aufführungen wurden als Vorboten ihrer späteren, im Palazzo Sessa verfeinerten Attitüden verstanden, ohne daß eine direkte Verbindung herzustellen wäre.⁷⁷² COSWAYS Federzeichnung *VESTINA, GODDESS OF HEALTH (undat.)*⁷⁷³ befand sich in Grevilles Privatsammlung. In diesem Werk verweisen das klassische, frei fließende Gewand und der Ritualkelch auf ihre darstellerische Rolle. Cosways Werk entstand wahrscheinlich nach 1781, da das Modell zu diesem Zeitpunkt noch gänzlich unbekannt war.

II.6 DAS MODELL ALS MUSE GEORGE ROMNEYS

Die Bildnisse von George Romney nehmen aufgrund ihrer hohen Anzahl eine Sonderstellung im Oeuvre um Emma Hamilton ein. Die Zahlenangaben variieren, da zahlreiche Bilder der Kategorie der *fancy objects* zugerechnet und nicht als typische Portraits eingeordnet werden können.⁷⁷⁴ Romneys

⁷⁶⁶ Vgl. Smith 1844, Bd. 1, S. 784.

⁷⁶⁷ Vgl. Moore 1896, S. 262.

⁷⁶⁸ Zit. n. Morrison MS.102, 3.4.1781: “The face is not unlike Lady Hamilton’s.” Vgl. Sichel 1906, S. 38. Pointon 1997, S. 212, Nr. 46.

⁷⁶⁹ Zit. n. Horace Walpole an Lady Ossory, 23.8.1780, in: Walpole 1967, S. 217.

⁷⁷⁰ Zit. n. Sampson 1875, S. 411-21.

⁷⁷¹ Vgl. Von Hoff 1987, S. 69-86.

⁷⁷² Sichel ging davon aus, dass Emma Hamiltons Dasein im Temple of Health rein anekdotischer Natur war. Als Biograph war ihm jedoch auch daran gelegen, ihren Ruf zu rehabilitieren und ‚gesellschaftsfähig‘ zu machen. Vgl. Sichel 1906, S. 47. Long 1891, S. 22. Wheatley 1870, S. 335. Miller, Macaulay u. Stevens 1884, Bd. 1855, S. 350.

⁷⁷³ Abb. Richard Cosway, Emma Hart, afterwards Lady Hamilton as the Goddess of Health while being exhibited in that Character by Dr Graham in Pall Mall, Feder, lav., 315 x 272 mm, NMM, London, Nr. PW4385.

⁷⁷⁴ Vgl. Wedmore 1905, S. 217.

Werke zu Emma Hamilton ließen sich in vier Kategorien einteilen: Kompositionen nach *real life*; einzelfigurige Kompositionen im allegorischen, mythologischen oder religiösen Kontext; komplexe, vielfigurige Kompositionen sowie unfertige Skizzen, die als *têtes d'expression* eine Kombination zwischen Romneys Zeichenkunst und Emmas Darstellungswillen repräsentierten.

Der Portraitmaler lernte seine zukünftige Muse unter dem Namen Emma Hart entweder im *Temple of Health* oder durch Greville kennen, wie eine Bemerkung aus einem ihrer Briefe annehmen lässt: *“The passage in this letter—‘You [Romney] have seen and discoursed with me in my poorer days, you have known me in my poverty and prosperity’—has been taken by some writers as a proof that Romney knew Emma before Greville brought her to his studio, and that the story that he drew from her when she was with Dr. Graham is a true one [...].”*⁷⁷⁵

Romney und Greville waren seit mehreren Jahren befreundet und standen bezüglich Grevilles Kunstsammlung im konstanten Austausch. Greville erkannte Emma Harts ungewöhnliche Schönheit und brachte sie im April 1782 erstmals in Romneys Studio: *“From 1782 until the spring of 1786, he worked almost constantly under the spell of the loveliness and magnetic personality of Lady Hamilton. In her he found both his ideal of beauty and an incomparable model. She was flattered by Romney’s enthusiastic admiration, and threw herself willingly enough into his projects for a series of pictures of which she was to be the subject. [...].”*⁷⁷⁶

Emmas Harts Besuche in Romneys Studio wurden zu einem integralen Teil ihres Modelldaseins. In Romneys *Sitters Book* wurden allein dreihundert Treffen mit ihr verzeichnet: *“Her main recreation, [...], were those continual visits to Romney, which indeed assisted it. His Diaries contain almost three hundred records of ‘Mrs. Hart’s’ sittings during these four years, most of them at an early hour [...].”*⁷⁷⁷ Ihre Besuche im Modellstudio wurden von der Gesellschaft mit Argwohn betrachtet: *“Her visits to the painting-room were so frequent, and the artist’s enthusiasm so great, that their friendship was bound to attract comment of an unflattering nature. [...].”*⁷⁷⁸ Ein romantisches Verhältnis zwischen Maler und Modell wurde jedoch niemals nachgewiesen. Vielmehr verband sie eine vergleichbare geographische Herkunft, was den von Natur aus reservierten Künstler in ihrer Gegenwart ‘auftauen’ ließ: *“Her vanity was excited both by his evident delight in painting her [...]. Romney’s natural reserve fell away in her presence. [...].”*⁷⁷⁹ Emma Hart gefiel sich in der Rolle als Modell und entwickelte ein Talent zur Selbstdarstellung. Ihre gesellschaftliche Transformation von einfacher gesellschaftschichter Herkunft zur Ehefrau eines Aristokraten wurde von Romney genau beobachtet und in seinen Werken in vielfacher Form thematisiert: *“She was never ashamed of having been a servant, and in this guise too Romney has painted her as well as in that of a gypsy. Mr. Hargreaves of Liverpool possesses an early portrait of her as a country girl. Of Romney’s many portrayals, perhaps the loveliest is that in the present possession of Mr. Alfred de Rothschild; but a*

⁷⁷⁵ Vgl. Chamberlain 1910, S. 168.

⁷⁷⁶ Vgl. Chamberlain 1910, S. 313.

⁷⁷⁷ Vgl. Sichel 1906, S. 61.

⁷⁷⁸ Vgl. Chamberlain 1910, S. 110-1. Allen 2002, S. 383-92.

⁷⁷⁹ Vgl. Chamberlain 1910, S. 109.

*rival to this exists in the fine likeness of her as Ambassadors, completed on her wedding day in September 1791, and immediately after her return from Marylebone Church. [...]*⁷⁸⁰

Emma Hart war kein passives Modell und verhalf Romneys Bildnissen durch ihre starke emotionale Teilnahme erheblich an Ausdruckskraft. In ihr erwachte ein echtes Interesse für psychologische Dimensionen von Bildthemen, wodurch ihr eigenes Kunstverständnis, das in ihre spätern Attitudenarstellungen einfließ, gefördert wurde.⁷⁸¹ Zunächst bedeutete jedoch ihr Einsatz als Modell eine doppelte 'Ausbildung': Zum einen durch Greville, der ihr Aspekte eines domestizierten Lebens beibrachte, zum anderen durch Romney, der sie in *Medea*, *Circe* oder *Ariadne* verwandelte. Dieser mehrschichtige Einfluß wurde in Romneys frühen Illustrationen zu William Hayleys Schrift *The Triumphs of Temper* (1781) deutlich.⁷⁸²

Emma Hart vermochte sich schnell an verschiedene Rollen anzupassen: *"Her happy gift of graceful attitudinising, her sense of dramatic movement and the mobility of her exquisite features, [...], combined to make her a model of singular inspiration to the painter. [...]"*⁷⁸³ Ihre Fähigkeit zur Annahme von neuen Rollen wurde durch ihre Vorstellungskraft, Mimik und Gestik ergänzt: *"Graceful in every movement, she possessed the power of adapting herself with ease to any pose the painter demanded of her, and the extraordinary mobility of her features permitted her to assume any character, at a moment's notice. Gifted with an imagination, she could, in turn, personify all passions and emotions. This power was largely increased under Romney's constant suggestion, and it was in his studio that she first began to perfect herself in those Attitudes which afterwards became so famous when performed by her in the drawing-rooms of Society both in London and Naples. [...]"*⁷⁸⁴

Romney nutzte in seinen Bildnissen nur wenige Attribute, Emmas Gewand blieb zumeist schlicht und in antikisierender Manier. Dadurch wurde das Modell in einen zeitlosen Kontext versetzt und der Gegenwart enthoben. Die Haartracht blieb natürlich und unterstrich ihre Jugendlichkeit. Hier war ein Unterschied zu Siddons zu erkennen, die anfangs mit ihren dramatischen Gewändern noch ganz der Ikonographie des 18. Jahrhunderts entsprach.

Emma Hart vermochte es, in den Modellsitzungen verschiedene Charaktere und Typologien wie *Cassandra*, *Miranda*, *Sensibility*, *Nature*, *Circe*, *Joan of Arc*, *St. Cecilia*, *Mirth*, *Comedy*, *Euprosyne*, *l'Allegra*, *Bacchante*, *Shepherdess*, *Magdalena*, *Sibyl* oder *Ophelia* zu evozieren: *"As Cassandra, she is all despairing Destiny. As Miranda, she looks out on a world of wreck and hurricane with a wild and pitying wistfulness. As Sensibility, how tenderly her lips tremble, in answer to her eyes. As Nature, how sylvan she appears [...]. As Circe, standing in sovereign silence, while Ulysses sails away behind her, how imperiously the sorceress resigns her reign as, with wand down-pointed, she beckons her savage beasts back into humanity! As Joan of Arc (a memorial of Romney's French visit), she is patriotism inspired and*

⁷⁸⁰ Vgl. Sichel 1906, S. 19.

⁷⁸¹ Vgl. Morrison 1893, Bd. 1, S. 126.

⁷⁸² Vgl. Hayley 1781.

⁷⁸³ Vgl. Chamberlain 1910, S. 313.

⁷⁸⁴ Vgl. Chamberlain 1910, S. 110-1. Allen 2002, S. 383-92.

*inspiring. As Saint Cecilia, she is the soul of rapt melody; as Mirth, the ideal of careless laughter; as Comedy, bending over the infant Shakespeare, she reflects frolic motherhood; as Euphrosyne, she seems arch L'Allegra herself, all wreathed smiles. Two less familiar but most idyllic representations of her as a tired Bacchante, piping amid the grass, and a fervid, Tragic Muse, long went by the names of Tragedy and Comedy, but have now, I believe, been called Shepherdesses. As Bacchante, as Magdalen, as a Sibyl, she imparts, not receives, moods, ideas, emotions. I have seen a chalk sketch of her as a vision of Hellas, all majesty and terror; an oil sketch of her as Ophelia, ethereal and fading, in the disarray of her spirit, as the field-flowers in her hair. [...]*⁷⁸⁵

Die Zuschreibung und Reihenfolge der Werke von Romney wird aufgrund mangelnder Signaturen erschwert, auch eine chronologische Einordnung ist kaum möglich. Zudem ist die Intention und Funktion der Werke nicht immer eindeutig, direkte Bildaufträge durch Sir William bestanden nur in Ausnahmefällen.⁷⁸⁶ Auch die Frage der Bildintentionen bleibt oft ungeklärt, da weder Honorar noch Bekanntheitsgrad Emma Harts das wesentliche Motiv gewesen sein konnten.⁷⁸⁷ Vor diesem Hintergrund stellt die Beziehung zwischen Romney und Emma Hart eine fruchtbare Phase beider Protagonisten dar, deren Verhältnis als Modellkult bezeichnet werden kann.

Romney erklärte mehrere Werke zu seinen persönlichen Favoriten, die ihn zeitlebens persönlich berührten und inspirierten: *“Romney’s own choice among all his portraitures of her was that where her said sweetness is personified as The Seamstress, which should be distinguished from the even more beautiful Spinstress, also painted for Greville [...].’The sight’, wrote Romney to her in 1786, soon after her first appearance in Naples, ‘of such a head as the Cassandra’, which he was copying for Hayley, always ‘inspires’ him [...].”*⁷⁸⁸ Alle anderen Modelle, die ihm später begegneten, schienen nur ein Abglanz ihres Einflusses zu sein: *“[...] but as for his subsequent sitters, ‘ladies of fashion’, since her departure, all fall far short of the Sempstress; indeed, it is the sun of my Hemisphere and they are the twinkling stars. [...]*⁷⁸⁹



*LADY HAMILTON AS NATURE (1782)*⁷⁹⁰ wurde in der Forschung vielfältig besprochen und erhielt ikonenhaften Status: *“The first picture Romney painted of her was the beautiful three- quarter length, in which she is represented with a small spaniel under her arm, known now by the somewhat absurd title of ‘Lady Hamilton as Nature’. This picture was purchased at Sir William Hamilton’s sale by Mr. Lister Parker [...].”*⁷⁹¹ Emma Hart erscheint als Halbfigur in einem leuchtend roten Gewand mit weißer Fassung vor landschaftlichem Hintergrund. Sie wendet dem Betrachter lächelnd das Gesicht zu, während sie in

⁷⁸⁵ Vgl. Sichel 1906, S. 18-19.

⁷⁸⁶ Vgl. Whitley 1968, Bd. 2, S. 36f.

⁷⁸⁷ Vgl. Extracts of the Day Book from George Romney, in: Tours 1963, S. 273.

⁷⁸⁸ Vgl. Sichel 1906, S. 19.

⁷⁸⁹ Vgl. Sichel 1906, S. 19.

⁷⁹⁰ Abb. George Romney, Emma Hamilton as Nature, 1782, Öl/Lw., 75.8 x 62.9 cm, Frick Coll., New York. Vgl. Di Liberto, Ryskamp, Taylor, u. Focarino 1996, S. 206. Jenkins u. Sloan 1996, S. 268. Wilson u. Roberts 1912, S. 2. Sichel 1906, S. 29. Jiminez 1886, S. 6, Nr. 3.

⁷⁹¹ Zit. n. Chamberlain 1910, S. 113.

spielerischer Haltung einen Hund auf dem Arm hält. Das Werk besticht durch seine persönliche Unmittelbarkeit, da Romney eine Abweichung vom klassischen *Society*-Portrait wagte. Während aristokratische weibliche Modelle zumeist den direkten Blickkontakt vermieden, wurde Emma Hart hier mit einem unmittelbarem Blick und strahlendem Lächeln dargestellt.

Romney nutzte für seine Werke oft Attribute und Kleider, die dem klassischen Kanon angehörten, aber auch die private Garderobe des jeweiligen Modells widerspiegelten. *Nature* hingegen basiert auf dem Gedanken, Emmas Unberührtheit und Unschuld wiederzugeben. Der Titel des Werkes war eine Referenz an ihre charakterliche Disposition und 'Natur': "[...] *She had good natural sense and quick observation, and was perfectly to be depended on, [...] she is no fool, but there is a degree of Nature in her [. . .] and yet she has natural gentility and quickness to suit herself to anything [...].*"⁷⁹² Die Bekanntheit des Werkes wurde durch einen Mezzotint von John Raphael Smith erhöht, der einen Kommentar hinzufügte: "*Engrav'd by J. R. Smith Mezzotinto Engraver to His Royal Highness the Prince of Wales / Nature / Flush'd by the Spirit of the genial year / Her lips blush deeper sweets, they breathe of Youth, The shining moisture swells into her eyes. / In brighter glow, her wishing bosom heaves / With palpitations wild.*"⁷⁹³



Auch Romneys frühe allegorische Arbeit *SENSIBILITY* (undat.)⁷⁹⁴ wurde 1789 von Richard Earlom reproduziert und erfreute sich einer grossen Beliebtheit beim zahlenden Publikum.⁷⁹⁵ Hier kniet Emma auf einer Steinbalustrade und greift nach einer Mimose, die sich vor ihr aus einer Vase erhebt. Die andere Hand legt sie an ihr Herz, um ihre Gefühlsempfindung auszudeuten. Romney stellte mit diesem Werk die Attitüde *Sensibility* dar, die Emma durch ihre körperlichen und geistigen Eigenschaften mit Leben füllte. Der Begriff *Sensibility* bedeutete nicht 'Sentimentalität', sondern vielmehr 'Intuition' oder 'Sentiment'. Auch 'Natürlichkeit' und 'Geistesgegenwart' waren Eigenschaften, die bei Emma Hamilton als Ausdruck von *Sensibility* erkannt wurden. Doch sowohl *Nature* als auch *Sensibility* enthielten eine instinktive Qualität, die sich einer Kontrolle entzog: "*She is capable of aspiring to any line which would be celebrated, and it would be indifferent [...] whether she was Lucretia or Sappho, or Scaevola or Regulus, anything grand, masculine or feminine, she could take up [...].*"⁷⁹⁶

Der Titel *Sensibility* wurde Emmas bevorzugter Lektüre entlehnt, William Hayleys *The Triumphs of Temper, A poem in six Cantos* (1781). Hier wurde eine Heldin in den Vordergrund gestellt, die nach

⁷⁹² Vgl. Morrison MS. 138, June 1785; 142, December 3, 1785, in: Sichel 1906, S. 4.

⁷⁹³ Abb. John Raphael Smith n. George Romney, Emma Hamilton as Nature, 29.5.1784, Mezzotint, 330 x 255 mm, 83 Oxford Street.

⁷⁹⁴ Abb. George Romney, Sensibility, undat., 150 x 121.5 cm, Öl/Lw., Aukt. Sotheby's London, 8.3.1989, Lot 50. Vgl. Moorhouse u. Meynell 1907, S. xii. Kittredge 2003, S. 133. Chamberlain 1910, S. 156.

⁷⁹⁵ Abb. Richard Earlom n. George Romney, Sensibility, from the original Picture, in the Possession of William Hayley, Esqr., 25.3.1789, 375 x 285 mm, Radierung, NMM, London, Walter Coll., PAF3635. Vgl. Whitman 1902, S. 72. Sichel 1906, S. 390. Pointon 1997, S. 133. Baily 1905, S. 125.

⁷⁹⁶ Zit. n. Greville an Sir William, 15.11.1786, in: Sichel 1906, S. 4-6.

persönlicher und gesellschaftlicher Perfektion strebte.⁷⁹⁷ Dementsprechend nahm Hayley die Idee zu Romneys Bild *Sensibility* für sich in Anspruch: "During my visit to Romney in November, I happened to find him one morning contemplating by himself, a recently colored head, on a small canvas. I expressed my admiration of his unfinished work in following terms: 'This is a most happy beginning: you never painted a female head with such exquisite expression, you have only to enlarge your canvas, introduce the shrub mimosa, growing in a vase, with a hand of this figure approaching its leaves, and you may call your picture a personification of Sensibility'. - ,I like your suggestion replied the painter, and will enlarge my canvas immediately.'⁷⁹⁸ Romney wurde offenbar von Hayley beeinflusst und integrierte das literarische Interesse in den Bildtitel. Emmas Pose ließ ihrerseits eine Kenntnis des literarischen Themas erkennen, die sie als ihre tägliche Lektüre und eine Art Leitfaden erkor. *Sensibility* wurde das berühmteste Bild in Romneys Studio. Viele Besucher wollten es persönlich erwerben, doch Greville behielt es vorerst und zahlte Romney 20 Pfund. Später erwarb es Sir William für seine Sammlung im Palazzo Sessa in Neapel.



Trauer und das Gefühl des Verlassenseins wurde in *ARIADNE (1782-86)*⁷⁹⁹ thematisiert, ein Werk, das auch als *Emma Hart in a Cavern* oder *Lady Hamilton as Contemplation* bekannt wurde. *Ariadne* wurde als Symbol für ihre Sehnsucht, die sie für Greville und später für Admiral Nelson empfand, interpretiert. Emma Hart sitzt in einer Höhle nahe des Meeres, von dem sie sich mit traurigem Ausdruck abwendet. Ihr elfenbeinfarbenes Musselgewand und der Seidenschal treten in leuchtender Helligkeit vor dem unbestimmten, dunkel gehaltenen Hintergrund hervor. Die Hände sind im Schoß gefaltet und versinnbildlichen eine Geste der Kontemplation. Das lebendige Gesicht erscheint als eine unmittelbare Wiedergabe einer Person, die in Trauer versunken ist.

Romney griff mit diesem Bild auf einen klassischen Stoff zurück. Nach der griechischen Sage war Ariadne die Tochter des Königs Minos von Kreta, der Theseus geholfen hatte, aus dem Labyrinth des Minotaurus zu fliehen. Das Ariadne-Thema wurde seit Homer und Ovids *Heroides* im 16. bis 18. Jahrhundert oft abgebildet und durch Johann Joachim Winckelmann (1717-68) erneut zur Blüte erweckt. Da Romney *Ariadne* vermutlich beendete, nachdem Emma 1786 nach Neapel aufgebrochen war, reflektiert das Werk auch die Gefühle des Künstlers, der durch seine ideale Modell verlassen wird. Romneys emotionale Bindung an das Werk bestätigt sich durch die Tatsache, daß er es bis zu seinem Tod besaß. Danach wurde es von einem seiner Assistenten mit *Absence* betitelt und bei seinem Studioverkauf durch John Romney übernommen. Emma Hamilton posierte immer wieder für verschiedene Künstler als *Ariadne* und nutzte die 'Attitüde der Verlassenen' stets in ihrem darstellerischen Programm.

⁷⁹⁷ Vgl. Allen 2002, S. 383-392. McPherson 2003, S. 411-22.

⁷⁹⁸ Vgl. Hayley 1809, S. 120-122. Bolton 2003, S. 133-65. Colburn u. Hamilton 1815, S. 53-5. Curran 1986, S. 30-1.

⁷⁹⁹ Abb. George Romney, Emma Hart in a Cavern [Ariadne], 1782-86, Öl/Lw., 27 x 101.5 cm, Picture Libr., NMM, London, Greenwich, Nr. BHC2736, 1. Vgl. Paston 1903, S. x, 82. Baumgärtel 1999, S. 45.



Romney malte Emma Hart in mehrfachen Versionen als CASSANDRA (1782-86),⁸⁰⁰ eine Personifikation, die prophetische Eigenschaften und entschlossene Determination verkörperte. Hier erscheint das Modell mit weit geöffneten Augen, erschrockener Mine und zerzausten Haaren, die ihre helles Gesicht wie eine Feuer umrahmen. Mit dieser Rolle griff Romney erneut auf den klassischen Kanon zurück und stellte sie als Cassandra, Tochter des Priam, König von Troja dar. Ihre Erscheinung ist jedoch von dramatischen Emotionen gefüllt, die ihrem Gesicht einen entsetzten Ausdruck verleihen. Sie wird im Moment der Rage dargestellt, nachdem sie die Prophezeiung des Sturzes der Stadt Troja nach zehnjähriger Belagerung erfährt. Das Werk besticht durch seine skizzenhafte Ausführung, die typisch für zahlreiche *fancy pictures* Romneys wurde.⁸⁰¹ Cassandras Unterschied zu Werken wie *Spinstress* oder *Circe* verdeutlichte jedoch auch, daß hier nicht der verführerische Charakter hervorhoben werden sollte. Vielmehr repräsentierte Cassandra einen 'radikalen' Schönheitstypus, der weniger klassisch-idealen Gesichtszügen ansprach, sondern einem 'historisch korrekten' Kanon. Für Romney stellte die Figur der Cassandra eine historische Person dar, die von dramatischen Emotionen durchdrungen wurde. Somit ist das Werk ein Beispiel für Romneys Bestreben, sich neben der Portraitmalerei als Historienmaler zu etablieren. Emma Hart stellte für diese künstlerische Transformation eine ideale Besetzung dar.



Romneys vielfigurige Komposition *THE TEMPEST* nach William Shakespeare, sein erster Beitrag zur *Boydell Shakespeare Gallery*, integrierte Emma Hart als Protagonistin eines literarischen Stoffes. Das Bild wurde 1950 bis auf wenige Fragmente zerstört, doch erhielten sich mehrere Skizzen, die vor Emmas Abreise nach Neapel im März 1786 entstanden waren.⁸⁰² In *The Tempest* wurde der dramatische Moment zwischen Prospero und Miranda (Akt I, Szene II) veranschaulicht: "Her features, like the language of Shakespeare, could exhibit all the gradations of every passion with a most fascinating truth and felicity of expression. [...] He (Romney) called her his 'inspirer'."⁸⁰³ In anderen Versionen positionierte Romney Miranda neben Prospero und Caliban links an den Bildrand.⁸⁰⁴ Hayley überzeugte jedoch den Künstler, das Werk in ein Historiengemälde zu verändern, Caliban wegzulassen und dafür ein großes Schiff mit zahlreichen Figuren zu integrieren. In der letzten Version befand sich Miranda als kleine Figur am rechten Bildrand.⁸⁰⁵

⁸⁰⁰ Abb. George Romney, Emma Hart as Cassandra, 1782-86, ovale Fassung, London, Nelson-Ward Coll., NMM, Nr. BHC2261. The Connoisseur, 1976, Bd. 191, S. 117. Baily 1905, S. 29. Sichel 1907, S. 19. Fraser 1987, S. 37. Field 1942, S. 460. Peakman 2005, S. 62. Tours 1963, S. 33. Dixon 1998, S. 231. Horne 1891, S. 60.

⁸⁰¹ Vgl. Hayley 1809, S. 3.

⁸⁰² Abb. George Romney, Lady Hamilton as Miranda, undat., Öl/Lw., 45 x 35 cm, Aukt. Christie's 19.10.2000, New York, Lot 124. Vgl. Ward u. Roberts 1904, Bd. II, Nr. 18b.

⁸⁰³ Vgl. Sichel 1906, S. 8, 62.

⁸⁰⁴ Abb. George Romney, Miranda, 1788, Öl /Lw., 78.74 x 64.51 cm, Aukt. Du Mouchelles, Detroit, Michigan, 20.7.2001, Lot 2010.

⁸⁰⁵ Vgl. Chamberlain 1910, S. 352.



In der Portraitstudie *MIRANDA [The Tempest]*⁸⁰⁶ bezog sich Romney auf die Szene, in der sie ihren Vater anflehte, die Schiffbrüchigen zu retten. In dramatischer Pose wirft sie ihren Kopf in den Nacken, der Mund ist geöffnet, die Augen sind voller Angst. Das Bild erhielt prophetische Züge; so wie Prospero nach Miranda Ausschau hielt, kümmerte sich Sir William um seine junge Begleiterin, die seine Frau werden sollte. Wie Ferdinand in *The Tempest* das Herz Mirandas gewann, so durchlebte Emma eine ähnlich dramatische Liebesbeziehung mit Admiral Nelson.

Romneys Werke im Kult um Emma Hamilton reflektieren die Vielschichtigkeit eines Modells, das sich auf höchst unterschiedliche Rollen einstellen und diese perfektionieren konnte. Ihre enge Bindung zum Künstler prägte sie ein Leben lang und verhalf ihr zur Weiterentwicklung ihrer durch ihn erworbenen Kenntnisse klassischer, mythologischer und allegorischer Themen, die sie in einen eigenen Darstellungskanon integrierte.

II.7 DAS MODELL ALS ATTITÜDEN-DARSTELLERIN

Emma Harts Zeit im Studio bei Romney sollte sie ein Leben lang beeinflussen. Nachdem sie durch Greville nach Neapel geschickt worden war, um in den 'Besitz' von Sir William überzugehen und somit ein potentielles Erbe zu ermöglichen, verselbständigte sich das Modell und nahm eine aktive künstlerische Rolle ein. Emma Hamilton wurde mit ihren Attitudendarstellungen im Palazzo Sessa nahe Neapel europaweit bekannt und kopiert. Elisabeth Vigée-Lebrun, eine ihrer Portraitisten, konnte sie zu einer Aufführung überreden: *"The Duke de Berri and the Duke de Bourbon, having heard of her poses, very much desired to witness a spectacle which she had never been willing to offer in London. I requested her to give me an evening for the two Princes, and she consented. On the day appointed I placed in the middle of my drawing-room a very large frame, with a screen on either side of it. I had a strong limelight prepared and disposed so that it could not be seen, but which would light up Lady Hamilton as though she were a picture. All the invited guests having arrived, Lady Hamilton assumed various attitudes in this frame in a truly admirable way. She had brought a little girl with her, who might have been seven or eight years old and who resembled her strikingly. One group they made together reminded me of Poussin's 'Rape of the Sabines'. She changed from grief to joy and from joy to terror so rapidly and effectively that we were all enchanted. [...]"*⁸⁰⁷

Emma Hamilton bezog ihre Inspiration aus Sir Williams Antikensammlung, die er seit vielen Jahren in Neapel zusammengetragen hatte. Er stand in Kontakt mit dem *Director of Antiquities*, Marquis Tanucci, der die Ausgrabungen in Pompeii übersah und sandte Artefakte der Ausgrabungsstätten an die *Society of*

⁸⁰⁶ Abb. George Romney, Lady Hamilton as Miranda, The Tempest, undat., Öl/Lw., Privatslg. Philip Mould. Vgl. Chamberlain 1910, S. 351.

⁸⁰⁷ Zit. n. Vigée-Lebrun, in: Strachey 1903. S. 69.

Antiquaries in London.⁸⁰⁸ Emma Hamiltons Auseinandersetzung mit diesen Statuen und Bildwerken verhalf ihr zu einem intellektuellen Kanon, der ihre persönliche interpretatorische Leistung erkennen ließ.⁸⁰⁹ Sie stellte in ihren Attitüden die Haltungen ausgegrabener Statuen aus Pompeii und Herculaneum nach, wobei das 'Zeigen' ein Akt des vermittelbaren Austausches wurde und als eigene Kunstform Gestalt annahm.⁸¹⁰ Um 1790 beobachtete die Ausgrabungsarbeiten nahe Paestum mit eigenen Augen und verarbeitete die Impressionen in ihrem gestalterischen Programm.⁸¹¹

Wenngleich Emma Hamiltons Name stark mit dieser Art der Vorführungskunst verknüpft wurde, war sie keinesfalls die Erste mit einem derartigen Programm. Horace Walpole berichtete in einem Brief vom 25. August 1771: *"There is a finer dancer, whom Mr. Hobart is to transplant to London, a Mademoiselle Heinel or Ingle, a Fleming. She is tall, perfectly made, very handsome, and has a set of Attitudes copied from the classics. She moves as gracefully slow as Pygmalion's Statue when it was coming to life, and moves her leg round as imperceptibly as if she was dancing in zodiac."*⁸¹² Diese Attitüden, eine Form von *Tableaux vivants*, entsprangen dem Umfeld von Theater, Charade, Schattenspiel und Burlesque sowie anderen Formen des Entertainments. Für das private Amusement wurden Anleitungen publiziert, die in ausführlicher Form die einzelnen Posen beschrieben und zur Nachahmung empfohlen.⁸¹³ Während *Tableaux vivants* im engeren Sinn nachgestellte Werke aus der Malerei umfaßten, stellten Attitüden eine dynamische Abfolge mehrerer Einzelposen oder Skulpturen dar.⁸¹⁴ Sie wurden auch *poses plastiques* genannt und erhielten durch ihre Originalität und komplexe Darstellungsweise eine gesellschaftlich relevante Bedeutung in der Goethezeit.⁸¹⁵

Emma Hamiltons Attitüden Darstellungen erhielten jedoch eine besondere Würdigung, indem sie durch FRIEDRICH REHBERG in zwölf Einzelblättern wiedergegeben wurde. Seine Stichserie *Drawings faithfully copied from Nature at Naples, and with permission dedicated to the Right Honourable Sir William Hamilton, his Britannic Majesty's envoy extraordinary and plenipotentiary at the Court of Naples, by his most humble servant, Frederick Rehberg, historical painter in his Prussian Majesty's service at Rome, Engrav'd by Tommaso Piroli, Roma 1794* gab dem Leser einen Eindruck von Emmas Attitüden Darstellungen. Das Werk wurde in mehreren Auflagen herausgegeben und durch Johann Wolfgang v. Goethe in seiner *Italienischen Reise* (1786-87) thematisiert.⁸¹⁶

Die Stichserie war Sir William gewidmet und zeigte Emma Hamilton, ausgestattet mit einem schlichten Gewand und wenigen Attributen, in stehenden, sitzenden oder liegenden Attitüden. Die einzelnen Bilder konnten durch ihre Reduktion auf das Wesentliche in ihrem Bedeutungsgehalt bewußt vielseitig interpretiert werden. Diese Art der multiplen Deutungsmöglichkeit bezeichnete Sir Joshua

⁸⁰⁸ VGL. Peakman 2005, S. 36. EB 1893, Bd. 1, S. 76.

⁸⁰⁹ Vgl. Faxon 2004, S. 259-73.

⁸¹⁰ Vgl. Kleiner 2008, S. 598.

⁸¹¹ Vgl. Brilliant 1979, S. 298.

⁸¹² Zit. n. Earl Of Strafford, Paris, 25.8.1771, in: Walpole u. Cunningham 1842, S. 59.

⁸¹³ Vgl. Langen 1978, S. 292-353.

⁸¹⁴ Vgl. Holmström 1967, S. 40ff.

⁸¹⁵ Vgl. McIsaac 2007, S. 152-76. Wurst 2001, S. 151-82. John 1998, S. 223-4.

⁸¹⁶ Vgl. Goethe 1993, Bd. 9, S. 209.

Reynolds als *'borrowing'* und ermöglichte dem Künstler, einen thematischen Sachverhalt mit verschiedenen Bedeutungsgehalten zu füllen.⁸¹⁷

Emma Hamilton entwickelte eine Art Standardrepertoire und variierte ihre Positionen: "[...] *variations of posture, mood and expression.*"⁸¹⁸ Zuweilen wurde ein schwarzer Kasten als Aufführungsfolie benutzt: "Auffallend war mir ein aufrecht stehender, an der Vorderseite offener, inwendig Schwarz angestrichener Kasten, von dem prächtigsten goldenen Rahmen eingefasst. Der Raum groß genug, um eine stehende menschliche Figur aufzunehmen, und dem gemäß erfuhren wir auch die Absicht. [...]"⁸¹⁹ Später wurde auf den Kasten verzichtet, weil er zu sperrig und schwer zu transportieren war. Sein Einsatz erinnerte auch an *tableaux vivants*, die schon am Weimarer Hof aufgeführt worden waren und die getreue Nachstellung von Bildwerken implementierten. Goethe beschrieb in seinen *Wahlverwandtschaften* derartige 'lebende Bilder', Johann Heinrich Meyer überlieferte vergleichbare Konzeptionen.⁸²⁰

Emma Hamiltons Attitüden wurden insbesondere durch Sir Williams klassische Vasensammlung inspiriert, aber auch durch Bilder der *Bacchante* in Ciceros Villa in Pompeji sowie anderen Kunstwerken, die in Sir Williams Kunstsammlung einen Platz gefunden hatten.⁸²¹ Rehberg hatte die Aufführungen wahrscheinlich im Frühjahr 1791 im Haus von Gräfin Solms-Baruth (1755-1832) gesehen, als sich Emma und Sir William auf der Durchreise nach England befanden.⁸²² Bei dieser Aufführung waren Gäste wie Angelica Kauffmann, Hofrath Reiffenstein und Aloys Hirt zugegen.⁸²³

Rehbergs Umriß-Stichserie wurde durch TOMMASO PIROLI in Kupferstichen reproduziert, 1794 in Rom publiziert und durch den Archäologen Aloys Hirt in *Der Teutsche Merkur* ausführlich rezensiert.⁸²⁴ Diese Stichserie mit den Werken *Titelblatt, Sibylle, Maria Magdalena, Verliebte einsame Träumerin, Sofonisbe, Anymone, Muse des Tanzes, Iphigenie, Nymphe, Priesterin, Kleopatra, Heilige Rosa* und *Niobe* war „nach der Natur gezeichnet.“⁸²⁵

Rehberg fügte seinen Zeichnungen einen Zusatz an, auf den er Wert gelegt zu haben schien: *'faithfully copied from Nature'*. Da die Serie 'Sir William zugeeignet' worden war, konnte eine Verwechslung mit Abbildungen seiner Vasensammlung ausgeschlossen werden.⁸²⁶ Wenngleich eine enge Verwandtschaft zwischen Tischbeins 'Vasen-Abbildungen' und Rehbergs 'Attitüden-Bildern' erkennbar ist, hat sich ein schriftlicher Auftrag für eine explizite Doppelproduktion nicht erhalten. Beide Werke passten auf ihre eigene Art in Sir Williams kunstdidaktisches Konzept, zu denen Emmas Aufführungen gehörten.⁸²⁷ Die Darstellung im Umriß erfüllte Sir Williams wissenschaftlichen Anspruch und diente der

⁸¹⁷ Vgl. Reynolds 1852, S. 398.

⁸¹⁸ Vgl. Bullough 1962, S. 90.

⁸¹⁹ Zit. n. Goethe 1993, Bd. 11, S. 331. Ittershagen 1999, S. 48, Anm. 17. Saine 1999, S. 246.

⁸²⁰ Vgl. Goethe und Schiller Archiv Weimar, Archiv-Nr. 69/110. Ittershagen 1999, S. 49, Anm. 20.

⁸²¹ Vgl. Ittershagen 1999, S. 73, Anm. 6.

⁸²² Vgl. Castronuovo 1998, S. 23. Kraus u. Brosch 1996, S. 95, 145, 236, 263.

⁸²³ Vgl. Kat. Bregenz 1994, S. 12.

⁸²⁴ Vgl. Hirt 1794, S. 415-20. Wurst 2005, S. 397.

⁸²⁵ Vgl. Chazal 1979, S. 220-6.

⁸²⁶ Vgl. Tischbein 1795.

⁸²⁷ Vgl. Böttiger 1795, S. 80.

akademischen Anleitung. Nicht zuletzt folgte er mit der Bevorzugung der Umrißlinie dem klassischen Kanon der Debutades-Sage von Plinius.⁸²⁸

Die Numerierung der Zeichnungen entsprach keiner Abfolge im Sinne einer Aufführung. Vielmehr stellten sie eine Auswahl an biblischen, antiken und mythologischen Themen dar, die aus dem Angebot Emma Hamiltons gewählt wurden. Die Zeichnungen wiesen die reine Umrißlinie auf, um den Aufführungen, die wahrscheinlich bei **Fakellicht** dargeboten wurden, gerecht zu werden. Die Wirkung von Licht und Schatten konnte auch mit der Statuenbetrachtung verglichen werden, die unter vergleichbaren Umständen durchgeführt wurde. Die Aufführungen konnten zu jeder Tageszeit stattfinden und waren Teil eines abendlichen Programms wie einem Konzert oder einer kunstdidaktischen *'conversazione'*. Der Raum wurde abgedunkelt und von einer Seite schlaglichtartig beleuchtet, Sir William hielt zuweilen die Fackel.⁸²⁹

Für die Aufführung nutzte Emma Hamilton **Requisiten** wie Vase, Urne, Tamburin, Rosenkranz, Lyra, Räucherfaß, Dolch und Schriftrolle. Rehbergs Umrißblätter zeigten definierende Momente im Bewegungsablauf, die durch Mimik und Gestik ergänzt wurden. So nutzte sie Schals und Tücher als artistische Hilfsmittel, um von einer Attitüde in die nächste hinüberzugleiten. Sobald sie eine Pose erzielt hatte, blieb sie bewegungslos stehen und rief die Erinnerung an berühmte Statuen hervor. Diese Evokation durch pantomimische Techniken suggerierte eine Verbindung zwischen ihren Attitüden und der zeitgenössischen dramatischen Form, dem Monodrama.⁸³⁰

Die Einfachheit und Simplität der **Gewandung** wurde als *'grazioso'* bezeichnet und vom weiblichen Publikum als Vorbild genutzt, wodurch eine Reform des Theaterkostüms angeregt wurde.⁸³¹ Ihr Kostüm entsprach der klassisch-griechischen Manier: *"He [Sir William] has had a Greek costume made for her which becomes her extremely. Dressed in this, she let's down her hair and, with a few shawls, gives so much variety to her poses, gesture, expressions etc, that the spectator can hardly believe his eyes. He sees what thousands of artists would have liked to express realized before him in movements and surprising transformations-standing, kneeling, sitting, reclining, serious, playful, ecstatic, contrite, alluring, threatening, anxious, one pose follows another without a break. In her, he, Hamilton, has found all his antiques. This much is certain: as a performance it's like nothing you ever saw before in your life."*⁸³²

Im März 1787 berichtete Goethe von einer Aufführung in Caserta und verwies auf Emmas eigens dafür angefertigtes *'griechisches Gewand'*.⁸³³ Lady Betty Foster notierte: *"[...] draped exactly like a Grecian statue in a white chemise gown, and a sash in the antique manner."*⁸³⁴ Dieses Kleid fand jedoch nicht nur bei Auftritten Verwendung, sondern wurde von ihr auch im täglichen Leben getragen. Der *Public Advertiser* nahm an der ungewohnten Freizügigkeit Anstoß: *"This talent was necessarily accompanied*

⁸²⁸ Vgl. Plinius u. Sillig 1851, S. 268. Plinius 1978, S. 15-6, 20-3.

⁸²⁹ Zit. n. Goethe, IR, Caserta, 16.3.1787, in: HA, Bd. 11, S. 209. Vgl. Ittershagen 1999, S. 47-48, Anm. 16.

⁸³⁰ Vgl. Sigel 1999, S. 947-57.

⁸³¹ Vgl. Böttiger 1795, S. 83. Ribeiro 1999, S. 106.

⁸³² Vgl. Fremont-Barnes 2001, S. 79.

⁸³³ Vgl. Goethe 1993, Bd. 9, S. 209.

⁸³⁴ Vgl. Ribeiro 1999, S. 104-13.

with the adoption of the Grecian statues, in which the elevation and projection of the zone is so very conspicuous.⁸³⁵

Comtesse de Boigne beschrieb **Kleid und Attribute**: *“In conformity with her husband’s taste, she was generally dressed in a white tunic, with a belt round her waist, her hair down her back or turned up by a comb, but dressed in no special way. Whe she consented to give a performance, she would provide herself with of the drapery of the model which she represented. But she always appeared as a statue of most admirable design. I have heard artists say that if a perfect reproduction had been possible, art would have nothing to change her. She often varied her Attitude and expression ‘from grave to gay, from trivial to severe’, before dropping the shawl which concluded that part of the performance.”*⁸³⁶



Das Titelblatt *LADY HAMILTONS ATTITUDES*⁸³⁷ präsentiert im Zentrum ein lorbeerbekröntes Profil Emmas in einem Tondo. Das dunkle Haar wird durch einen bordürenverzieren Schal bedeckt, das schlichte Attitudengewand in wenigen Linien angedeutet. Im unteren Teil des Rahmens sind die Initialen *EH* eingelassen, wodurch der volle Name der Protagonistin angedeutet wird. Die Drapierung des Schals erinnert an Darstellungen in d’Harcanvilles Vasenpublikation.⁸³⁸



*SIBYLLE*⁸³⁹ trägt ein unter der Brust gegürtetes, schlichtes Gewand. Der Schal wird wie ein Turban um den Kopf geschlungen, ein Stoffende fällt lang auf den Boden hinab. Sie hält in einer Hand eine Schriftrolle, die andere Hand wird im melancholischen Gestus gegen das Gesicht gestützt. Alois Hirt bezeichnete die Attitüde als *Sibylle* und verwies damit auf einen Themenkreis, der im italienischen Barock oft verwendet wurde.⁸⁴⁰ Die Figur aus Antike und Christentum symbolisiert die göttliche Willensverkündung und Inspiration. Die Körperdrehung erinnert an die Schaffung der *Sibylle* von Domenichino (1616-17, Galleria Borghese, Rom). Auch Daniele da Volterra schuf eine vergleichbare Fassung mit gedrehtem Oberkörper (1540-45, Hermitage Mus., St. Petersburg). Andere Werke entstanden von Guercino, Domenico Canuti, Gavin Hamilton, Anton Raphael Mengs und Benjamin West. Ein direkter Einfluß könnte durch die *Sibyllen*-Darstellungen Romneys oder Vigée-Lebruns entstanden sein.



⁸³⁵ Zit. n. Public Advertiser, 29.4.1793, S. 3. Vgl. Ittershagen 1999, S. 46, Anm. 4.

⁸³⁶ Vgl. De Boigne u. Nicoullaud 1907, S. 84-5.

⁸³⁷ Abb. Friedrich Rehberg, Gorge Stephaerd, Titelblatt, Drawings faithfully copied from nature at Naples (Frontispiece), 4.6.1800, Radierung 274 x 209 mm, Hrsg. Random & Stainbank, NMM, London, Nr. PU3228, PAD3228.

⁸³⁸ Vgl. D’Harcanville 1767, Bd. 2, S. 161, Nr. 38, 101.

⁸³⁹ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, Sibylle, Blatt 1, 1794, 270 x 214 mm, Radierung, NMM, London, PAD3216.

⁸⁴⁰ Vgl. Hirt 1794, S. 416.

Die tief verschleierte *MARIA MAGDALENA*⁸⁴¹ schreitet die Stufen einer diagonal angelegten Treppe hinab, den Moment andeutend, wie sie am Ostermorgen am Grab Christi erscheint. Die gebeugte Körperhaltung, das im Profil gefasste Gesicht und die zerzausten Haare unterstreichen den Eindruck der Trauer. Die Darstellung entsprach Charles Le Bruns Passion der 'Demut'. Alois Hirt erkannte in ihr „das Stilltragische der Figur, ausgedrückt im Profil.“⁸⁴² Vergleichbare Magdalenen-Darstellungen entstanden von Giovan Girolamo Savoldo, Tizian und Nicolas Poussin. Emmas Attitüde ähnelte besonders Savoldos *Maria Magdalena*, wovon sich eine Fassung in der Sammlung Charles Grevilles befand. Auch ein Basrelief in der Villa Albani wurde als Vergleich herangezogen, das im Werk *Monumenti Antichi Inediti* (1767) von Winckelmann publiziert worden war.⁸⁴³ Hamilton besaß Werke von Guercino und Guido Reni aus der Sammlung Ferdinand IV, die *Maria Magdalena* in vergleichbaren Körperhaltungen zeigten. Romney schuf 1791 ein Werk Emmas als *Maria Magdalena*, das durch Emma Hamiltons in seinem Studio aufgeführte 'erste Attitüden' inspiriert worden war.



Die *VERLIEBTE, EINSAME TRÄUMERIN*⁸⁴⁴ wurde durch Alois Hirt beschrieben: "[...] Sie sitzt auf einem Stuhle, das rechte Bein auf einem Schemel erhöht, ihr Körper vorwärts gewandt, mit der einen Hand das Haupt leicht stützend - Ihre ganz nachlässige Attitüde, die Wendung des Gesichts, und die leicht über den Rücken herabwallenden Haare, geben ihr das Ansehen einer verliebten einsamen Träumerin."⁸⁴⁵ Die Figur wurde mit mehreren Figuren aus der Mythologie in Verbindung gebracht. Meyer bezeichnete sie als *Ariadne*, die von Theseus verlassen wurde.⁸⁴⁶ Die Haltung der Träumerin wurde auch in Zusammenhang mit der auf Odysseus wartenden *Penelope* gebracht. In Sir Williams Sammlung befand sich ein Werk, das als *Iphigenie* bezeichnet wurde, wie sie von Orest und Pylades die Nachricht vom Tod des Vaters erhielt.⁸⁴⁷ Romney schuf ein Werk, das später mit *Ariadne*⁸⁴⁸ betitelt wurde; Kauffmann griff das Thema der *Ariadne* mehrfach auf. Die Sitzpositor der *Träumerin* und die geschwungene Stuhlform war Rehberg aus der antiken Vasemalerei bekannt.



*SOFONISBE*⁸⁴⁹ wurde eine Trinkschale als Attribut beigegeben: "[...] Sie hat die Stellung einer Sofonisbe, stehend in der Rechten die Giftschale ausgestreckt haltend, ihr Körper seitwärts gelehnt, und

⁸⁴¹ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, Maria Magdalena, Blatt 2, 1794, 264 x 206 mm, Radierung, NMM, London, PAD3217.

⁸⁴² Vgl. Hirt 1794, S. 417.

⁸⁴³ Vgl. Winckelmann 1804, Nr. 6.

⁸⁴⁴ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, Verliebte einsame Träumerin, Blatt 3, 1794, 270 x 208 mm, Radierung, NMM, London, PAD3218.

⁸⁴⁵ Vgl. Hirt 1794, S. 417.

⁸⁴⁶ Vgl. Meyer 1801, S. 241.

⁸⁴⁷ Abb. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Vasenbild mit Iphigenie, Orest und Pylades, Collection of Engravings from Ancient Vases, 1791, Bd. I. Vgl. Ittershagen 1999, S. 246, Nr. 57. Tischbein 1791, Bd. 1, S. 78.

⁸⁴⁸ Abb. George Romney, Ariadne, undat., 143.5 x 114 cm, Aukt. Sotheby's London, 13.7.1988, Lot 53. Vgl. Ittershagen 1999, S. 88, Anm. 66. Fraser 1987, S. vii. Hibbert 1994, S. x. Chamberlain 1910, S. 314.

⁸⁴⁹ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, Sofonisbe, Blatt 4, 1794, 264 x 205 mm, Radierung, NMM, London, PAD3219.

das Haupt - die Augen gen Himmel - auf die linke Hand gegen eine Säule stützend. Alles drückt das Ringen mit dem Entschluß des Todes aus.⁸⁵⁰ Die Geste der 'Verzweiflung' war Emma Hamilton aus ihren Portraitsitzungen mit Romney geläufig. Bei Guido Reni (1575-1642) war das Konzept dieser Emotion in den Figuren *Lucrezia* oder *Kleopatra* zu finden. Eine vergleichbare Körperhaltung wurde bei Werken von Andrea Mantegna (1431-1506) beobachtet, die einen Ausdruck heroischer Ruhe ausstrahlten. Antonio Salamanca (1500-62) setzte den nach oben gerichteten Blick mehrfach in seinen Bildfindungen ein. Die ausladende Gestik des Armes war bei Charles Le Brun (1619-90) anzutreffen. Das Motiv des Anlehns an eine Säule war hingegen seit der Antike mit den Themenbereichen 'Trauer' und 'Kontemplation' verbunden. Auch in Tischbeins Vasenwerk waren vergleichbare Motive zu finden.⁸⁵¹



AMYMONE,⁸⁵² das einzige querformatige Blatt der Serie, zeigt die Figur in lagernder Position, wobei sie einen mit griechischen Bordüren verzierten Krug berührt. Sie hebt den Kopf leicht an und blickt über ihre Schulter. Der Bewegungsmoment wurde als 'eine vom Satyr aufgeschreckte Amymone' beschrieben.⁸⁵³ Dionysische Vorbilder aus der Antike zeigten hinlagelagerte Personen, die sich bei Bacchanalien gegenseitig Wein einschenkten. In der Hagar-Ikonographie der Genesis bat eine in der Wüste liegende Figur mit einem Krug um Wasser.⁸⁵⁴ Solimena (1657-1747) und Guercino (1591-1666) schufen vergleichbare Fassungen, die dieser Attitüde als Inspiration gedient haben könnten. Vigée-Lebruns *Ariadne* zeigte Emma Hamilton in liegender Pose auf einem Pantherfell. Melesina St George (1768-1827) und Comtesse de Boigne berichteten, daß sich Emma mit ihren Requisiten wie dieser Vase mitten im Raum zwischen den Zuschauern niederließ, um die emotionale Beteiligung zu erhöhen. Die Keramik auf Rehbergs *Amymone* stammte offenbar aus Sir Williams Vasensammlung, wie eine Notiz von Lady Elizabeth Holland (1791-1811) vermuten ließ: "Just as she was lying down, with her head reclined upon an Etruscan vase to represent a water-nymph, she exclaimed in her provincial dialect: "Doun't be afeared Sr. Willum, I'll not crack your joug".⁸⁵⁵



Die *MUSE DES TANZES*⁸⁵⁶ zeigt Emma Hamilton, wie sie in schneller Bewegung einen Schal um ihren Körper schwingt. Der blumenbekränzte Kopf ist gesenkt, ein Arm hoch über ihrem Körper erhoben. In ausladender Geste folgt sie dem Rhythmus eines Tanzschrittes.⁸⁵⁷ Der Einsatz eines Kaschmirschals wurde in der Überlieferung Tischbeins beschrieben. Er diente der Differenzierung zwischen den Attitüden und wurde wie ein Vorhang gehoben oder gesenkt. Als Inspiration könnte die antike Statue *Venus*

⁸⁵⁰ Vgl. Hirt 1794, S. 416.

⁸⁵¹ Vgl. Ittershagen 1999, S. 92, Anm. 84.

⁸⁵² Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, *Amymone*, Blatt 5, 1794, 209 x 268 mm, Radierung, NMM, London, PAD3220.

⁸⁵³ Vgl. Hirt 1794, S. 418.

⁸⁵⁴ Vgl. AT, Genesis 21, S. 8-21.

⁸⁵⁵ Vgl. Holland 1908, S. 243.

⁸⁵⁶ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, *Muse des Tanzes*, Blatt 6, 1794, 264 x 206 mm, Radierung, NMM, London, PAD3221.

⁸⁵⁷ Vgl. Hirt 1794, S. 418.

Callipygos aus dem Besitz der Farnese gedient haben, die durch Wedgwood häufig abgebildet worden war.⁸⁵⁸ Romney schuf während Emmas Englandsaufenthalt das Werk *Mirth*⁸⁵⁹ in vergleichbarer Pose, Vigée-Lebrun portraitierte Emma Hamilton als *Bacchante* vor dem Vesuv mit einem Tamburin. Die Attitüde des Tanzes griff einen Topos der antiken Malerei auf, doch auch Nicolas Poussin (1594-1665) schuf mit *Floras Reich* ein vergleichbares Vorbild. Sir William schätzte Poussin und besaß in seiner Sammlung acht Werke von ihm.



*IFIGENIA*⁸⁶⁰ interpretierte Hirt mit den Worten: "[...] *Sitzend, die Beine übereinander geschlagen, mit beyden Händen sich über dem Knie anhaltend, den Schleyer über dem Kopf, die Augen voll heißer Sehnsucht gen Himmel gerichtet.-So sehnte sich nach dem süßen Vaterlande und den Ihrigen die nach Tauris versetzte Ifigenia.*"⁸⁶¹ Emma Hamilton sitzt auf einem niedrigen Hocker, die Beine übereinandergeschlagen, die Hände gefaltet, den Blick leicht erhoben. Ein langer Schleier fällt in weiten Bahnen hinab. Entgegen der Interpretation von Hirt wird sie hier jedoch offenbar nicht mit einem sehnsüchtigen, sondern eher schmerzhaften Gesichtsausdruck dargestellt, wie sie Domenichino (1581-1641) in seinen Werken eingesetzt hatte. Bei Romney hatte Emma Hamilton eine entsprechende Mimik in *At Prayer* eingenommen.⁸⁶² Auch das Werk *La Pensive*⁸⁶³ von Thomas Lawrence zeigte sie mit einem ähnlich nach oben gerichteten Blick. Elizabeth Foster (1759-1824) berichtete im August 1791 von einer Attitüde der *Andromache*.⁸⁶⁴ Ennius Quirinus Visconti (1751-1818) gab das Werk 'Museo Pio Clementino' (1818) heraus, das Bildnisse der *Dido* in vergleichbarer Form wiedergab.⁸⁶⁵ Die mit einer Volute ausgestattete Fußbank in *Ifigenie* entsprach antiken Vorbildern. Jacques Louis David (1748-1825) stellte ein ähnliches Modell in *Andromache beweint den toten Hektor* (1783) dar, wenngleich mit gerader Lehne und geschnitztem Detail.⁸⁶⁶



*NYMFE*⁸⁶⁷ ist der *Muse des Tanzes* in Form, Mimik und Gestik verwandt: "[...] *Eine auf den Zehen leicht schwebende Nymfe, mit wallenden Haaren, bloß in einer Tunika gekleidet, mit beyden Händen eine*

⁸⁵⁸ Vgl. Meteyard 1875, S. 138, Nr. 49, 66.

⁸⁵⁹ Abb. George Romney, *Mirth*, 1791, Öl/Lw., 143 x 115 cm, Sotheby's New York, 1010.1991, Lot 131. Ittershagen führt aus, dass dieses Bild nicht Emmas Züge trägt, sondern an andere Werke erinnert, die in Emmas Abwesenheit entstanden waren, wie *The comic Muse*, 82.5 x 68.5 cm, in: Ittershagen 1999, S. 96, Anm. 99.

⁸⁶⁰ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, *Iphigenie*, Blatt 7, 1794, Radierung 264 x 206 mm, NMM, London, PAD3222.

⁸⁶¹ Vgl. Hirt 1794, S. 418.

⁸⁶² Abb. George Romney, *Lady Hamilton at prayer*, Öl/Lw., 1782-86, Kenwood House, The Iveagh Bequest, London. Vgl. Kat. Kenwood 1972, S. 21. Bryant 2003, S. 384. Fraser 1987, S. vii. Ittershagen 1999, S. 143, Nr. 25.

⁸⁶³ Abb. Thomas Lawrence, *Emma, Lady Hamilton as La Pensive*, 1791/92, Öl/Lw., 243.8 x 152.4 cm, Abercorn Heirlooms Settlement. Vgl. Garlick 1993, S. 60, Kat 21. Ittershagen 1999, S. 303, Nr. 45.

⁸⁶⁴ Vgl. Tours 1963, S. 89.

⁸⁶⁵ Vgl. Kat. London 1809, Lot 128. Ittershagen 1999, S. 98, Anm. 108.

⁸⁶⁶ Vgl. Johnson 2006, S. 82.

⁸⁶⁷ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, *Nymphe*, Blatt 8, 1794, Radierung 270 x 208 mm, NMM, London, PAD3223.

*Tamburine in die Höhe haltend. [...]*⁸⁶⁸ Emma Hamilton tritt mit erhobenen Armen und gesenktem Blick auf, in den Händen hält sie das zum Spiel erhobene Tamburin. Das langes Haar fällt bis zur Taille hinab und wird mit einem einfachen Band zusammengehalten. Ein Kind, das Hirt als Emma Harts 'Schwester' bezeichnete, befindet sich neben ihr und reicht zu ihr hinauf. Sowohl Vigée-Lebrun als auch Tischbeins Vasenwerk verbildlichten den Tanz mit diesem Instrument. Comtesse De Boigne berichtete, daß Emma Hamilton manchmal Kinder aus dem Publikum ins Programm integrierte.



Die *PRIESTERIN*⁸⁶⁹ zeigt Emma Hamilton mit Trinkschale und Krug in den Händen: “[...] Eine aufrecht stehende Priesterin, um das Haupt den Schleyer, der von beyden Seiten zur Erde herabfließt, in der Linken die Patera [...]. Ihr Blick scheint zur Gottheit um eine günstige Aufnahme desselben zu flehen.”⁸⁷⁰ Schreitende Personen mit Gefäßen waren im dionysischen Themenbereich anzutreffen. Figuren aus dem Opferritus wurden jedoch nicht immer als Priesterinnen erkannt; vielmehr konnten die beigegebenen Attribute zum täglichen, nichtreligiösen Gebrauch bestimmt sein. Emma Hamilton erinnerte mit dieser Attitüde an die antike *Vestalin Tuccia*, die zum Beweis ihrer Unschuld Wasser im Sieb zum Tempel trug.⁸⁷¹ Auch das *Mädchen von Peplos* verfügte über ähnliche Attribute wie Schale und Krug.⁸⁷²



*KLEOPATRA*⁸⁷³ wurde mit den Worten beschrieben: “[...] Auf dem rechten Bein kniend, den linken Arm auf den linken Schenkel stützend, den rechten Arm mit dem Schleyer ausgestreckt, und mit empor geregtem Gesichte stehend. - So kniend fleht Kleopatra vor Octavianus Caesar.”⁸⁷⁴ William Beckford (1760-1844) beschrieb die Attitüde: “[...] figured before Lord Nelson, much to her own satisfaction, in the character of Cleopatra. She represented that character well: I must do her that justice. Perhaps Nelson inspired her.”⁸⁷⁵ *Kleopatra* zeigt Emma Hamilton niederkniend mit erhobener Hand, eine für das Thema seltene Darstellung. Plutarch schilderte, wie Kleopatra durch Octavian überrascht wurde und den zukünftigen Herrscher um Gnade anflehte.⁸⁷⁶ Guercino gab das Zusammentreffen zwischen Kleopatra und Octavian wieder. Guido Reni (1575-1642) stellte Kleopatras Selbstmord durch den Schlangenbiß dar.⁸⁷⁷



⁸⁶⁸ Vgl. Hirt 1794, S. 418-9.

⁸⁶⁹ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, *Priesterin*, Blatt 9, 1794, Radierung 265 x 206 mm, NMM, London, PAD3224.

⁸⁷⁰ Vgl. Hirt 1794, S. 419.

⁸⁷¹ Vgl. Meyer 1801, S. 239.

⁸⁷² Vgl. Smith, Wayte u. Marindin 1891, S. 943.

⁸⁷³ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, *Kleopatra*, Blatt 10, 1794, Radierung 270 x 208 mm, NMM, London, PAD3225.

⁸⁷⁴ Vgl. Hirt 1794, S. 419. Meyer 1801, S. 243.

⁸⁷⁵ Zit. n. W. Beckford, in: Churchill, 1900, Bd. 6, S. 44.

⁸⁷⁶ Vgl. Ittershagen 1999, S. 103, Anm. 124.

⁸⁷⁷ Vgl. Pelzel 1979, Nr. 37.

Die Attitüde der *HEILIGEN ROSA*⁸⁷⁸ wird durch eine bewegungslose Pose charakterisiert. Emma Hamilton nimmt die Hände, die unter ihrem Umhang verborgen sind, vor der Brust zusammen und blickt leicht nach oben. Hirt verwies darauf, daß es sich bei diesem Werk nicht um ein paganes Thema handelte, sondern um die aus dem christlichen Kontext stammende Heilige Rosa.⁸⁷⁹ Die im 13. Jahrhundert lebende Rosalia Sinibaldi war Patronin von Palermo und trug wie die *Muse des Tanzes* einen Kranz aus Rosen. Anton van Dyck hatte 1624 Palermo besucht und mehrere Gemäldefassungen konzipiert, wozu eine *Heilige Rosa* gehörte. Das Bild befand sich im Besitz des Kunstsammlers Thomas Hope (1769-1831), der 1801 Sir Williams Kunstsammlung übernahm. Andere Werke dieser Thematik entstanden von Solimena und Jacques Louis David. Auch Romneys Bildnisse Emma Hamiltons wiesen verschiedentlich den Andachtstypus auf.



*NIOBE*⁸⁸⁰ wurde von Alois Hirt beschrieben: “[...] Mit Eile über einige Stufen herabschreitend, verzweiflungsvoll die rechte Hand vor Stirn und Augen haltend, und ein totstarres Mädchen mit hängendem Kopf, Händen und Beinen unter ihrem linken Arm schleppend. – So irrte die von betäubendem Schmerz getriebene Niobe mit dem letzterstarrten ihrer Kinder.”⁸⁸¹ In der antiken Ikonographie wurde der Trauer-Gestus von Plinius berichtet.⁸⁸² In den Uffizien und im Museo Pio Clementino befinden sich bildliche Beispiele der Sage Niobes aus der Überlieferung Ovids. 1788 wurde eine freiplastische Gruppe zu diesem Thema in Florenz aufgestellt.⁸⁸³ In Rehbergs Darstellung wurde von der Florentiner Gruppe abgewichen, indem das schon verstorbene Kind integriert wurde. Die vor die Augen gehaltene Hand erinnert an Poussins *Agrippina* aus der Sammlung Barberini.⁸⁸⁴ Guido Reni thematisierte den andächtigen Frauentypus in verschiedenen Variationen, Emma Hamilton hatte für Romney in dieser Pose Modell gesessen.⁸⁸⁵ Wie die Laokoon-Gruppe wurde auch die Niobe-Gruppe oft kopiert und war in der Sammlung Grevilles als Abbildung vertreten.⁸⁸⁶ Joseph Nollekens schuf eine Büste der *NIOBE*⁸⁸⁷, die als ein Bildnis Emma Hamiltons bezeichnet wurde, obgleich sich das Werk sich zu keinem Zeitpunkt in Sir Williams Sammlung befunden hatte.⁸⁸⁸

⁸⁷⁸ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, Heilige Rosa, Blatt 11, 1794, Radierung 270 x 212 mm, NMM, London, PAD3226.

⁸⁷⁹ Vgl. Hirt 1794, S. 419.

⁸⁸⁰ Abb. Friedrich Rehberg, Tommaso Piroli, Niobe, Blatt 12, 1794, Radierung 269 x 209 mm, NMM, London, PAD3227.

⁸⁸¹ Vgl. Hirt 1794, S. 419.

⁸⁸² Vgl. Plinius 1978, S. 73-74.

⁸⁸³ Vgl. Haskell u. Penny 1982, Nr. 66.

⁸⁸⁴ Vgl. Sutherland Harris 2004, S. 274, Nr. 433.

⁸⁸⁵ Abb. George Romney, Lady Hamilton, 47 x 40 cm, Öl/Lw., Aukt. Sotheby's London, 19.11.1986, Lot 61. Vgl. Ittershagen 1999, S. 301, Nr. 26.

⁸⁸⁶ Vgl. Haskell u. Penny 1982, S. 277.

⁸⁸⁷ Abb. Nollekens, Joseph (1737-1823): Emma Hart in a Tragic Role (Bust Portrait, perhaps of Emma Hamilton), 1791, weißer Marmor, H. 58.3 cm (mit Sockel), sign. *Nollekens Fec.*, Christie's, 21.1.1965, Lot 11; Oxford, Ashmolean Mus. Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Jaffé 1972, Nr. 56. Peakman 2005, S. 161. Clarke u. Penny 1982, S. 143, N. 61.

⁸⁸⁸ Abb. Joseph Nollekens, Emma Hamilton in der Attitüde der Florentiner Niobe, ca. 1791, Büste, Marmor. Vgl. Kat. London 1965, D, Nr. XI. Jaffé 1972, Nr. 56. Clarke u. Penny 1982, S. 143, Nr. 61.

Comtesse de Boigne, die als Kind in Emmas Aufführungen manchmal einen darstellerischen Gegenpart abgab, beschrieb eine Vorstellung der *Niobe*: *“She grabbed me by the hair with a movement so brusque that I came back to myself in surprise and even a little fear, which made me enter into the spirit of my role-for she brandished a poignard. The passionate applause of the artist-spectators made themselves heard with exclamations of: Bravo la Medea! Then pulling me toward her, she hugged me to her breast with the air of disputing against the fury of heaven for me, she tore from the same voices the cry of: Viva la Niobe!”*⁸⁸⁹ *Niobe* stellte den Abschluß und den Höhepunkt der Aufführung dar.

Das Gedankengut der Attitüden Emma Hamiltons war für das Publikum des 18. Jahrhunderts nachvollziehbar und wurde mit seinen unterschiedlichen Temperamenten aktiv durchlebt. Vor diesem Hintergrund stellen die Abbildungen Rehbergs einen wesentlichen Teil in ihrer Legendenbildung dar. Sie wurde mit ihren Aufführungen als eigenständig künstlerisch tätige Protagonistin bekannt, die mit ihrer Ausstattung und insbesondere mit ihrer Kleidung einen direkten Einfluß nahm. Ihr Repertoire hinterliess in Bühnendarstellungen ganz Europas seine Spuren und machte sie als eigenständige Protagonistin bekannt.

II.8 DAS MODELL IN ROLLENBILDNISSEN

Emma Hamilton tauchte nicht nur in den Bildnissen Romneys oder Rehbergs auf, sondern auch in zahlreichen anderen Werken, die zum Teil als Auftrag durch Sir William entstanden und in seine Kunstsammlung integriert wurden. Ein Künstler, der sich durch ihre Attitüden darstellungen inspirieren ließ, war JOHANN FRIEDRICH TISCHBEIN. Er lebte seit 1783 in Rom am Corso 18 und hatte im November 1786 Goethe zu Gast. Im Februar 1787 trafen Tischbein und Goethe mit dem hessischen Fürsten Christian August von Waldeck zusammen und wurden mit dem Hof von Neapel bekannt gemacht.⁸⁹⁰ Hier lernten sie Emma Hamilton und Sir William kennen, der Tischbein 1789 zum Direktor der königlichen Malerakademie ernannte. Im Mai 1787 wohnte Goethe einer Attitüdenvorstellung in Caserta bei, wo sich Sir William und Emma Hamilton oftmals aufhielten.⁸⁹¹ Tischbein sah im Palazzo Sessa Emma Hamiltons Vorstellungen, fertigte private Studien an und setzte sie für Rollenbildnisse ein. Emma Hamilton präsentierte sich dem Publikum als *büßende Magdalena*, *Bacchantin*, *versteinerten Apoll Belvedere* oder *Venus Medici*. Als inspirierende Anleitung nutzte sie Motive aus der antiken Kunst und Literatur, barocke Gemälde oder Goethes in Italien umgeschriebene Tragödie *Iphigenie auf Tauris*.⁸⁹² In seinem Inventar wurden Tischbeins Werke vermerkt: *“Three Drawing’s from Emma for the Story of Orestes – Tischbein.”*⁸⁹³

⁸⁸⁹ Vgl. De Boigne u. Nicoullaud 1907, S. 85.

⁸⁹⁰ Vgl. Wagener 1986, S. 40-54.

⁸⁹¹ Es ist denkbar, dass Goethe nicht direkt Zeuge einer Vorstellung wurde, sondern lediglich fremden Beschreibungen folgte. Vgl. Maierhofer 1999, S. 222-52. Tours 1963, S. 76, 82.

⁸⁹² Vgl. Peacock 1959, S. 55-94.

⁸⁹³ Zit. n. BM, Add.Ms. 41, 200f.212. Vgl. Ittershagen 1999, Anhang III, Nr. 14.



Tischbein entwickelte ein Interesse an der Historienmalerei und empfand für die Umsetzung seiner Bildideen Neapel als idealen Ort. Vor diesem Hintergrund entstanden das Bild von *'Goethe in der Campagna'* (*Wanderer auf dem Obelisk*, 1788, Städel, Frankfurt)⁸⁹⁴ und *IPHIGENIE ERKENNT OREST* (1787/88),⁸⁹⁵ in dem Emma Hamilton als Modell eingesetzt wurde. Er schrieb am 10. Oktober 1787: *"Ich mahle bey Cavon Hamilton im Hause. Der hat eine auserordentliche Erscheinung bey sich. Er war durch dieses Mädchen der Glücklichste Mensch auf der Welt, den er denkt das er den Apoll und die Venus lebendig bey sich im Haus habe. Ich male ein Bild für ihn, Orest als er von seiner Schwester erkant wurde, und die Ephiginie war das Portrait dieses Mädchens."*⁸⁹⁶ Durch Goethes Schauspiel erhielt die Sage um Iphigenie und Orest eine Wiederbelebung, die mit den archäologischen Zeugnissen zur Tragödie des Euripides ins Zentrum des Interesses rückte.⁸⁹⁷

Goethe hob mehrfach hervor, daß Emmas Züge in den Werken Tischbeins zu erkennen war: *"[...] In halben Figuren sah man darauf Oresten, wie er am Opferaltar von Iphigenien erkannt wurde und wie die ihn bisher verfolgenden Furien soeben entweichen. Iphigenie war das wohlgetroffene Bildnis der Lady Hamilton, welche damals auf dem höchsten Gipfel der Schönheit und des Ansehens glänzte. Eine der Furien war durch die Ähnlichkeit mit ihr veredelt, wie sie denn überhaupt als Typus für alle Heroinen, Musen und Halbgöttinnen gelten mußte. [...]"*⁸⁹⁸

Nach der antiken Überlieferung von Euripides (480-406 v. Chr.) wurde die mykenische Königstochter *Iphigenie* durch den Vater der Göttin Diana geopfert. Diese rettete sie jedoch aus ihrem Schicksal und setzte Iphigenie als Priesterin auf der Insel Tauris ein, wo sie der Weihe von verirrtten Reisenden verpflichtet war. Jahre später erreichten ihr Bruder Orest sowie Pylades die Insel. Iphigenie erkannte ihren Bruder und floh mit ihm ins Vaterland. Dieser antike Stoff war jedoch nicht Thema des Werkes von Tischbein, vielmehr nahm er die Interpretation von Goethe als Grundlage, der auf seiner italienischen Reise *Iphigenie auf Tauris* (1799, 1781, 1786/87) neu entwickelt hatte. Goethes Text erschien zunächst in Prosa, der 1787 in ein jambisches Versmaß verändert wurde. Sowohl für Tischbein als auch Kauffmann diente der Stoff zur bildlichen Umsetzung.

Zwischen Euripides und Goethes Fassung gab es einen Unterschied im Ablauf des Geschehens: Während in der antiken Sage Orest derjenige war, der seine Schwester Iphigenie erkannte, war es bei Goethe umgekehrt. Dieser Bildgegenstand fand bei Tischbein seine Umsetzung. Hier ist es Iphigenie, die mit einem leicht erhobenen Blick in das Gesicht Orests schaut, der sie mit versteinertes Mine nicht erkennt. Die Szene kumulierte im *'fruchtbaren Augenblick'*, wie ihn Gotthold Ephraim Lessing (1729-81)

⁸⁹⁴ Vgl. Furtwängler u. Strong 1895, S. 156-161, Fig. 63.

⁸⁹⁵ Abb. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, *Iphigenie erkennt Orest*, 1787-88, Stiftung des fürstlichen Hauses Waldeck, Bad Arolsen. Vgl. Köhn 1999, S. 25, Nr. 13. Ittershagen 1999, S. 302, Nr. 40. Jimenez u. Banham 2001, S. 266. John 1998, S. 223. Lankheit 1952, S. 57.

⁸⁹⁶ Vgl. Claußen u. Görres 1986, S. 259.

⁸⁹⁷ Vgl. Finsler u. Zimmermann 1998, S. 121.

⁸⁹⁸ Vgl. Goethe, IR, Bericht Juli 1787, HA, Bd. IX, S. 381. Goethe u. Schmidt 1906, S. 54. Fraser 1987, S. 178.

als ästhetische Kategorie im *Laokoon* (1766) beschrieben hatte. Damit wurde nicht der Höhepunkt einer Handlung, sondern der Moment davor indiziert, damit der Phantasie des Betrachters Freiraum blieb.⁸⁹⁹

Tischbein betonte Emma Hamiltons Wandlungsfähigkeit, was ihr zur Darstellung eines derart ‚fruchtbaren Augenblicks‘ verhalf: „[...] Sie hatte die Züge ihres Gesichts so in der Gewalt, daß sie die Leidenschaften und Empfindungen aufs Deutlichste ausdrücke konnte. In Leid und Freude war die Lebhaftigkeit gleich stark. [...]“⁹⁰⁰

Die dominante Figurengruppe im Vordergrund wird durch zwei Furien im linken Bildhintergrund ergänzt, die einen Hinweis auf die Verwirrung Orests vermitteln. Seine Unentschlossenheit wird durch die Armhaltung unterstützt; Mimik und Gestik erinnern an den Affektenkatalog von Charles Le Brun, der Gesichtsausdrücke beispielsweise für Hoffnung, Verlangen oder Eifersucht beschrieben hatte.⁹⁰¹ Cesare Ripas *Iconologia* (1593) wurde in Bezug auf die Lichtwirkung herangezogen, denn den hellen Partien Emma Hamiltons stand der düstere Hintergrund der Furien gegenüber. Diese Art der Lichtregie ermöglichte dem Betrachter, einen Schluß auf die ‚Reinheit‘ und ‚Tugend‘ der Dargestellten zu ziehen.⁹⁰² Emma Hamiltons Gesicht war in allen Zügen des Bildpersonals wiederzuerkennen, doch bei *Iphigenie* erhielt sie zusätzlich portraithaften Charakter. In Emma fand Tischbein eine Symbiose zwischen der Antike und der Gegenwart, zwischen Natur und Ideal.



In dem Dreifachportrait *EMMA HAMILTON (DREI GRAZIEN, ca. 1789/90)*⁹⁰³ des irischen Künstlers HUGH DOUGLAS HAMILTON wird Emma Hamilton als *Terpsichore*, *Polyhymnia* und *Calliope* dargestellt, die Musen für Tanz und Gesang, Hymnen und Poesie; Rollen, die sie auch in ihren Attitudendarstellungen wiedergab. Die linke Figur legt die Hände über einer Lyra zusammen, die ihrem Kopf eine Stütze bietet. Die Figur in der Mitte blickt den Betrachter unverwandt an, die rechte Figur hält ein geöffnetes Buch in den Händen und scheint über das Gelesene nachzudenken. Dreifachportraits tauchten verschiedentlich in der kunsthistorischen Ikonographie auf. So schuf Anthony van Dyck (1599-1641) das Dreifachportrait von *King Charles I* (1636, Windsor Castle, Royal Collection); Philippe de Champaigne (1602-1674) schuf ein Dreifachbildnis von *Cardinal Richelieu* (1642, London, Nat. Gal.). Die Mehrfachansicht ermöglichte nicht nur Darstellung der äußeren Erscheinung, sondern auch innerer Eigenschaften. Hugh Douglas Hamilton schuf Bildnisse der britischen königlichen Familie und irischer Persönlichkeiten. 1779 siedelte er für 12 Jahre nach Rom und Florenz. In dieser Zeit machte er die Bekanntschaft mit Emma Hamilton.⁹⁰⁴

⁸⁹⁹ Vgl. Lessing u. Blümner 1880, *Laokoon*, Kap. III, S. 164-65. Büttner 1980, S. 284.

⁹⁰⁰ Zit. n. Tischbein, in: Landsberger 1908, S. 112.

⁹⁰¹ Vgl. Vigée-Lebrun 1804, S. 21, 49, 54.

⁹⁰² Vgl. Shawe-Taylor 1990, S. 160.

⁹⁰³ Abb. Hugh Douglas Hamilton (früher Angelica Kauffmann zugeschr.), *Emma Hamilton as the three Graces [Three Muses]*, ca. 1789/90, 36 x 44 cm, Lennoxlove, Schottland. Vgl. Fraser 1987, S. 194. Reynolds 2002, S. 179. Pierantoni 2002, S. 81-100.

⁹⁰⁴ Vgl. Jenkins und Sloan 1996, S. 262, 264.



ANGELICA KAUFFMANN, eine der erfolgreichsten Künstlerinnen des 18. Jahrhunderts, machte sich mit Portraits und Historienbildern einen Namen, ein Sektor, der bislang vornehmlich durch Männer dominiert wurde. Ihr Selbstverständnis wurde durch eine Serie an Selbstportraits untermauert, die die visuelle Kultur ihrer Zeit mitbestimmten. Sie schuf mit *EMMA HAMILTON AS THALIA, MUSE OF COMEDY (1790/91)*⁹⁰⁵ eine eigenwillige Widergabe des Modells. Schon im Juli 1786 äusserte Emma Hamilton gegenüber Greville den Wunsch, durch Kauffmann portraitiert zu werden. Die Künstlerin war erfreut, als sich schließlich 1790 die Gelegenheit ergab: *“How often have I wished [...] to see and be acquainted with Mrs Hart [...] and I confess to envy especially all the artists who were so fortunate at least to attempt an Imitation of so graceful an object, there are beauties in Nature not to be imitated. Yet I should certainly strive to do the utmost in my power to give at least an Idea of that grace which even in Nature one seldom does find, and the which Mrs Hart posses in the highest degree [...]”*⁹⁰⁶

Emma Hamiltons in Dreiviertelfigur wiedergegebene Statur wird von fließenden Stoffen umhüllt, der S-Schwung ihrer Körperhaltung unterstreicht die Grazie ihrer Figur. Eine derartig ornamentale Haltung zu erzielen war Thema zahlreicher Traktate des 18. Jahrhunderts. Johann Joachim Winckelmann (1717-68; *Von der Grazie in Werken der Kunst*, 1759) und William Hogarth (1697-1764; *Analysis of Beauty*, 1753) äußerten sich vielfach zum Topos der Grazie und Schönheit. Edmund Burke (1729-97) untersuchte in *A Philisophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) das Zusammenspiel von Haltung und Bewegung.⁹⁰⁷ Die geschwungene Haltung, wie sie William Hogarth formulierte, kam auch in Kauffmanns Werk zum Ausdruck. Winckelmann dehnte den Modus der Grazie auf die unbelebte Materie aus und sprach sogar Schmuck oder Stoffen die Möglichkeit eines grazilen Linienverlaufs zu.⁹⁰⁸ Das ornamentale Relief auf Emmas Gürtel integriert eine Profildarstellung Sir Williams. Das ‘Bild im Bild’ war dem Freundschaftsbild vergleichbar, das auf die innere Verbundenheit der Dargestellten anspielte. In der Ikonographie des 18. Jahrhunderts stellten derartige Abbildungen ein emblematisches Attribut zur individuellen Charakterisierung dar.⁹⁰⁹ Hier wurde nicht nur die Zuwendung zum Ehemann thematisiert, sondern auch Emmas musische Verpflichtung, die sie Sir William gegenüber als Attitüdenmeisterin erfüllte. Kauffmanns Werk wurde in einem *KUPFERSTICH (1797)*⁹¹⁰ von RAPHAEL MORGHEN reproduziert, der jedoch einige Veränderungen vornahm; Kauffmann verbot ihm, den Namen Emma Hamiltons unter dieses Werk zu setzen.⁹¹¹

⁹⁰⁵ Abb. Angelica Kauffmann, Lady Hamilton as Muse of Comedy, [Thalia], 1791, Öl/Lw., bez. von fremder Hand: “Disegno del Ritratto di Lady Hamilton dipinto d’Angelica Kauffmann, 127 x 102.6 cm, ehem. Slg. Marquis de Hertford.

⁹⁰⁶ Zit. n. Angelica Kauffmann an Sir William, 17.5.1790, in: Ittershagen 1999, S. 209. Baumgärtel 1999, S. 149.

⁹⁰⁷ Vgl. Burke 1757.

⁹⁰⁸ Vgl. Baumgärtel 1999, S. 159-60.

⁹⁰⁹ Vgl. Wendorf 1990, S. 78.

⁹¹⁰ Abb. R. Morghen nach A. Kauffmann, Lady Hamilton as Muse of Comedy, [Thalia], BM, London. Vgl. Russell 1969, S. 129. Jenkins u. Sloan 1996, S. 268, 272. Hornsby 2000, S. 142. Gerard S. 372.

⁹¹¹ Vgl. Gerard 1892, S. 348, Anm. 6.



Angelica Kauffmann war nicht die einzige weibliche Künstlerin, die ein Bildnis von Emma Hamilton schuf. ELISABETH VIGÉE-LEBRUNS *EMMA HART, THE FUTURE LADY HAMILTON, as BACCHANTE* (1790),⁹¹² auch als *ARIADNE* betitelt, erfüllte eine vergleichbar repräsentative Widergabe der jungen Geliebten Sir Williams. Er bestellte das Werk im Frühling 1790 für seine Residenz in Neapel, wo es neben Romneys und Reynolds Emma-Portraits seinen Platz fand. Dadurch wurde Vigée-Lebruns Werk Teil eines offenen Wettbewerbs und legitimierte sie als Malerin. Sie schrieb in ihren Lebenserinnerungen: *“Bacchantin am Meerufer liegend und eine Trinkschale in der Hand haltend.”*⁹¹³ Anfang Juli 1790 teilte sie der Gräfin DuBarry die Fertigstellung des Werkes mit, das sie als *Ariadne* bezeichnete: *“Je peins aussi une tres Belle femme Mde qui est amie du minister D’angleterre Jen fait un grand tableau D’Ariadne gai Sa figure pretant a ce choix.”*⁹¹⁴ Sir William war zufrieden mit dem Werk, das sich gut in seine Sammlung integrieren ließ: *“She has just painted for him one of the most beautiful pictures he has seen.”*⁹¹⁵



Ariadne zeigt Emma liegend hingestreckt und aufgestützt auf einem Pantherfell, das sie auf einen Felsen ausgebreitet hat. Mit dieser Positur erinnert das Werk an die Skulptur der *Schlafenden Ariadne* (Gal. delle Statue, Vatikan, Rom), die nach ihrer Entdeckung um 1512 als *Cleopatra* bezeichnet und im 18. Jahrhundert oft kopiert wurde.⁹¹⁶

Die beiden unterschiedlichen Titel des Werkes – *Ariadne* und *Bacchante* – evozieren zwei verschiedene Momente im Handlungsablauf zwischen *Ariadne* und *Bacchus*. Zum einen wird die Abreise des Ariadne verlassenden Theseus durch das im Hintergrund davonselnde Boot angedeutet. Zum anderen tritt Emma als *Bacchantin* mit den Insignien Trinkschale, Weinlaub und Pantherfell auf. Die Disparität zwischen den oftmals divergierenden Rollen, die Emma einnehmen konnte, kommentierte Vigée-Lebrun: *“Indeed nothing was more curious than the faculty that Lady Hamilton had acquired of suddenly making her features show dejection or glee, and of marvelously posing in order to portray different characters. With her animated eyes, her hair in disarray, she could depict a delightful A Bacchante, then abruptly her face would express grief, and you saw an admirable repentant Magdalen.”*⁹¹⁷ Diese Doppeldeutigkeit war akzeptabel und stellte eine Herausforderung für Künstler und Betrachter dar. Vigée-Lebrun teilte ästhetische Prinzipien mit Reynolds, der in seinem Diskurs die Möglichkeit der Transferierbarkeit von Bewegungsmomenten oder Bildinhalten angesprochen hatte: *“It often happens that hints may be taken und employed in a situation totally different from that in which they were originally employed. There is a figure of a Bacchante, leaning backward, her head thrown quite*

⁹¹² Abb. Elisabeth Vigée-Lebrun, Emma Hart, The Future Lady, Hamilton, as Bacchante [Ariadne], 1790, Öl/Lw., 135 x 158 cm. Vgl. Baillo 1982, S. 90. Cox 2004, S. xi, 172, Abb. 3 (Wallace Coll.) Strachey 1903, S. 223.

⁹¹³ Vgl. Vigée-Lebrun 1986, S. 154.

⁹¹⁴ Zit. n. Baillio 1982, S. 89.

⁹¹⁵ Zit. n. Bulletin, 21.7.1790, in: De Montaiglon u. Guiffrey 1906, Bd. 15, S. 437.

⁹¹⁶ Vgl. Paris u. Harrison 1890, S. 327, Fig. 170.

⁹¹⁷ Vgl. Chard 1999, S. 148.

*behind her, which seems to be a favourite invention, as it is so frequently repeated in basso-relievos, cameos, und intaglios, it is intended to express an enthusiastic frantic kind of joy.*⁹¹⁸

Emmas helles, tief ausgeschnittenes Musselingsgewand liegt eng an ihrem Körper an, die Haare sind mit einem Kranz aus Weinlaub geschmückt. Ihre Figur hebt sich als leuchtender Kontrast vor der gedämpft kolorierten Küstenlandschaft ab. Ihre Requisiten, Kelch und Pantherfell, spielen auf ihre Rolle als Verführerin an und rückten das Werk in die Nähe von Mätressenportraits. Diese Art der Bildnisse hatten eine spezifische ikonographische Tradition und konnten nach individuellen Wünschen entwickelt wurden. Historische Beispiele waren Giorgiones *Laura* (Wien), Palmas *Flora* (London), Tizians *Flora* (Florenz) oder Morettos *Salome* (Brescia).⁹¹⁹

Lebruns *Ariadne/Bacchante* entstand zu einem Zeitpunkt, als Emma ihr amouröses Verhältnis mit Nelson offen unterhielt. Dementsprechend gestalteten sich die erotischen Nuancen deutlich und direkt. Dies schien jedoch weder den Auftraggeber Sir William noch die Dargestellte zu stören. Obgleich Vigée-Lebrun Emma derart zum Bildthema machte, hatte sie wenig Befürchtung, ihre Käufer zu verärgern. Schließlich legitimierte der Einsatz des klassischen *Ariadne*-Mythos das knappe Gewand und die provokative Haltung.⁹²⁰



Vigée-Lebruns *EMMA HART as DANCING BACCHANTE (1792)*⁹²¹ entstand zwei Jahre später und stellte einen Akkord an ihre Aufführungskunst als Tarantella-Tänzerin sowie Attitüdenkünstlerin dar. Es zeigt sie in Dreiviertelfigur, die Arme hoch erhoben und mit einem Tamburin in den Händen. Der Hintergrund wird durch den dramatischen Vesuv vor rauchverhangenen Himmel gebildet. Der Betrachterpunkt ist leicht unterhalb Emmas Hamiltons angesiedelt, wodurch ihr eine erhabene Erscheinung verliehen wird. Die Pose erinnerte an zahlreiche Werke Romneys, aber auch weitaus später griff Emma diese Form der Darbietung wieder auf. So bot sie einem ausgesuchten Publikum am 15. April 1801 anlässlich Nelsons Schlacht bei Kopenhagen eine Vorführung des Tarantella-Tanzes, der in Neapel Tradition war.⁹²² Auch andere Künstler wie der Italiener Bovi wurden zur Darstellung Emma Hamiltons während des Tanzes angeregt.⁹²³ Das Musikinstrument des Tamburins verwies sowohl auf Attitüdenbildnisse als auch auf den Tanz; Schon in der antiken Vasenmalerei wurden Beispiele von Tanzen oder Theateraufführungen mit Tamburin überliefert.⁹²⁴



⁹¹⁸ Vgl. Beechey 1890, Bd. 2, S. 54.

⁹¹⁹ Vgl. Trier, Müller-Hofstede & Spies 1981, S. 130. Weber-Woelk 1995, S. 58-61.

⁹²⁰ Vgl. Baillio 1982, S. 101. Percival 2003, Bd. 57, Nr. 2, S. 149-65.

⁹²¹ Abb. Elizabeth Vigée-Lebrun, Emma Hamilton as dancing Bacchante, 1792, Öl/Lw., sig. u. dat. u. l. auf Tamburin: E. Vigée-Lebrun *Naple 1790*, Lady Lever Art Gal., Port Sunlight, England. Vgl. Baillo 1982, S. 90. Williams 2006, S. 144. Horsnby 2000, S. ix. Naerebout 1997, S. 48.

⁹²² Vgl. Putnam's Monthly, Bd. 2, 1907, S. 519.

⁹²³ Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266.

⁹²⁴ Vgl. Vigée-Lebrun 1985, S. 168. Tscherny 1982, S. 524-6. Braun 1854, S. 408.

*LADY HAMILTON AS THE PERSIAN SIBYL (1790/92)*⁹²⁵ wurde das bevorzugte Werk Elisabeth Vigée-Lebruns. Sie entwickelte das Konzept des Bildes, nachdem sie in Neapel mit Angelica Kauffmann zusammengetroffen war. Im Gegensatz zu Kauffmann, die sich facettenreich mit mythologischen, symbolischen und allegorischen Themen auseinandersetzte, bevorzugte Vigée-Lebrun Portraits und Gesellschaftsbilder, welche ihre Fähigkeit zu Kommunikation und sozialem Austausch reflektierten. Vigée-Lebrun schrieb in ihren Memoiren: *“I remember that when I did my first picture of her, as a sibyl, she was living at Caserta, with her I went every day, desiring to progress quickly with the picture. [...] I had wound a scarf round her head in the shape of a turban, one end hanging down in graceful folds. This head-dress so beautified her that the ladies declared she looked ravishing.”*⁹²⁶ Ihre Widergabe Emmas als *Sibyl* im leuchtend roten Gewand gefiel ihr dermassen gut, so daß sie stets eine Kopie mit sich auf Reisen transportierte und im jeweiligen Studio zur Ansicht bereitstellte. Somit diente dieses Werk als Werbeobjekt ihres Könnens für zukünftige Auftraggeber.⁹²⁷ Das Motiv der *Sibyl*, insbesondere mit einer Schriftrolle in der Hand, hatte in der Malerei eine lange Tradition. Versionen entstanden von Michelangelo (1509, Sixtina), Raphael (1512/13, Studie für Capella Chigi; BM, London) oder Domenichino (1616/17, Galleria Borghese, Rom).

Beim Verkauf der *Sibyl* beschwerte sich Vigée-Lebrun über Sir Williams harte Preisverhandlungen, erklärte sich aber schließlich zum Preis von 100 *Louisdors* bereit.⁹²⁸ Sir William schlug aus dem Bildnis Profit und verkaufte es mit Profit: *“He bargained for a while for the Portrait of the mistress and eventually I agreed to paint it for a hundred Louis; he subsequently sold it in London for three hundred Guineas. Later when I painted Lady Hamilton again as a sibyl for the Duc de Brissac, I decided to make a quick copy of the head and send it as a present to Sir William, who without hesitating sold it.”*⁹²⁹ Mit vierzehn anderen Emma-Portraits erhielt Vigée-Lebruns *Sibyl* im Palazzo Sessa seinen Platz. Das Werk wurde in der Inventur zwischen Oktober und Dezember 1798 von James Clark aufgenommen und danach für den Transport nach London verpackt.⁹³⁰



Das ganzfigurige Bildnis *EMMA, LADY HAMILTON as LA PENSAROSA (1792)*⁹³¹ wurde von THOMAS LAWRENCE während Emmas Hamiltons Engländeraufenthalt 1791 konzipiert. Die Umstände von Auftraggebung und Finanzierung des Werkes, das die *Times* und der *St. James Chronicle* für seine Qualität hervorhoben, bleiben jedoch ungeklärt.⁹³² Kurz zuvor hatte Lawrence zwei repräsentative Bildnisse von Königin Charlotte und Elizabeth Farren geschaffen, doch fehlte es ihm noch an

⁹²⁵ Abb. Elisabeth Vigée-Lebrun, *Lady Hamilton as the Persian Sibyl*, Öl/Lw., 54 5/8 x 39 3/4 in. Vgl. Baillio 1982, S. 101. Strachey 1903, S. 223.

⁹²⁶ Zit. n. Vigée-Lebrun, in: Strachey 1903, S. 68.

⁹²⁷ Vgl. Greer 2001, S. 80-81.

⁹²⁸ Vgl. Roworth 1995-96, S. 225-8.

⁹²⁹ Vgl. Vincent 2003, S. 192. Michaud 1857, S. 407.

⁹³⁰ Vgl. Fothergill 1969, S. 437. Knight 1985, S. 45-59.

⁹³¹ Abb. Thomas Lawrence, *Lady of fashion as La Pensarosa, Lady Hamilton of Naples, 1792*, Öl/Lw., 243.8 x 152.4 cm, Abercorn Heirlooms Settlement. Vgl. Garlick 1993, S. 60, Nr. 21.

⁹³² Zit. n. *Times*, 10.5.1792, S. 3. *St. James Chronicle*, 1.5.1792, S. 4.

repräsentativem Ansehen. Ein Portrait-Termin mit Emma Hart war allerdings angesichts der bevorstehenden Hochzeit nicht einfach: *“A particular friend of mine promised to get me introduced at Sir William’s to see this wonderful woman you have doubtless heard of-Mrs. Hart. He has succeeded. I hear it is the most gratifying thing to a painter’s eye that can be, and I am frightened at the same time with the intimation that she will soon be Lady Hamilton, and that I may not have such another opportunity.”*⁹³³ Emma Hart bestimmte die Konditionen für Modellstunden nun weitgehend mit, ein Indikator ihrer gesellschaftlichen Macht: *“Mr. Lawrence is peculiarly unhappy in painting Lady Hamilton, because he could not convey in the Penserosa position even a wish for change.”*⁹³⁴

Dem Bildthema und der mimischen Rolle der *Penserosa* lag John Miltons Hymne an die *Melancholie* (1630) zugrunde, wie schon im Kapitel zu Sarah Siddons dargelegt. In Miltons Werk wurde die Melancholie nicht als Gemütsverstimmung, sondern erstrebenswerte innere Haltung beschrieben. Dabei wurden die Ebenen der allegorischen Verkörperung und die Vision des Erzählers miteinander verknüpft.⁹³⁵

Emma Hamilton befindet sich etwas oberhalb des Betrachterstandpunktes auf einem dunklen Felsen in einer Waldlichtung. Um ihren Kopf erhellt sich das Dunkel zu einem aureolenhaften Licht. Emma ist jedoch nicht wie eine Nonne in Schwarz gekleidet, sondern in ein helles, unter der Brust gebundenes Gewand gehüllt, wie es von ihren Attitudenaufführungen bekannt war. Mit einer leichten Drehung des Oberkörpers lehnt sie mit einem Arm auf einem Steinrelief, das Teil eines antiken Sarkophages oder Altars sein könnte. Auf dem Relief ist eine weibliche Figur zu sehen, die in Bewegung und visuellem Ausdruck an die bei Milton genannten Musen erinnerte: *“And hears the muses in a ring / Ay round about Jove’s altar sing.”*⁹³⁶ Das Relief sowie der über den Stein drapierte Schal dienten als symbolische Anlehnung an ihre Attitudenvorführungen. Der aufwärts gerichtete Blick war schon auf zahlreichen Bildnissen Romneys oder auch in Rehbergs Attitüde der *Iphigenie* aufgetaucht und fand hier seine Wiederverwendung.⁹³⁷ Der Kontrast zwischen der Bewegung der Relieffigur und der Statik Emma Hamiltons verwies auf die kontemplative Seite Miltons. Gleichzeitig erinnerte die Blickrichtung an Miltons Zeilen: *“[...] and looks commercing with the skies, / Thy rapt souls sitting in thine eyes: / There held in holy passion still, / Forget thyself to marble [...]”*⁹³⁸ Mit dem Schließen der Augen wurde der inspirierte Moment beendet: *“[...] with a sad leaden downward cast / thou fix them on the earth as fast.”*⁹³⁹

Die Ausstellung der *Royal Academy* (1792) betitelte das Werk mit *Lady of Fashion as La Penserosa*. In *The Diary* wurde der neue Besitzer bekannt gegeben: *“Lawrence’s Lady Hamilton (the Penserosa in the Exhibition) is for Lord Abercorn’s collection at Stanmore.”*⁹⁴⁰ Tageszeitungen rezensierten das Werk als *Portrait Lady Hamiltons*. Der *Oracle* besprach gleichzeitig Romneys *Cassandra* und bezeichnete die

⁹³³ Zit. n. Williams 1831, Bd. 1, S. 103.

⁹³⁴ Zit. n. The Oracle, 4.5.1792, S. 3.

⁹³⁵ Vgl. Milton 1782, S. 18-31.

⁹³⁶ Vgl. Milton 1782, Z. 47f.

⁹³⁷ Abb. Friedrich Rehberg 1794, Blatt VII, Iphigenie. Vgl. Hirt 1794, S. 418. Ruland 1888, S. 218-24.

⁹³⁸ Vgl. Milton 1782, Z. 39-42.

⁹³⁹ Vgl. Milton 1782, Z. 42-4.

⁹⁴⁰ Zit. n. The Diary, 30. 5.1792, S. 2.

Werke als Rollenbildnisse ihrer Attitudenvorstellungen.⁹⁴¹ Der Antikensammler Richard Payne-Knight (1750-1824) zählte das Werk in seiner Schrift *Discourse on the Worship of Priapus* (1786) zu seinen Favoriten, wenngleich er die Ähnlichkeit mit dem lebenden Modell bezweifelte: *“I have just seen Lawrence’s picture of Lady Hamilton, which will be one of the finest Portraits ever painted. The Likeness however is not quite so fortunate as that of the little Drawing which he made at Downton, and which he is now engraving under his direction.”*⁹⁴²

Das Konzept für *La Penseuse* wurde wahrscheinlich durch Sir Joshua Reynolds *Sarah Siddons as The Tragic Muse* inspiriert. Lawrence stand im engen Kontakt zu Siddons und hatte sich auf einem Fest bei Lord Abercorn als Laienschauspieler betätigt. Lawrence adaptierte die Körperhaltung der *Tragic Muse* und stilisierte Emma Hamilton hier zur Königin der Attitüden, wie sie das *Bon Ton Magazine* zur Ankündigung ihrer Eheschließung nannte. Während Siddons als *Tragic Muse* inthronisiert wurde, wurde Emma Hamilton hier eine gleichrangige Ehre als *Queen of Attitudes* zuteil.⁹⁴³

II.9 DAS MODELL IN KARIKATUREN



Emma Hamilton war stets Kritikern ausgesetzt, die ihr Verhältnis mit Sir William, Horatio Nelson oder mit Maria Carolina thematisierten; dabei wurde ihr Dasein als Attitudenkünstlerin miteinbezogen. Satiriker der Zeit waren eine genrebestimmende Kraft in der graphischen Kunst, denn sie entwickelten eine gesellschaftskritische Beobachtungsgabe und boten Einblicke in Aspekte von Politik, Literatur und täglichem Leben. Am 18. November 1800 veröffentlichte Isaac Cruikshank *A MANSION HOUSE TREAT: OR SMOKING ATTITUDES! (1800)*,⁹⁴⁴ eine Karikatur, die nur sieben Tage nach der Ankunft Emmas Hamiltons, Sir Williams und Nelsons in England veröffentlicht wurde. Es symbolisierte den Skandal um die *Ménage à Trois*, die als ein Übergriff auf altbekannte Gesellschaftsrollen verstanden wurde. Sie zeigt Emma Hamilton rauchend in Gemeinschaft mit Sir William, Nelson, William Pitt sowie weiteren Personen des öffentlichen Lebens. Als Sir William es nicht gelingt, seine Pfeife anzuzünden, ruft Emma, in ihrem Attitudengewand in lässiger Haltung auf einem Hocker sitzend, aus: *„Pho the old man’s pipes allways out, but yours burns with full Vigour. -- Nelson: Yes Yes I’ll give you such a smoke. I’ll pour a whole broadside into you.”*⁹⁴⁵ Die beigegebenen Texte waren doppeldeutig zu verstehen und vermittelten einen Eindruck von der satirischen Brisanz, die Emma Hamilton entfachte.



⁹⁴¹ Zit. n. The Oracle, 19.5.1792, S. 3.

⁹⁴² Zit. n. Payne Knight an Sir William Hamilton, 27.10.1791, in: Kat. London 1990c, Lot 271.

⁹⁴³ Zit. n. Bon Ton Magazine, 1.9.1791, S. 2. George 1942, Bd. VI, Nr. 7708. Ittershagen 1999, S. 222, Anm. 23.

⁹⁴⁴ Abb. Isaac Cruikshank, *A Mansion House Treat: or Smoking Attitudes!* 18.11.1800, Aquarell. Vgl. Palmeri 2004, S. 753-77. Kat. Kenwood 1972, S. 70. Coleman 2004, S. 240. Kittredge 2003, S. 152. Vincent 2003, S. x. Cowie 1990, S. 168.

⁹⁴⁵ Vgl. Bolton 2003, S. 152-3.

Auch *DIDO IN DESPAIR* (6.2.1801)⁹⁴⁶ war eine Satire auf die Beziehung zwischen Nelson und Emma Hamilton. Hier wurden die Protagonisten in die tragischen Rollen *Dido* und *Aeneas* aus Vergils (70-19 v.Chr.) Epos *Aeneid* versetzt. Aeneas verließ Dido in Carthago, um sich auf den Weg nach Rom zu begeben. Gillray spielte mit Ironie auf die Parallele an, die sich zwischen Virgils Erzählung und der Beziehung zwischen Nelson und Emma Hamilton ergab. Am 17. Januar 1801 meldete sich der zum Vizeadmiral erhobene Nelson zurück zum Dienst. Zu diesem Zeitpunkt war Emma Hamilton im siebten Monat schwanger, wodurch sich die Leibesfülle *Didos* in der Karikatur erklären ließ. Emma Hamilton wird hier in der 'Attitüde der Verzweiflung' dargestellt, heftig zeternd und um sich schlagend angesichts der davONSEGELNDEN Flotte Nelsons, die im Fensterausschnitt auszumachen ist. Die Bildunterschrift geht auf diesen Zusammenhang ein: "Ah, where, & ah where, is my gallant Sailor gone? - He's gone to Fight the Frenchmen, for George upon the Throne, He's gone to Fight ye Frenchmen, t'loose t'other Arm & Eye, And left me with the old Antiques, to lay me down, & cry."⁹⁴⁷ Die letzte Zeile spielt auf Sir William an, der schlafend neben ihr liegt. Gleichzeitig wird das Werk durch eine Fülle an Artefakten mit zum Teil grotesken und anzüglichen Konnotationen angereichert, um das Verhältnis zu Sir William zu verspotten.

II.10 ZUSAMMENFASSUNG

Emma Hamilton verkörperte ab 1785 bis nach 1800 ein Symbol kultureller Identität mit bis heute ambivalenten Konnotationen.⁹⁴⁸ Sie nahm auf ihr Modelldasein in London, Neapel und Caserta aktiven Einfluß und wurde zur Ikone stilisiert. Sie entwickelte eine individuelle Identität und konnte Interessen bezüglich ihrer Person oftmals dirigieren.⁹⁴⁹ Sie regte die Vorstellungskraft ihres Umfeldes an und kultivierte durch stumme Improvisationen die Verlebendigung antiker Statuen. Sir Williams *Pantomime Mistress* wurde in ganz Europa bekannt und kopiert.⁹⁵⁰ Goethe äußerte sich zu ihrem Status bei Sir William: "Er findet in ihr alle Antiken, alle schönen Profile der sizilianischen Münzen, ja den Belveder'schen Apoll selbst."⁹⁵¹ Anlässlich ihrer Hochzeit bemerkte Horace Walpole: "Apropos, Sir William has actually married his 'Gallery of Statues'."⁹⁵²

Emma Hamilton lernte ihre Talente früh zu ihrem Vorteil einzusetzen und Personen ihrer Umgebung für ihre Ziele zu instrumentalisieren. Ihr Dasein als 'lebendes Bild' in Grahams *Temple of Health* verstärkte ihre Ambition, aus einer darstellerischen Veranlagung einen Vorteil zu ziehen. Die späteren Werke reflektierten ihren individualisierten Kurs als eigenständige Darstellerin. Als Ehefrau von Sir William und Geliebte Nelsons fand sie sich in einem Spannungsverhältnis wieder, das die Öffentlichkeit mit einer Mischung aus Spott, Bewunderung und Ignoranz quittierte. Emma Hamilton bot mit ihren

⁹⁴⁶ Abb. James Gillray, *Dido in despair* [Emma Hamilton], 6. Februar 1801, Hrsg. Hannah Humphrey, kol. Radierung, 250 x 353 mm, NMM, Greenwich, London, Nr. PAF3874, PAG8542, PAG8543, sowie London, NPG, Nr. D13034. Vgl. Jiminez u. Banham 2001, S. 266.

⁹⁴⁷ Vgl. Hibbert 1994, S. 241. Stilwell 2005, S. 12.

⁹⁴⁸ Vgl. Bolton 2003, S. 133-64.

⁹⁴⁹ Vgl. Nolta 1997, S. 108-14.

⁹⁵⁰ Vgl. Touchette 2000, S. 123-46.

⁹⁵¹ Zit. n. Goethe, IR, 17.3.1787, HA, Bd. XI, S.209. Vgl. Wurst 2001, 151-81, Anm. 32.

⁹⁵² Zit. n. Horace Walpole an Miss Berry, Strawberry Hill, 11.9.1791, in: Cunningham 1842, S. 517.

Personifikationen in einer Zeit des Umbruchs durch die französische Revolution dem Publikum eine Identifikationsfigur. Ihr Überschreiten von gesellschaftlichen und ökonomischen Widrigkeiten wurde zum Symbol für individuelle Möglichkeiten. Sie überschritt Klassengrenzen und überholte Rollenmodelle, denn sie war nicht mehr dem klassischen Frauenbild verhaftet, welches demütig und zurückhaltend zu sein hatte.

Die Tatsache, daß sie zunächst im Zentrum eines ökonomischen Interesses stand, das über ihren Kopf hinweg durch eine Anzahl von Bildbestellungen einherging, unterstrich die Dynamik ihrer Selbstbestimmtheit. Sie ermöglichte sich durch die Entwicklung eigener Interessen und Gestaltungsebenen eine Distanzierung von der Realität ihres Ursprungs. Über *Sensibility* oder *Nature* transformierte sie sich von einem unverheirateten Modell niederen Standes zur *Ambadress* (1791).⁹⁵³

Goethe, Lady Palmerston, Melesina St George, Alois Hirt oder Tischbein objektifizierten sie oftmals in ihren ästhetischen Beschreibungen. Diese Art der Auffassung war aus dem Kontext ihrer Herkunft zu ziehen. Als Tochter eines Schmieds entsprach sie nicht den gängigen Vorstellungen eines graziösen, überweltlichen Wesens. Ihre Biographie mußte dahingehend 'abgeändert' werden, daß sie gesellschaftlich akzeptabel wurde. Der Kontrast zwischen Emma, der Attitüdenkünstlerin, und Emma, der Tochter aus ungebildeten Verhältnissen, wurde mehrfach beobachtet. Um diese Konzeption auszugleichen, durchlief sie ein 'rehabilitierendes' Erziehungs- und Ausbildungsprogramm, sie lernte Französisch, Italienisch und Musik.

In Romneys Oeuvre zu Emma Hamilton, das mehr als hundert Studien und Zeichnungen umfasste, entwickelte sie sich aus der passiven Rolle des Modells heraus und instrumentalisierte ihr darstellerisches Können, wodurch sie den Künstler zu neuen Bildfindungen inspirierte. Während Greville Emma Hart im klassischen Sinn domestizierte, gestaltete Romney ein Künstlermodell voller Emotion und Wandlungsfähigkeit. Ihre Portraits, von Greville für Sir William in Auftrag gegeben und durch Romney ausgeführt, wurden die materielle Komponente der Transaktion.

Ihre problematische Identität als Objekt eines 'Kunsthandels' dominierte zunächst ihr Dasein und ihr Selbstverständnis. Greville schlug Bildthemen vor, Romney nahm diese auf und entwickelte eine Vielzahl an eigenständigen Rollenbildern. Emma Hart ging auf die Vorschläge ein und nutzte das Angebot zur Transformation. Emma Hamiltons Werke wurden bekannt und als Vorlage für neue Gesellschaftsbildnisse genutzt; so wurde sie zu einem bewegten, lebendigen Kunstobjekt.⁹⁵⁴

Romney portraitierte sie als *Nature*, *Circe*, *Medea*, *Bacchante*, *Thetis* und zahlreichen anderen antiken Charakteren, teilweise als Auftragswerk, in überwiegender Form jedoch aus persönlicher Motivation. *Cassandra*, *Miranda*, *Sensibility*, *Nature*, *Circe*, *Joan of Arc*, *Saint Cecilia*, *Mirth*, *Comedy*, *Euprosyne*, *Magdalena*, *Sibyl*, *Hellas*, *Ophelia*, *Medea*, *Serena*, *Gypsy*, *Country girl*, *Ambadress*, *Portrait with Turkish dress*, *Seamstress* oder *Spinstress* waren Beispiele, die einen Eindruck von der

⁹⁵³ Abb. George Romney, Emma, Lady Hamilton as Ambadress, [Emma Hart on her wedding day], Privatslg. Vgl. Secret 2006, S. 484. Fraser 1987, S. vii. Jiminez u. Banham 2001, S. 266. Sichel 1906, S. 19.

⁹⁵⁴ Vgl. Gill 1997, S. 424-5. Nolta 1997, S. 108-114. Chazal 1979, S. 219-26.

Vielfältigkeit der Protagonistin boten. Emmas emotionales Investment in die dargestellten Personifikationen unterstützte den Erfolg der Werke. Ihre Fähigkeit erhob sie über andere zeitgenössische Modelle: *“In the first she acquired great practical ability, for the second she had exquisite taste, and such expressive powers as could furnish to an historical painter an inspiring model for the various characters either delicate, or sublime [...]. Her features, like the language of Shakespeare, could exhibit all the feelings of Nature, and all the gradations of every passion, with a most fascinating truth, and felicity of expression.”*⁹⁵⁵

Der kulturhistorische Aspekt der Attitudenaufführungen wurde in der zweiten Phase in Italien demonstriert. Sie verarbeitete nicht nur die Eindrücke der Kunstobjekte aus Sir William Hamiltons Antikensammlung, sondern setzte auch das in den Modellstunden erlernte Rollenverständnis um. Im 18. Jahrhundert wurden Attitüden als das ‘Lebendigmachen antiker Statuen’ bezeichnet, in Emmas Fall wurden sie direkt mit Sir William in Zusammenhang gebracht. Ihre Attitüden waren eine Abfolge von stillen Bildern, die entweder eine Figur der Antike oder eine bestimmte Stimmung, *Passion*, zeigten. Sie kleidete sich in einfache griechische Gewänder und nutzte einen Schal, um Charaktere zu definieren sowie den Übergang von einer Attitüde zur nächsten zu markieren. Diese Attitüden waren eine Mischung aus statischer Fixiertheit und graziler Bewegung. Sie erinnerten an ihre frühen Jahre als Künstlermodell, als sie unter Romneys Ägide zwischen idealisierter Weiblichkeit, allegorischer Extravaganz und domestizierter Zurückgezogenheit pendelte. Ihre halböffentlichen Auftritte reflektierten ihre gesellschaftliche Position zwischen freier Mobilität und Eingegrenztheit. Ihre artistisch interpretierten Auftritte wurden eine Attraktion für das staunende Publikum und ermöglichten ihr, Einfluß auf aristokratische Kreise zu nehmen. Ihre klassischen Posen wurden vor einer internationalen Gesellschaft aufgeführt, von zahlreichen Künstlern gezeichnet oder in Briefen beschrieben.

Die gesellschaftliche Disparität wurde tatkräftig überbrückt, indem sie auf eine artifizielle Bühne gehoben wurde, sowohl in der Realität als auch im Bild. Die Künstler partizipierten an einem Abbildungskonzept, auf das das Publikum erleichtert reagieren konnte. Emma Hamilton wurde durch das ‘Brennglas’ der klassischen Antike, der Mythologie oder des religiösen Kontext akzeptiert. Durch Transformationen wurden neue Assoziationen erweckt, die sich auf ihr Dasein der realen Person auswirkten. Die Entwicklung der Attitüden war ihre eigene Leistung, die sie in Kooperation mit Sir William erarbeitete. Sie entwickelte eine Konnotationsfolie, die den Betrachtern die Möglichkeit gab, unterschiedliche Interpretationsebenen für ihre jeweilige Attitüde zu entwickeln. Die Motivation für diese Aufführungen rührte aus Sir Williams Bestreben, als Botschafter der Antike aufzutreten, denn durch Emma Hamilton wurde die Antike zum Leben erweckt. Sir William sah hier einen pädagogischen Effekt, der über das reine Zusammentragen von Objekten hinausging. Auch die Werke von Tischbein, Kauffmann, Lawrence oder Vigée-Lebrun reflektierten das Interesse an ihren Aufführungen.

Die Stichserie Rehbergs verbreitete ihre Attitudendarstellungen international. Diese stellte ihre Attitüden einem größeren Publikum als künstlerischen Fundus zur Verfügung und wurde wie ein Ansichtskatalog instrumentalisiert. Emma Hamiltons Aufführungen fanden zahlreiche Nachahmer und

⁹⁵⁵ Vgl. Chamberlain 1910, S. 112.

wurden Teil eines übergreifenden kulturhistorischen Phänomens. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein gab ihr einen mythologischen Kontext in *Iphigenie erkennt Orest*, Angelica Kauffmann gab ihr als *Thalia* die Legitimation einer antiken Muse. Elisabeth Vigée-Lebrun schuf drei Werke von ihr, *Ariadne*, *Bacchante* und *Sibylle*. Thomas Lawrence Werk der *Penserosa* brachte sie in den literarischen Kontext John Miltons und verlieh ihr eine historische Legitimation. Die Karikaturen von Isaak Cruikshank, Thomas Rowlandson und James Gillray reflektieren das gesellschaftliche Spannungsverhältnis, das sich aus ihrem Verhältnis mit Sir William und Nelson ergab. Der ambivalente Respekt für ihre Beziehungen erfuhr eine hämische Note. Ihre aufwärtstreibende Mobilität wurde wieder in ihre Grenzen verwiesen.

Heute wird Emma Hamiltons Einfluß in Bezug auf die *Gender*-Debatte gewürdigt. Susan Sontag schrieb *The Vulcano Lover* (1992) und bot eine postmoderne Narration der Ereignisse. Emma Hamilton repräsentierte für sie eine frühe Form der Emanzipation. Sie übte einen positiven Einfluß auf Sir William aus, der sie seinerseits nicht behinderte, sondern förderte und inspirierte. Ihre Unabhängigkeit und ihr Selbstverständnis lässt sich aus vielen ihrer Bildnisse herauslesen.⁹⁵⁶

⁹⁵⁶ Vgl. Peucker 1998, S. 159-65.

(6.3.1805 – ca. 1872)

III. VITTORIA CALDONI

III.1 WERKVERZEICHNIS

1. Anonymer Künstler frz. Schule: *Vittoria Caldoni*, ca. 1825, Öl/Lw., 62 x 50 cm, Privatslg.⁹⁵⁷



2. Anonymer Künstler dt. Schule: *Portrait Vittoria Caldonis vor landschaftlichem Hintergrund*, Öl/Lw., 93 x 73 cm, Aukt. Old Master Paintings & Sculpture, 20.11.1993, No. 696; Aukt. Lempertz, Köln, Art Sales Index 1990-98.



3. Anonym: *Vittoria Caldoni*, 1825, 1944 Privatslg. Süddeutschl., verschollen.⁹⁵⁸
4. Anonym: *Giovane donna in costume da festa, probabilmente, nonostante il titolo si tratta di una donna di Albano, forse Vittoria Caldoni*, 1850, Aquaforte, 187 x 252 mm, Kunsthandel Florenz, Nr. MB14.
5. Anonym: *Vittoria d'Albano*, 1860, Lithografie, 330 x 240 mm, Frascati, Privatslg.⁹⁵⁹
6. Anonym: *Vittoria Caldoni Lapčenko*, nach 1872, Fotografie, St. Petersburg, Russ. Mus., Archiv, Album Lapčenko, f. 100, ed. Chran. 498, I. 2.⁹⁶⁰
7. Anonym: *Grigorij e Vittoria Caldoni Lapčenko*, nach 1872, Fotografie, St. Petersburg, Russ. Mus., Archiv, Album Lapčenko, f. 100, ed. Chran. 498, I. 2.⁹⁶¹

⁹⁵⁷ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 15, Anm. 7, S. 45, Nr. 13.

⁹⁵⁸ Vgl. Gläser 1944a, Titelblatt.

⁹⁵⁹ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 134, Nr. 38.

⁹⁶⁰ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 145, Nr. 41.

⁹⁶¹ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 146, Nr. 42.

8. Bäse, Johann (-): *Die schöne Albaneserin Vittoria Caldoni*, ca. 1822, Öl/Holz, Auftragsarbeit für Herzog Karl II. v. Braunschweig, 1944 in Privatslg.⁹⁶²

9. Bandel, Ernst von (1800-76): *Vittoria Caldoni*, 1826/27, Tiroler Marmor, 1900 Slg. Rudolf v. Bennigsen, Hannover.⁹⁶³

10. Bienaimé, Luigi (1795-1878): *Vittoria Caldoni*, 1825/28, Carrara Marmor.⁹⁶⁴

11. Byström, Johan Niclas (1783-1848): *Vittoria Caldoni*, 1823, Marmor, bez. u. dat. auf Tuch im Nacken: 'INB/1823', H. 54 cm, Sockel rund abgesetzt, seit Oktober 1960 Landesmus. Hannover, Städt. Besitz, Inv.-Bez. 'Leihgabe von Reden'.⁹⁶⁵



12. Carlesi (19. Jh.) nach B. Thorvaldsen: *Mutter mit ihren Kindern, Teil der Figurengruppe Johannespredigt*, 1821/25, Marmor, Kopenhagen, Frauenkirche.⁹⁶⁶

13. Casabene, Filippo nach August Kestner: *Vittoria Caldoni*, 1850, Lithographie, Frontispiz der *Römischen Studien* von August Kestner, Kassel, Schloß Wilhelmshöhe, Kunstbibliothek.⁹⁶⁷



⁹⁶² Vgl. Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 416. Gläser 1943, S. 453. Gläser 1944a, S. 118. Marnetté-Kühl 1992, S. 11. Uhde 1874, S. 247.

⁹⁶³ Vgl. Hellfaier 1975, S. 16. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 2, S. 437. Schmidt 1900, S. 74. Osten 1961, S. 16.

⁹⁶⁴ Vgl. Singer 1895, S. 125. Urlichs 1887, S. 17. Kestner 1850, S. 88. Thiele 1852-56, Bd. 2, S. 56-8.

⁹⁶⁵ Vgl. Kestner 1850, S. 87-8. Pönsen 1961, S. 254, Nr. 10.

⁹⁶⁶ Vgl. Plon 1892, S. 88.

⁹⁶⁷ Vgl. Singer 1930, Nr. 11617. Jorns 1964, S. 181.

14. Catel, Franz Ludwig (1778-1856): *Vittoria Caldoni*, 1828, Öl/Lw., 96 x 73 cm, Rom, Pio Istituto Catel.⁹⁶⁸



15. Cousins, Henry (1806-64) nach Horace Vernet: *The Roman Girl Vittoria d'Albano*, 1835, Radierung, Kupferdruckkarton, breitrandig, 468 x 262 mm, KKD, Dresden, Nr. A 1876-8 in A480, 2.



16. Cousins, Henry nach Horace Vernet: *Vittoria Caldoni*, 1835, Radierung, 610 x 480 mm, Bauersche Gießerei, Frankfurt/M.⁹⁶⁹

17. Cousins, Henry nach Horace Vernet: *Vittoria Caldoni*, 1835, Radierung, Frascati, Privatslg.⁹⁷⁰

18. Dräger, Joseph (1794-1833): *Vittoria Caldoni*, Zeichnung, verschollen.⁹⁷¹

19. Eggers, Johann Carl (1787-1863): *Bildnis einer Italienierin, angeblich der schönen Vittoria Caldoni aus Albano, gemalt in Rom*, Öl, Holz, 46 x 36 cm, Besitz C. J. Fischer, 1868 angekauft durch Chr. Morgenstern.⁹⁷²

20. Egloffstein, Julie v. (1792-1869): *Vittoria Caldoni*, 1830, Zeichnung, verschollen.⁹⁷³

21. Fries, Anna Susanna (1827-1901): *Ritratto di Vittoria Caldoni (?)*, Öl/Lw., 94 x 75 cm, sign. u. dat. 1850, Privatslg. Annarita Cucci Trinca.⁹⁷⁴

22. Götzenberger, Jakob (1800-66): *Vittoria Caldoni*, 1830, Zeichnung, verschollen.⁹⁷⁵

23. Guet, Charlemagne Oscar (1833-71): *Portrait de Vittoria Caldoni (?)*, 1882, Öl/Lw., 46 x 38 cm, sign. u. dat. unten li., Privatslg.⁹⁷⁶



24. Grahl, August (1791-1868): *Vittoria Caldoni*, 1827, Mischtechnik, Elfenbein, Privatslg. Anna Grahl, Dresden.⁹⁷⁷



25. Grahl, August: *Vittoria Caldoni*, 1827, Mischtechnik, Elfenbein, zuletzt Slg. Königsberg, verschollen.⁹⁷⁸

26. Hensel, Wilhelm (1798-1861): *Vittoria Caldoni*, 1825, Graphit, 155 x 125 mm, dat. unten r.: *Roma D 16 Januar 1825*, bez. Mitte li. 'Vittoria', Berlin, SMPK, KSZ, Nr. NG 3/56, bzw. Nr.7/11.⁹⁷⁹



27. Hensel, Wilhelm: *Vittoria Caldoni*, 1825, Graphit, 130 x 159 mm, bez. Mitte li. 'Vittoria, Roma d. 19. November, WH', Berlin, KSZ, Nr. VI.24.

⁹⁶⁸ Vgl. Bunsen 1868, Anhang A 2l. Gläser 1943, S.453. Geller 1961, S. 31. Kat. Nürnberg/Schleswig 1992, S. 471-2, Nr. 3.63. Giuliani di Meo 1995, S. 102, Nr. 30.

⁹⁶⁹ Vgl. Kunstblatt 1836, Nr. 21, S. 83.

⁹⁷⁰ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 68, Nr. 21.

⁹⁷¹ Vgl. Kestner 1850, S. 87. Gläser 1943, S. 453.

⁹⁷² Vgl. Kat. Leipzig 1873, S. 46, Nr. 71.

⁹⁷³ Vgl. Jorns 1964, S. 227.

⁹⁷⁴ Vgl. Natoli u. Petrucci 2003, S. 134, Nr. 55.

⁹⁷⁵ Vgl. Jorns 1964, S. 227.

⁹⁷⁶ Vgl. Kat. Paris 2003, S. 8, Lot 13. Kat. Luxemburg 2001, Nr. 61.

⁹⁷⁷ Vgl. Lemberger 1910, S. 280, Anm. 11, Nr. LV2l, Nr. 266. Pönsngen 1966, S. 187, Nr. 6. Giuliani di Meo 1995, S. 29, Anm. 31.

⁹⁷⁸ Vgl. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 14, S. 494. Pönsngen 1966, S. 183. Bötticher 1891ff. 1948, Bd. I/1, S. 427.

⁹⁷⁹ Vgl. Kleßmann 1969, S. 167. Giuliani di Meo 1995, S. 96, Nr. 28.



28. Hensel, Wilhelm: *Vittoria Caldoni*, 1825, Graphit, 90 x 118 mm, bez. Mitte li. '*Vittoria 1825 WH Roma*', Berlin, KSZ, Nr. X.10.⁹⁸⁰



29. Hensel, Wilhelm: *Vittoria Caldoni am Brunnen*, vor 1828, verschollen.⁹⁸¹

30. Heß, Heinrich Maria von (1798-1863): *Vittoria Caldoni*, 1823, Öl, Holz, 99 x 73 cm, bez. unten re. '*Heinrich Heß / pinx. 1823*', Lübeck, Behnhaus, Nr. G 33.⁹⁸²



31. Heß, Heinrich Maria von (1798-1863): *Vittoria Caldoni*, undat., Galerie Alois Hirt, Richterswill, Schweiz.⁹⁸³



32. Hüsfener, Augusta (-) nach Eduard Magnus: *Vittoria Caldoni*, ca. 1828, Radierung, Privatslg.⁹⁸⁴



33. Ivanov, Alexander (1806-1858): *Vittoria Caldoni, Disegno d'Album*, 1834, The State Tretjakov Gal., Moskau.⁹⁸⁵



34. Ivanov, Alexander: *Vittoria Caldoni*, 1834, Öl/Lw., 25.2 x 23.2 cm, Russisches Mus., St. Petersburg.⁹⁸⁶



35. Ivanov, Alexander: *Das albanische Mädchen, in der Tür stehend*, ca. 1840, Öl/Lw., 43 x 31 cm, The State Tretyakov Gal., Moskau.⁹⁸⁷



36. Ivanov, Alexander: *La fidanzato sceglie gli orecchini per la fidanzata*, 1838, Aquarell, 30.5 x 35.5 cm, The State Tretyakov Gal., Moskau.⁹⁸⁸



37. Ivanov, Alexander: *Apollo, Hyacinthus and Cypress, playing Music and Singing*, 1831-34, Öl/Lw., 100 x 139,9 cm, The State Tretyakov Gal., Moskau.⁹⁸⁹



⁹⁸⁰ Hinweis durch Holger Birkholz, Kassel.

⁹⁸¹ Vgl. Brockhaus' Conversations-Lexicon 1884, Stichwort 'Wilhelm Hensel', S. 115.

⁹⁸² Vgl. Kestner 1850, S. 87. Howitt 1886, 1, S. 481, Anm. 1. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 16, S. 580. Lessing 1922, S. 227-32. Ml, Nr. 6995/ G 12-14.

⁹⁸³ Zusendung des Bildmaterials an Autorin nach Anzeige in Weltkunst Dezember 1995, S. 90.

⁹⁸⁴ Vgl. Reumont 1838-40, Frontispiz. Noack 1907, S. 378, Anm. 1. Gläser 1963, S. 83-84.

⁹⁸⁵ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 63, Nr. 20. Alpatov 1956, Bd. 1, S. 72. Cazzola 1966, S. 81-174. Kragelund 1991, S. 141.

⁹⁸⁶ Vgl. Giuliani di Meo 1991, S. 99, Nr. 29. Ettinger 1913, S. 145-6.

⁹⁸⁷ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 130, Nr. 37.

⁹⁸⁸ Giuliani di Meo 1995, S. 86, Nr. 26.

⁹⁸⁹ Vgl. Dmitrenko 1985, S. 97. Giuliani di Meo 1995, S. 59, 61, Nr. 19.

38. Ivanov, Alexander: *Betsabea*, 1843, Aquarell, Karton, 147 x 116 mm, Moskau, Bibliotheca Russa, Sezione Manoscritti.⁹⁹⁰

39. Jacobs, Paul Emil: *Vittoria Caldoni*, undat., verschollen.⁹⁹¹

40. Kaiser, Adolph (1804-1861): *Junge Italienerin, Vittoria Cardoni, am Brunnen*, undat., 25.5 x 20 cm.⁹⁹²

41. Kestner, August (1777-1853): *Vittoria Caldoni*, 1826, Graphit, ehem. Hannover, Kestner Mus., 1943 verbrannt.⁹⁹³



42. Kestner, August: *Vittoria Caldoni*, 1852, farb. Kreide, 368 x 370 mm, bez. unten re. 'A. Kestner fec. Rom 1852', Rückseite Sammlerzeichen E (nicht bei Lugt) und ein von Kestners Hand geschriebenes Gedicht.⁹⁹⁴



43. Knolle, Johann Heinrich (1807-77): *Die schöne Albaneserin*, 1828, Kupferstich, 44.5 x 32.2 cm, bez. unten, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Mus., Nr. KK 5872.



44. Küchler, Albert (1803-86): *Vittoria Caldoni vor italienischer Landschaft*, ca. 1830, Öl/Lw., 30 x 40 cm, sign., Privatslg. Hamburg.⁹⁹⁵



45. Lapčenko, Grigorij (1796-1876): *Mattino*, ca. 1830, Öl/Lw., 98 x 65 cm, Kunstmus. Charkow (Charkiv), Ukraine.⁹⁹⁶



46. Lapčenko, Grigorij: *Filomela, riclusa ricama sulla tela cio che le e accaduto*, ca. 1830, Öl/Lw., verschollen.⁹⁹⁷



47. Lapčenko, Grigorij: *Bagnate*, ca. 1840, Öl/Lw., 71 x 58 cm, The State Tretyakov Gal., Moskau.⁹⁹⁸



48. Lapčenko, Grigorij: *Susanna von den Alten überrascht*, 1842, Öl/Lw., 200 x 149 cm, Russisches Mus., St. Petersburg.⁹⁹⁹



49. Lucas, August (1803-1863): *Vittoria Caldoni La Bella Vittoria d'Albano*, 21. Jan. 1831, Graphit, 266 x 187 mm, rückseitig *Vittoria in Halbfigur*,

⁹⁹⁰ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 110, Nr. 33.

⁹⁹¹ Vgl. Bandel & Gregorius 1937, S. 175.

⁹⁹² Vgl. Boerner 1937, Nr. 87.

⁹⁹³ Vgl. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 20, S. 217. Noack 1922, S. 149. Fuchs 1959, S. 9. Pönsgen 1961, S. 252, Nr. 3. Gläser 1943, S. 452. Protonatori 1907, S. 490, mit Abb.

⁹⁹⁴ Vgl. Kat. Nürnberg 1966, S. 76, 77, V 18.

⁹⁹⁵ Zusendung des Bildmaterials an Autorin nach Anzeige in Weltkunst, Dezember 1995, S. 90.

⁹⁹⁶ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 53-55, Nr. 16.

⁹⁹⁷ Zit. n. CGIA, f. 789, op. 14, ed. chran. 15-L, l. 19 retro. Giuliani di Meo 1995, S. 40, Nr. 12, S. 41, Anm. 15.

⁹⁹⁸ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 92, 27.

⁹⁹⁹ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 46, 14.

bez. *Vittoria di Albano 21 di Gennario 1831*,
Darmstadt, Heß. Landesmus., Nr. HZ 824.¹⁰⁰⁰



50. Lucas, August: *Vittoria Caldoni*, ca. 1831,
Graphit, 171 x 157 mm, unbez., Darmstadt, Heß.
Landesmus., Nr. HZ 823.¹⁰⁰¹



51. Lucas, August: *Vittoria Caldoni*, ca. 1831,
Graphit, 171 x 157 mm, unbez., Darmstadt,
Heß. Landesmus., Nr. HZ 823.¹⁰⁰²



52. Lucas, August: *La bella Vittoria d'Albano*, 1832,
Graphit, aufgezogen, 184 x 164 mm, bez. u. dat.
'*La bella Vittoria d'Albano, 18 AL 32 Genzano
August Lucas*', Darmstadt, Heß. Landesmus., Nr.
HZ 822.¹⁰⁰³



53. Lucas, August: *Vittoria Caldoni*, ca. 1850, Öl,
Papier, 272 x 174 mm, unbez., 1924 im Besitz
Wenk, Darmstadt.¹⁰⁰⁴

54. Lucas, August: *Italienische Brunnenszene*,
Öl/Lw., verschollen.¹⁰⁰⁵

55. Maes, Jean Baptist Lodewyck (1794-1856), *Il
regalo di fidanzamento (Vittoria Caldoni?)*,

Öl/Lw., 78 x 100 cm, sign. u. dat. MAES.1854,
Rom, Privatslg.



56. Magnus, Eduard (1799-1872): *Handstudie
(Vittoria Caldoni)*, ca. 1828/29, 445 x 320 mm,
Graphit, Berlin, KSZ, Nr. SdZ Nr. 8. und Nr. A
293-8.¹⁰⁰⁶



57. Magnus, Eduard: *Vittoria Caldoni*, 1828-29,
Öl/Lw., 99 x 74 cm, ehem. Privatslg. Berlin.¹⁰⁰⁷



58. Magnus, Eduard: *Vittoria Caldoni*, nach 1829,
Öl/Lw., verschollen.¹⁰⁰⁸

59. Magnus, Eduard: *Vittoria Caldoni*, Replik des
Werkes von 1828/29, Öl/Lw., verschollen.¹⁰⁰⁹

60. Magnus, Eduard: *Vittoria Caldoni*, undat.,
Graphit, Papier, Berlin, Nationalgal.¹⁰¹⁰

61. Melcher, Johann (1759-1850) n. August Riedel:
Romana di Albano, Vittoria Caldoni, vor 1850,
Radierung, Frascati, Privatslg.¹⁰¹¹



62. Müller, Friedrich Wilhelm (1801-89): *Vittoria
Caldoni*, 1825, 1944 in Privatslg. Schleswig

¹⁰⁰⁰ Vgl. Pönsgen 1961, 258, Nr. 17.

¹⁰⁰¹ Vgl. Franzke 1972, S. 133, Nr. Z 172.

¹⁰⁰² Vgl. Lade 1924, S. 25. Jorns 1964, S. 227.

Franzke 1972, S. 133, Nr. Z 172. Franzke 1972, S.
15-16. Kat. Recklinghausen 1958, S. 5.

¹⁰⁰³ Vgl. Kat. Recklinghausen 1958, Nr. 99.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Lade 1924, S. 44, Nr. 42.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Franzke 1972, Anm. 27.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Gläser 1963, S. 44, 84, Nr. 26b. Berliner
Kunstblatt 1829, Nr. 9, S. 247-50.

¹⁰⁰⁷ Vgl. Waiblinger 1829, S. 6. S. 538. Böttcher
1891ff. 1948, Bd. 1/2, S. 915, Nr. 5, S. 953-5. Gläser
1943, S. 452.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Gläser 1963, S. 84, Nr. 26a. Bunsen 1868,
Anhang A 2l. Meyer 1873, S. 538.

¹⁰⁰⁹ Vgl. Gläser 1963, S. 84, Nr. 26a.

¹⁰¹⁰ Vgl. Gläser 1963, S. 44.

¹⁰¹¹ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 75, Nr. 23.

Holstein; Privatslg. Maria Bey, Sorengo, Schweiz.¹⁰¹²



63. Oesterley, Carl Wilhelm Friedrich (1805-91): *Costume di Albano / Roma li 4. Marzo 1828 (Vittoria Caldoni)*, 1828, aquarellierte Graphitzeichnung, 360 x 230 mm, bez. unten re. *Costume di Albano / Roma li 4. Marzo 1828'*, Privatslg. Superintendent Oesterley, Wittingen i. H.¹⁰¹³



64. Orsel, Victor (1795-1850): *Vittoria Caldoni*, ca. 1821/25, Öl/Lw., 63 x 50 cm, Musée Lyon, Musée des Beaux Arts; 1948 Slg. Paul Jamot.¹⁰¹⁴



65. Overbeck, Friedrich (1789-1869): *Vittoria Caldoni*, 1820, schwarze u. weiße Kreide, 251 x 231 mm, bez. unten re. (Beschriftung durch Overbecks Adoptivnkel) *Studienkopf zu einer Albanerin / gez. von Großvater Friedrich Overbeck. / C. Hoffmann, erworben 1960 durch G. Rosen, Berlin*, München, Staatl. Graphische Slg., Nr.1960/11.¹⁰¹⁵

66. Overbeck, Friedrich: *Vittoria Caldoni*, ca. 1821, Graphit, 229 x 178 mm, Wasserzeichen *H. Dobbs / 1805*, auf Rückseite Gewandstudie zum rechten Bein Caldonis, Berlin, KSZ, Nr.152.¹⁰¹⁶



67. Overbeck, Friedrich: *Vittoria Caldoni*, 1821, Öl/Lw., 89 x 65.8 cm, Bayr. StaatsgemäldeSlg., Neue Pinakothek, München, Nr. WAF 757.¹⁰¹⁷



68. Overbeck, Friedrich: *Vittoria Caldoni*, Öl/Lw., 52 x 37 cm, unbez., Slg. Filippo Ridolfi, Rom; Von der Heydt-Mus., Wuppertal, Nr. G 504.¹⁰¹⁸



69. Overbeck, Friedrich: *Vittoria Caldoni*, ehem. Slg. Ellison, verschollen.¹⁰¹⁹
70. Picasso, Pablo (1881-1973) nach Victor Orsel: *L'italienne, Vittoria Caldoni*, 21.1.1953, Lithographie, sign. in Graphit, numeriert 41/50, 447 x 375 mm, Aukt. *Picasso Prints & Ceramics*, Aukt. Christie's London, 9.10.2002, Lot 173.



¹⁰¹² Vgl. Gläser 1944b, Titelblatt.

¹⁰¹³ Vgl. Lachner 1954, S. 261-9. Tamcke 1998, S. 1331.

¹⁰¹⁴ Vgl. Brauer 1965, S. 76-8. Ternois 1985, S. 6. Ternois 1988, S. 88-91, S. 89, 1. Larousse 1982, S. 1508. Martius 1956, S. 120-1.

¹⁰¹⁵ Vgl. Pönsngen 1961, S. 253, Nr. 13. Kat. München 1979, S. 65, Nr. 71, 24. Kat. München 1981a, S. 64-5, Nr. 66. Kat. München 1981b, S. 179, Nr. 80. Kat. Rom 1981, S. 179, Nr. 80. Börsch-Supan 1988, S. 225. Kat. Nürnberg/Schleswig 1992, S. 466, Nr. 3.57.

¹⁰¹⁶ Vgl. Stock 1943, S. 43, 9. Kat. München 1981b, S. 65, Anm. 3.

¹⁰¹⁷ Vgl. Kat. Lübeck 1989, S. 17, 222, 253. Kat. Lübeck 1926, S. 142, Nr. 247.

¹⁰¹⁸ Vgl. Howitt 1886, Bd. 2, S. 407. Bötticher 1891ff. 1948, S. 199, Nr. 15. Brasch 1927, S. 45.

¹⁰¹⁹ Vgl. Howitt 1886, Bd. 2, S. 407. Bötticher 1891ff. 1948, Bd. II/1, S. 199, Nr. 15. Kat. Wuppertal 1974, S. 163.

71. Rehbenitz, Theodor: *Vittoria Caldoni* (?), 1816/20, Öl/Holz, 22.5 x 21 cm, unbez., Lübeck, MKK, Nr. G275.¹⁰²⁰



72. Rehbenitz, Theodor: *Vittoria Caldoni*, 1820, Bildfragment, Öl/Lw., 16.2 x 25.5 cm, in der Mitte vertikale Knickfalte, beschriftet unten re. *TR 172*, Lübeck, MKK, Nr. AB 4391.¹⁰²¹



73. Rehbenitz, Theodor: *Vittoria Caldoni*, 1821, Pause, Nachlaß Theodor Rehbenitz, Lübeck, MKK, Nr. AB 4721.¹⁰²²

74. Rehbenitz, Theodor: *Vittoria Caldoni*, 1821, Öl/Lw., 47 x 37.5 cm, bez. auf Keilrahmen '*Vittoria a Albano / von Overbeck*', Vermächtnis Johann Friedrich Lahmann 1904, Bremen, Kunsthalle, Nr.456-1937/28.¹⁰²³



75. Rehbenitz, Theodor: *Vittoria Caldoni*, 1821, Graphit, Pauspapier, 160 x 112 mm, unbez., Lübeck, MKK, Nr. AB 4104.¹⁰²⁴



76. Rehbenitz, Theodor: *Vittoria Caldoni*, 1840, Graphit, weiß gehöht, 510 x 370 mm, unbez., Lübeck, MKK, Nr. AB 4233.



77. Rehbenitz, Theodor: *Vittoria Caldoni*, 1840, Graphit, 940 x 660 mm, unbez. Lübeck, MKK, Nr. AB 4234.¹⁰²⁵



78. Rehbenitz, Theodor: *Vittoria Caldoni*, 1840, Graphit, Rötel, rot lav., 256 x 197 mm, bez. unten re. '*TR*', Nachlaß Prof. Heinrich Moritz Chalybaeus, Kiel, Lübeck, MKK, Nr. AB 4108.¹⁰²⁶



79. Rehbenitz, Theodor: *Vittoria Caldoni*, 1860, Öl/Lw., 62 x 71.5 cm, bez. unten re. '*18 TR 60*', Lübeck, MKK, Nr. G 288.¹⁰²⁷



80. Ribeaupierre, Gräfin Alice, Fürstin Sumarokov-Elston (-): *Vittoria Caldoni*, ca. 1830, Öl/Lw., 1944 in Warschauer Privatbesitz; verschollen.¹⁰²⁸



81. Richter, Johann Heinrich (1803-1845): *Vittoria Caldoni*, 1833, Öl/Lw., 62 x 50 cm, bez. unten re.

¹⁰²⁰ Vgl. Martius 1934, S. 31. Kat. Lübeck 1967, Nr. 141. Kat. Lübeck 1976, S. 108, Nr. 184. Wolf-Timm 1991, S. 82, Nr. 2, S. 120, Nr. 53.

¹⁰²¹ Vgl. Wolf-Timm 1991, S. 375, Nr. 868.

¹⁰²² Vgl. Heise 1928, S. 22-4. Jensen 1926, S. 100. Wolf-Timm 1986, S. 139, Anm. 36.

¹⁰²³ Vgl. Justi 1923, S. 321. Kat. Bremen 1939, Nr. 456.

¹⁰²⁴ Vgl. Wolf-Timm 1991, S. 123-4, Nr. 59. Schröder 1941, S. 120.

¹⁰²⁵ Vgl. Wolf-Timm 1991, S. 391, Nr. 1011 K.

¹⁰²⁶ Vgl. Wolf-Timm 1991, S. 391, Nr. 1012 K.

¹⁰²⁷ Vgl. Martius 1934, S. 31-8. Martius 1956, S. 120-1. Wolf-Timm 1991, S. 18, 65, 196, Nr. 284, Farbt. 7.

¹⁰²⁸ Vgl. Gläser 1944a, S. 118.

'Richter f.(ecit) Roma 1833', 1835 vom Künstler erworben, Karlsruhe, Kunsthalle, Nr. 520.¹⁰²⁹



82. Richter, Ludwig (1803-1884): *Vittoria Caldoni*, 1824, Graphit, 131 x 112 mm, bez. unten re. 'Vittoria nach J. Schnorr von L. Richter', Essen, Mus. Folkwang, Nr. C 512.¹⁰³⁰



83. Riedel, August (1799-1883): *Romana di Albano, Vittoria Caldoni*, 1832, Öl/Lw., Privatslg.¹⁰³¹



84. Riedel, August *Romana di Albano, Vittoria Caldoni (Vittoria Caldoni in costume di Albano)*, 1832, Öl/Lw., 125 x 100 cm, Ausst. *Esposizione Universale di Chicago del 1892*, Privatslg.¹⁰³²



85. Riepenhausen, Franz (1786-1831) u. Johannes (1786-1831): *Vittoria Caldoni*, 1822, Öl/Lw., doubliert, 94 x 83 cm, Heidelberg, Kurpfälzisches Mus., Nr. G 2055.¹⁰³³

¹⁰²⁹ Vgl. Nagler 1835-52, 8, S. 141. Bötticher 1891ff. 1948, Bd. II/1, S. 409, Nr. 3. Kötschau 1926, S. 24. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 28, S. 295. Cohen 1960, S. 22-3.

¹⁰³⁰ Vgl. Kat. Essen 1966, Nr. 152. Kat. Essen 1984, S. 13, 35.

¹⁰³¹ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 75, Nr. 23.

¹⁰³² Vgl. Giuliani di Meo 1995, Nr. 23, S. 75. Bötticher 1891ff. 1948, Bd. II/1, 428, Nr.44. Schaper 1962, S. 91-170. Gläser 1944a, S. 118. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 28, S. 315-6. Noack 1927, S. 477-88. Kat. München 1981a, S. 78. Kunstblatt 1858, Nr. 8, S. 39.

¹⁰³³ Zit. n. Niebuhr an Savigny, Rom, 16. 2.1817, in: Vischer 1981-84, S. 155.

86. Rittig, Peter (1789-1840): *Vittoria Caldoni*, 1820, Graphit, Papier, an den Rändern mit Deckweiß überarbeitet, 292 x 220 mm, Besitz Villa Grisebach Aukt., Berlin.¹⁰³⁴



87. Rohden, Johann Martin von (1778-1868): *Vittoria Caldoni*, ca. 1831, Öl, Papier, Karton, 445 x 325 mm, Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Nr. 2820.¹⁰³⁵



88. Schadow, Rudolph (1786-1822): *Vittoria Caldoni*, bez. 'VITTORIA CALDONI', 1820/21, Marmor, H. 52 cm, München, Neue Pinakothek, Nr. WAF-B.23.¹⁰³⁶



89. Schadow, Rudolph: *Vittoria Caldoni*, 1821, Marmor, H. 51 cm, sign. und dat. rückseitig 'Rudolph Schadow fecit Roma 1821', erworben 1960, Heidelberg, Kurpfälzisches Mus., Nr. PS 89.¹⁰³⁷



90. Schnorr v. Carolsfeld, Julius (1794-1872): *Vittoria Caldoni, (9. März 1821)*, Graphit, lav., 224x 167

¹⁰³⁴ Vgl. Noack 1927, S. 502.

¹⁰³⁵ Vgl. Mackowsky 1924, S. 47-90.

¹⁰³⁶ Vgl. Kunstblatt 1821, Nr. 89, S. 355. Kestner 1850, S. 84. Kat. München 1851, 226, Nr. 320.

¹⁰³⁷ Vgl. Kunstblatt 1821, Nr. 89, S. 355. Kestner 1850, S. 84. Pönsgen 1961, S. 250-60, Nr. 1, 2.

mm, bez. oben Mitte '*Vittoria Caldoni, 18JS / Rom d. 9. März*', erworben 1882 Besitz Slg. Baron von Eckhardstein, Berlin; Berlin, KSZ, Nr. SDZ69, F234.¹⁰³⁸



91. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni (10. März 1821)*, Federzeichnung, Sepia lav., 225 x 168 mm, bez. Mitte li. '*18JS21 / Rom d. 10. März*', erworben 1931 von M. Bürckner, KKD, Dresden, Nr. C1931-38.¹⁰³⁹



92. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni, (9. Mai 1821)*, Federzeichnung, 220 x 170 mm, bez. Mitte re. '*18 JS 21 / Rom den 9. May*', München, Städtische Galerie im Lehnbachhaus, Nr.1839.¹⁰⁴⁰



93. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni (l'Ariceia)*, 1822, Graphit, bez. unten li. '*JSC / l'Ariceia*', Berlin, KSZ, Nr. SDZ121.¹⁰⁴¹



94. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni*, Studie 1822, Graphit, 219 x 146 mm, bez. unten

re. '*JSC*', Slg. Lanna, Prag (Lugt 2773), Arnold Meyer, Hamburg (Lugt 1994).¹⁰⁴²



95. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni, 1822*, Graphit, bez. Mitte l. '*Ariceia / 18JS22*', Dresden, KKD.¹⁰⁴³



96. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni (?)*, ca. 1822, Federzeichnung, Sepia lav., 105 x 520 mm, bez. u. li. '*18JS22*', Nachlaß Julius Schnorr v. Carolsfeld, Briefe an Quandt, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mser. Dresd. N.15,32.¹⁰⁴⁴



97. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni (?)*, ca. 1822, Federzeichnung, Sepia lav., 217 x 132 mm, unbez., Nachlaß Julius Schnorr v. Carolsfeld, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mser. Dresd. N.15,32.



98. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni mit Spindel*, 1822, Graphit, 428 x 289 mm, bez. oben Mitte '*Vittoria Caldoni*', bez. unten re. '*18JS22 /*

¹⁰³⁸ Vgl. Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 448, 458ff. Kat. Nürnberg/Schleswig 1992, S. 467-469, Nr. 3.59.

¹⁰³⁹ Vgl. Trenkmann 1985, S. cxvii, Nr. 137.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Kat. München 1950, Nr. 384. Pönsgen 1961, S. 254, Anm. 5. Kat. Mainz 1994, S. 84, Anm. 3.

¹⁰⁴¹ Vgl. Kat. Mainz 1994, S. 84, Anm. 3. Kat. Leipzig 1994, S. 204.

¹⁰⁴² Vgl. Kat. Berlin 1911, Nr. 570. Börner u. Meyer 1914, Bd. 1, S. 80, Nr. 276. Kat. Nürnberg/Schleswig 1992, S. 471, Nr. 3.61. Kat. Mainz 1994, S. 84-5, Nr. 24.

¹⁰⁴³ Vgl. Singer 1911, S. 42, Nr. 42.

¹⁰⁴⁴ Vgl. Trenkmann 1985, S. cx, Nr. 135. Kat. Mainz 1994, S. 84, Anm. 3.

Ariccia, Staatl. Graphische Slg., München, Nr. 1964:71.¹⁰⁴⁵



99. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni*, 1822, Graphit, 265 x 202 mm, bez. 'Zum 28ten Februar 1834 von J. Schnorr. Geschenk an Leo von Klenze', München, Slg. Dr. Alfred Winterstein.¹⁰⁴⁶



100. Schnorr v. Carolsfeld, Julius (früher Ludwig Richter zugeschr.): *Vittoria Caldoni*, 1822, Graphit, Berlin, KSZ, Nr. A410-153.¹⁰⁴⁷

101. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni (Ariccia 1822)*, Graphit, 270 x 20.09 mm, bez. unten li. 'Ariccia / 18 JS 22', bez. Mitte oben 'Vittoria Caldoni', Berlin, KSZ, Nr.70/7616, A407-70.



102. Schnorr v. Carolsfeld, Julius: *Vittoria Caldoni*, 1823, Öl/Lw., 90 x 66 cm, überarbeitet 1825, bez. oben re. '18JS23', verschollen.¹⁰⁴⁸



103. Schultheiß, A. (-) nach August Riedel: *Romana di Albano (Vittoria Caldoni)*, ca. 1832, Radierung, Albano Laziale, Collezione Franceschetti.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁵ Vgl. Bötticher 1891ff., Bd. II/2, Nr. 10.

¹⁰⁴⁶ Vgl. Kat. München 1950, Nr. 387. Pönsgen 1961, S. 257, Anm. 5. Kat. Mainz 1994, Anm. 3.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Trenkmann 1985, S. cxi, cxii, Nr. 136.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Kat. Berlin 1878, S. 23. Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 254–62. Bötticher 1891ff., Bd. II/2, S. 609, Nr. 10.

104. Schwalbe, Heinrich Wilhelm (-): *Vittoria Caldoni*, vor 1830.¹⁰⁵⁰

105. Schwalbe, Heinrich Wilhelm: *Vittoria Caldoni*, vor 1830.¹⁰⁵¹

106. Settegast, Joseph (1813-1890): *Vittoria Caldoni*, 1838/42, Öl/Lw., Trier, Mus. Simeonstift.¹⁰⁵²



107. Severn, Joseph (1793-1872): *Contadina di Genzano*, 1825/26, Graphit, Papier, 210 x 260 mm, Rom, Caffè Greco.¹⁰⁵³



108. Severn, Joseph (1793-1872): *Contadina di Genzano*, 1825/26, Graphit, Papier, 245 x 190 mm, Rom, Caffè Greco.¹⁰⁵⁴



109. Severn, Joseph: *A Roman Peasant Girl Praying (Vittoria Caldoni)*, Brüssel, Royal Palace. ("Prince Leopold of Saxe-Coburg afterwards King of the Belgians was at Rome this year & my accomplished [...] the Countess presented me to His Highness. She had got a picture of mine of a praying girl, done from the handsome Albanese

¹⁰⁴⁹ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 73, Nr. 22.

¹⁰⁵⁰ Vgl. Kat. Berlin 1786ff, 1830, S. 590.

¹⁰⁵¹ Vgl. Kat. Berlin 1786ff, 1830, S. 591. Gläser 1963, Anm. 217.

¹⁰⁵² Vgl. Liebner 1986, S. 113-116. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 30, S. 537. Nagler 1835-52, Bd. 18, S. 314-8. Kat. Trier 1960, S. 72.

¹⁰⁵³ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 127, Nr. 36 oben.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 127, Nr. 36 unten.

*Vittoria & the Prince took a liking to it & begged the Countess to let him have it.*¹⁰⁵⁵⁾

110. Sondermann, Hermann nach August Riedel (1832-1901), *Bildnis einer jungen Italienerin mit Perlenkette (Vittoria Caldoni)*, undat., Öl/Lw., 56.5 x 45.5 cm, sign. unten li., Privatslg.¹⁰⁵⁶



111. Speckter, Erwin (1806-35): *Vittoria Caldoni*, undat., Graphit, 208 x 152 mm, verschollen.¹⁰⁵⁷
112. Stackelberg, Otto Magnus v.: *Vittoria Caldoni*, 1828, Zeichnung, verschollen.¹⁰⁵⁸
113. Stocks, Lumb (1812-92) nach August Riedel: *Young Lady of Frascati (Vittoria Caldoni)*, 1850, Aquaforte, Radierung, London, Slg. George Barrie.
114. Stocks, Lumb nach August Riedel: *The Beauty of Albano*, 1851, Stahlradierung mit nachträglicher Kolorierung, 285 x 145 mm, published in *The Royal Gal. of Art*.
115. Stocks, Lumb nach August Riedel: *The Beauty of Albano*, 1860, Radierung, Rom, Privatslg.¹⁰⁵⁹
116. Tenerani, Pietro (1789-1869): *Vittoria Caldoni*, 1821, Marmor, H. 47 cm, Rom, Galerie Comunale d'Arte Moderna, Gipsoteca Tenerani, Nr. AM3862.¹⁰⁶⁰



¹⁰⁵⁵ Vgl. Severn u. Scott 2005, S. 655, Anm. 78, 79.

¹⁰⁵⁶ Vgl. Kat. Heidelberg 1994, Nr. 689, Nr. S. 157.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Kat. München 1950, Nr. 397. ADB 1875ff, S. 85-6.

¹⁰⁵⁸ Vgl. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 20, S. 217. Kestner 1850, S. 89. Gläser 1943, S. 453. Nagler 1835-52, Bd. 17, S. 1847. ADB, Bd. 35, S. 1893.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 30, Anm. 32.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Pönsgen 1961, S.253-5, Nr. 5, 11. Kat. Rom 1990, S. 317, Nr. 197. Giuliani di Meo 1995, S. 108, Nr. 32 (Rom, Museo di Roma di Palazzo Braschi).

117. Thorvaldsen, Bertel (1768/70-1844): *Vittoria Caldoni*, 1821, Gips, H. 53.2 cm, Kopenhagen, Thorvaldsen Mus., Nr. A 279.¹⁰⁶¹



118. Thorvaldsen, Bertel: *Vittoria Caldoni*, 1821, Marmor, H. 52 cm, angekauft auf Aukt. in Kopenhagen, ehem. Besitz Frederikke Tuxen, Kopenhagen, Thorvaldsen Mus., Nr. A886.¹⁰⁶²



119. Thorvaldsen, Bertel: *Vittoria Caldoni*, 1821, H. 53 cm, unbez., Wuppertal, Von der Heydt Mus., Nr. P193.¹⁰⁶³



120. Thorvaldsen, Bertel: *Mutter mit Kind (Vittoria Caldoni)*, 1821, Gips, H. 132 cm, Teil der Figurengruppe *Die Predigt von San Giovanni Battista*, Kopenhagen, Frauenkirche.¹⁰⁶⁴



121. Trentanove, Raimondo (1792-1832): *Vittoria Caldoni*, vor 1832, undat., Büste, Marmor, verschollen.¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶¹ Vgl. Kat. Nürnberg/Schleswig 1992, S. 467, Nr. 3.58. Kat. Kopenhagen 1992, S. 132, Nr. 54. Saß 1963-65, Bd. 2, S. 51-6, Nr. 122/I.

¹⁰⁶² Vgl. Kestner 1850, S. 81-87. Jensen 1926, S. 100. Kat. Köln 1977, S. 72, Nr. 27. Thiele 1852-56, S. 58.

¹⁰⁶³ Vgl. Kestner 1850, S. 81-87. Wille 1961, Nr. 12. Sass 1963-65, Bd. 2, S. 51-6, Bd. 3, S. 89.

¹⁰⁶⁴ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 58-59, Nr. 18. Plon 1875, S. 135-6. Kat. München 1988, S. 225.

¹⁰⁶⁵ Vgl. Thiele 1852-56, Bd. 2, S. 56-8.

122. Vernet, Horace (1789-1863): *Vittoria Caldoni*, ca. 1830, Öl/Lw., Rom, Kunsthandel W. Apolloni di Fabrizio Apolloni, Via del Babuino.¹⁰⁶⁶



123. Vernet, Horace: *Vornehme Römerin, stehend im Profil nach re. (Vittoria Caldoni)*, 1832, Aquarell, Graphit, lav., 320 x 200 mm, bez. 'Vernet Rom', Heidelberg, Aukt. Arno Berg, 13.10.2000, Lot 1097.

124. Wach, Karl Wilhelm (1787-1845): *Velletrinerin*, 1820, Öl/Lw., 67 x 55 cm, Berlin, Villa Grisebach, Aukt. Nr. 56, Kat. *Selected Works*, 30.5.1997, Lot 1.



125. Wach, Karl Wilhelm: *Velletrinerin*, 1819/1820, Öl/Lw., 62.5 x 50.5 cm, Bielefeld, Slg. Oetker.¹⁰⁶⁷

126. Wach, Karl Wilhelm: *Velletrinerin*, 1819, Öl/Lw., 61.2 x 50.5 cm, Schweinfurt, Slg. Schäfer, Nr. 1536.

127. Wasmann, Friedrich (1805-1886): *Vittoria Caldoni (?)*, ca. 1833, Graphit, 256 x 170 mm, Privatslg.¹⁰⁶⁸



128. Wolff, Emil (1802-79): *Vittoria Caldoni*, ca. 1825, Marmor, verschollen.¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁶ Vgl. Kunstblatt 1830, Nr. 32, S. 127-128. Kunstblatt 1836, Nr. 21, S. 83. Mirecourt 1855, S. 45-6. Thiele 1852-56, Bd. 2, S. 57.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Bötticher 1891ff. 1948, Bd. II/2, 955, Nr. 11. Gläser 1932, S. 83. Kat. Nürnberg 1966, S. 97, Nr. 197. Kat. Nürnberg/Schleswig 1992, S. 472, Nr. 3.64. Börsch-Supan 1971, Bd. 1, Nr. 74.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Garnerus 1981, S. 7.

¹⁰⁶⁹ Vgl. Bénézit 1976, Bd. 10, S. 782.

129. Zemkov, Valerij (-): *Oggi da mattina a sera*, 13.7.1992, Collage (St. Petersburg) nach Bild von Isaak Brodskij, *Lenin al Smol'nyi*, 1930, Öl/Lw., 190 x 287 cm, Moskau, Tretjakov Gal.¹⁰⁷⁰

130. Ziccheira (-; portug. Künstler): *Vittoria Caldoni*, undat., Collage.¹⁰⁷¹

¹⁰⁷⁰ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 157, Nr. 45, S. 158, Nr. 46.

¹⁰⁷¹ Zit. n. Kestner 1850, S. 90.

Das Oeuvre um Vittoria Caldoni ist mit 130 Katalognummern das kleinste in dieser Dissertation, aber auch das in der Literatur am wenigsten Erforschte. Einige Werke zu Caldoni wurden in Schriften des 19. Jahrhunderts kursorisch genannt oder beschrieben, doch ist die Quellenlage weitaus kleiner als zu Siddons, Hamilton und Morris. 1850 widmete Hofrat August Kestner (1777-1853) in seinen *Römischen Studien* Caldoni ein eigenes Kapitel (*'Vittoria, die schöne Winzerin von Albano'*) und bot eine individuelle Sicht auf das einflußreiche Modell. Er trat in ihrer Ikonographie nicht nur als Zeitzeuge auf, der in nacherzählender Weise seine Erinnerungen zu seiner Entdeckung wiedergab, sondern entfaltete am Künstler-Modell-Szenarium eine romantisch geprägte Künstlertheorie.¹⁰⁷² Seine Schrift wird in der vorliegenden Arbeit vielfach zur Grundlage ihrer Biographie herangezogen.

1858 ging Carl Gustav Carus (1789-1869) auf eine Zeichnung Kestners ein, die als gelungenes Beispiel für die äußere Erscheinung Caldonis galt.¹⁰⁷³ Julius Schnorr von Carolsfeld, von dem eine relativ große Serie an Zeichnungen von Caldoni existiert, äußerte sich in seinen *Erinnerungen aus Italien* (1886) mehrfach zu ihr,¹⁰⁷⁴ Joseph Severn nannte sie in seinen Briefen und Memoiren.¹⁰⁷⁵ Der Briefwechsel zwischen König Ludwig I. von Bayern (1786-1868) und Leo von Klenze (1784-1864) ging auf eine Auftragsarbeit ein, die der Bildhauer Rudolf Schadow geschaffen hatte.¹⁰⁷⁶ Bertel Throvaldsens (1768-1844) bildhauerische Werke zu Caldoni wurden von Kragelund untersucht (1991).¹⁰⁷⁷ Johann Friedrich Overbecks Werk *'Vittoria Caldoni'*, eine Auftragsarbeit für Ludwig von Bayern, wurde mehrfach in der Forschung besprochen und fand seinen Weg in zahlreiche Ausstellungen.¹⁰⁷⁸ Degenhart besprach in *Mostra di pittori dell' 800 a Olevano Romano im Museo di Roma* (1936) Werke zu Caldoni,¹⁰⁷⁹ ebenso Peter Spring in *Rome, The Nazarenes at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (1981).¹⁰⁸⁰

Prof. Rita Giuliani di Meo, Leiterin des Instituts für Russische Studien in Rom und Professorin für Russische Sprachen und Literatur an der Sapienza Universität in Rom, untersuchte 1995 den Briefwechsel zwischen Caldoni und dem russischen Künstler Grigorij Ignatyevich Lapčenko, den sie gegen Ende ihres Modelllebens heiratete und in seine Heimat in Russland folgte.¹⁰⁸¹ Auch Andreas Schönle untersuchte die russischen Beziehungen (2000).¹⁰⁸² In *La 'meravigliosa' Roma di Gogol: la città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento* (2006) untersuchte Claudia Ricci Caldonis Kontakt mit der russischen Künstlerschaft.¹⁰⁸³

¹⁰⁷² Vgl. Kestner 1850, S. 81-93. Zeitschrift für bildende Kunst 1883, S. 302.

¹⁰⁷³ Vgl. Carus 1997, S. 268-9.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Kestner-Köchlin 1907, S. 296.

¹⁰⁷⁵ Vgl. Severn u. Scott 2005, S. 655.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Glaser, Dunkel u. Putz 2004, S. 505.

¹⁰⁷⁷ Vgl. Kragelund u. Nykjær 1991, S. 141.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Kat. London 1959, S. 188.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Degenhart 1936, S. 150-8.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Spring 1981, S. 325-7.

¹⁰⁸¹ Vgl. Giuliani di Meo 1995.

¹⁰⁸² Vgl. Schönle 2000, S. 597-613.

¹⁰⁸³ Vgl. Ricci 2006, S. 539-41.

Ellen Spickernagel beschrieb in *Vittoria Caldoni: vom Aufstieg und Fall des weiblichen Modells im frühen 19. Jahrhundert* (1995), wie Caldoni durch eine Gruppe spätromantischer deutscher Künstler in Rom der Subjektstatus entzogen und sie zur reinen Projektionsfläche wurde. Spickernagel vertrat die These, daß von Caldoni eine aktive Beteiligung am bildnerischen Produktionsprozess, der in Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausdrücklich gefördert worden war, nicht erwartet wurde.¹⁰⁸⁴

In der vorliegenden Untersuchung wurde eine Zusammenstellung der Caldoni-Bildnisse unternommen, wenngleich zahlreiche Werke verschollen sind. Mehrere Bildnisse wurden der Autorin dieser Arbeit nach einer Anzeige in der *Weltkunst* (1995) zugänglich gemacht (u. a. von Horace Vernet, Albert Küchler, Heinrich Maria von Hess) und hier in einen grösseren Zusammenhang gestellt.

III.3 DAS MODELL

Als Tochter einer Winzersfamilie aus den Albaner Bergen nahe Rom wurde Vittoria Candida Rosa Caldoni am 6. März 1805 geboren.¹⁰⁸⁵ Sie lebte mit ihrer Familie in einem einfachen Haus in Albano und wurde 1820 durch Kestner zufällig entdeckt, als sie vor ihrem Hauseingang sass und in eine Handarbeit vertieft war. Nachfolgend wurde sie nach Rom berufen, um in Begleitung ihrer Mutter oder anderer Familienmitglieder in der Villa Malta Modell zu sitzen. Zuweilen fanden weitere Modellstunden unter freiem Himmel in Ariccia oder nahe Genzano statt. Ihr Modelldasein erstreckte sich insbesondere bis 1824, als die Gesandtschaft von Reden Rom und die Villa Malta verliess. Danach fanden Einzelsitzungen nach Absprache mit Künstlern statt, die ihrer Familie 'finanzielle Geschenke' als Gegenleistung übergaben.

Dem Modell wurde durch die sie umringende Künstlerschaft eine unberührte, reine Aura zugeschrieben, die sie offenbar über weltliche Belange erhob. Eine gesicherte Hochzeitsnotiz zwischen Caldoni und Grigorij Ignatyevich Lapčenko (1801-76) bewies jedoch, daß sie sich ausserhalb ihres Modelldaseins eine gesellschaftliche Stellung erkor und es sich nicht nehmen liess, eine eigene Familie zu gründen. Ihr Ehemann gab bekannt: "*Sposato nel 1839, il 29 settembre, nome della moglie Victoria, figlia di Antonio Caldoni, di confessione cattolica, io invece greco-ortodosso.*"¹⁰⁸⁶ Demnach heiratete sie am 29. September 1839 den neoklassizistischen Künstler und ging mit ihm in seine russische Heimat zurück.

In der Zwischenzeit entspannte sich um das Modell in Rom und verschiedenen Ortschaften in den Albaner Bergen ein Modellkult, der in zahlreichen Werken überliefert ist. Hier wird insbesondere auf ihre 'Legende' näher eingegangen, wie sie in der literarischen Überlieferung August Kestners präsentiert wurde. Dieser Entdecker des Mädchens verstand sich als ihr Biograph, wenngleich seine *Römischen Studien* erst nach ihrer Abreise aus Rom entstanden waren. Sein literarischer Rückblick gibt Einsicht in ihr Dasein als Modell, muss jedoch auch mit einem Grad an Vorsicht gelesen werden, da ihm daran gelegen

¹⁰⁸⁴ Vgl. Spickernagel 1995, Nr. 2, S. 70-81.

¹⁰⁸⁵ Vgl. APCAL, Baptismorum Liber XII, (1796-1805), S. 186, Nr. 35. Giuliani di Meo 1995, S. 25, Anm. 23.

¹⁰⁸⁶ Zit. n. CGIA, f. 789, op. 14, ed. chran. 15-L, l. 19 retro. Giuliani di Meo 1995, S. 89, Anm. 9.

war, ihre Stellung im verklärten Ton zu präsentieren. Vittoria Caldoni verstarb um 1872, der Ort ihres Grabes ist nicht bekannt.¹⁰⁸⁷

III.4 DIE KÜNSTLER

Eine Vielzahl der Werke, die Vittoria Caldoni darstellten, ist heute verschollen oder lediglich schriftlich überliefert; bei anderen Werken ist zwar das Modell zu erkennen, der Künstler jedoch nicht mehr identifizierbar. Ab 1820, dem Entdeckungsjahr des Mädchens, waren die Portraitisten Friedrich Overbeck, Julius Schnorr v. Carolsfeld und Theodor Rehbenitz von Bedeutung, von ihnen sind die meisten Bildnisse erhalten. Der Höhepunkt ihres Modellkultes spielte sich um 1824 ab; Heinrich Maria v. Heß, Johann Bäse, Ludwig Richter, Wilhelm Hensel und die Gebrüder Riepenhausen portraitierten sie bis um 1825. Bertel Thorvaldsen, Rudolf Schadow, Tenerani, Byström, Emil Wolff, Bienaimé, Bandel und Trentanove portraitierten sie in Skulpturen und bildhauerischen Werken.

Kestner berichtete über die Schwierigkeiten, die die Künstler mit ihrem Modell hatten: *“[...] Wie viele Verzweiflungen habe ich angesehen, wenn eine Anzahl von Künstlern in angestrenzter Bemühung um sie her saßen, und ihre Begeisterung von dieser Schönheit nicht zur Gestaltung bringen konnte. [...]”*¹⁰⁸⁸ Caldoni vermochte über Jahre hinweg die Künstlerschaft zu fesseln, doch die vermeintliche Unmöglichkeit, sie abzubilden, brachte zahlreiche Künstler zur Verzweiflung.

Die exakte Anzahl der Künstler, die Caldoni portraitierten, ist nicht bekannt. August Kestner nannte in den *Römischen Studien* vierundvierzig Werke, wobei direkte Modellsitzungen zwischen 1820 und etwa 1843 stattfanden. Daneben entstanden Reproduktionen nach Originalwerken und Erinnerungswerke. Bildnisse aus den Anfangsjahren des Modelldaseins wie von Schnorr v. Carolsfeld oder Heinrich Hensel wurden teilweise auf den Tag genau datiert oder mit dem deskriptiven Titel *Vittoria Caldoni* versehen. Andere Werke erhielten allegorische oder allgemeine Titel wie *Die Albaneserin*. Zahlreiche Werke wurden durch Künstlerhand zerstört oder gelten heute als verschollen. Kestner hatte den Eindruck, letztendlich nicht alle ihrer Werke kennengelernt zu haben: *“[...] So habe ich vier und vierzig Bildnisse nach ihr gezählt, die ich selbst gesehen – und wie viel mag es noch mir unbekannt in der bewundernden und fleißigen Künstlerschaft gegeben haben – und sage dennoch: die Kunst hat kein befriedigendes Bild von ihr, und sage es mit Zustimmung dieser vier und vierzig Künstler selbst, die ihr Bildnis versuchten. [...]”*¹⁰⁸⁹ Zudem war er über die Verschiedenhaftigkeit der Portraits überrascht: *“[...] Genre-Maler pflegten eine Bäuerin, ein armes Mädchen oder gar eine Magd zu machen, Baron Stackelberg, der einige Male mitzeichnete, ein Fräulein. Thorvaldsens Büste von ihr, nicht das Schönste seiner Werke, Schadows Büste, noch weniger glücklich, ließen nicht eine von der ganzen Gegenwart bewunderte Schönheit errathen. Ein hübsches Jüngferchen kann man sie nennen, und in einem strengeren Augenblicke möchte man sagen, von jener: ein Kammermädchen oder Gesellschafterin aus Kopenhagen, von dieser: so etwas*

¹⁰⁸⁷ Vgl. Giuliani di Meo 2002, S. 177.

¹⁰⁸⁸ Zit. n. Kestner 1850, S. 85-6.

¹⁰⁸⁹ Zit. n. Kestner 1850, S. 86.

aus Berlin. Einigen der Künstler ist es sogar gelungen, ein häßliches Bildnis von der schönen Vittoria zu machen. [...]”¹⁰⁹⁰

Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich auf Werke von Schnorr v. Carolsfeld, Overbeck, Rehbenitz und anderen Künstlern, die sie entweder direkt in ihrem Heimatort Albano oder in Rom in der Villa Malta portraitierten. Daneben liegt ein Schwerpunkt auf den Skulpturen von Thorvaldsen, Schadow und Tenerani. Ein weiterer Blick wurde auf mehrere Bilder Lapčenkos geworfen, die zwar Ähnlichkeit mit Caldoni aufweisen, aber nicht mit absoluter Sicherheit als Bildnisse Caldonis klassifiziert werden können. Ein abschließendes Kapitel stellt Werke vor, die in der Literatur zwar genannt, aber im Kunsthandel verschollen sind.

Caldonis Modellkult wurde durch besondere historische Bedingungen in Rom um 1800 ermöglicht, die hier kurz Beachtung finden sollen. Rom wurde seit dem 18. Jahrhundert zu einem bevorzugten Ziel für Schriftsteller, Künstler und Reisende, die den romantischen Mythos der *Grand Tour* entwickelten und neben der Antike die lokalen Besonderheiten ins Zentrum des Interesses stellten. Ziel war weniger eine Suche nach der Gegenwart, sondern nach der klassischen Vergangenheit.¹⁰⁹¹ Die Stadt eignete sich als Sammelbecken unterschiedlicher Nationalitäten und bot mit seinem Antikenreichtum die Möglichkeit zum direkten Kunststudium. Reisende und Stipendiaten aus England, Russland, Dänemark, Frankreich und Deutschland blieben über viele Jahre. Es wurden gesellschaftliche Beziehungen eingegangen, Ehen geschlossen und Familien gegründet.¹⁰⁹² Vor diesem Hintergrund entwickelte sich Caldoni zu einem begehrenswerten Modell, das mit seiner introvertierten Ausstrahlung und dem traditionellen Kostüm eine Erinnerung an das ‘alte Rom’ erweckte; eine erstrebenswerte Erinnerung nach den Revolutionsunruhen Europas.

Rom förderte das Interesse für Studien nach dem Modell. Ab 1806 stand die *Accademia di San Luca* unter dem Vorsitz von Vincenzo Camuccini (1771-1844), der sich zu einer Autorität in der römischen Malerei entwickelte und von europäischen Fürsten mit Portraitaufträgen bedacht wurde. In der deutschen Künstlerkolonie Roms wurden Privatakademien gegründet, in denen das Aktstudium betrieben wurde. Auch die französische Akademie in Rom lud zum Austausch mit Künstlern anderer Nationalitäten ein. Schnorr v. Carolsfeld gründete 1821 den *Komponierverein*, daneben fanden im Palazzo Caffarelli des Preußischen Gesandtschaftssekretärs Christian Karl Josias von Bunsen (1791-1860) *Donnerstagszusammenkünfte* statt.¹⁰⁹³ Johann Friedrich Overbeck hielt in Rom die *Abendgesellschaft der Deutschen* ab, in der Dürers Holzschnitte analysiert wurden.¹⁰⁹⁴ Caldonis Modellkult spielte sich jedoch nicht in den ortsansässigen Akademien ab, wo römische Modelle gegen Bezahlung eingesetzt wurden, vielmehr wurde sie in privaten Sitzungen in der Villa Malta unter Aufsicht der Gesandtschaft von Reden interessierten Künstlern präsentiert.

¹⁰⁹⁰ Zit. n. Kestner 1850, S. 87.

¹⁰⁹¹ Vgl. Roworth 2001, 135-40. Luzzi 2002, S. 48-83. Wilton-Ely 2004, S. 136-65. Chard 1997, S. 101-8. Prown 1997, S. 90-100. Cardamone 2005, S. 357-79.

¹⁰⁹² Zit. n. Barthold G. Niebuhr an Friedrich K. v. Savigny, Rom, 16.2.1817, in: Vischer 1981-84, S. 152.

¹⁰⁹³ Vgl. Robels 1967, S. 102.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Bänisch 1974, S. 260. Heise 1931, S. 233-44.

Caldonis plötzlicher Ruhm fiel in eine Zeit, in der ihre physiognomischen Eigenheiten plötzlich Anklang fanden. In zeitgenössischen Berichten wurde das Aussehen der römischen Frau oft beschrieben und avancierte zum beliebten Sujet: *“Die zahlreichen Römerinnen [konnten] durch ihre Schönheit leicht herausgefunden werden. [...]”*¹⁰⁹⁵ Zwischen der Via Margutta und Piazza Barberini hielten sich Kostümmodelle in ihrer traditionellen Tracht auf und präsentierten sich Malern und Bildhauern. Es entstand ein systematischer Betrieb des Modellgeschäfts, der mit feststehenden Bräuchen, ungeschriebenen Gesetzen und Zahlungsnormen einherging. Die Modelle eigneten sich einen eigenen Berufsstolz an und wurden als *Signora* angesprochen. Es wurde zwischen Akt- und Kostümmodellen unterschieden, wobei sich das Klima durch den Einfluß des Fremdenverkehrs liberalisierte. Unter den Aktmodellen waren vornehmlich Römerinnen zu finden, während die Frauen aus der ländlichen Umgebung als Trachtenmodelle eingesetzt wurden.¹⁰⁹⁶ Auf dem Land wurde das gesellschaftliche Ansehen eines Modells jedoch weiterhin empfindlich beeinträchtigt: *“[...] worin ich ein fast unübersteigliches Hindernis zu finden fürchtete, [...] nämlich die Furcht der Italienerinnen, daß es zu bekannt werde, wenn sie sich malen lassen [...]”*¹⁰⁹⁷

Einige Modelle sind bis heute namentlich bekannt. Fortunata Segatori aus Subiaco erlangte hohes gesellschaftliches Ansehen und wurde die Frau des Malers Charles Coleman (1807-74).¹⁰⁹⁸ Vittoria Fortunata aus Capua, Francesca di Terracina, Domenica di Alatri, Francesca Primavera aus Roccapriore, Luigia, Angelina aus Genzano, Mariuccia Joli aus Alvito, Felicetta Berardi aus Albano, Rosina, Chiaruccia, Nazarena Trombetta, Pascuccia, Ombellina Lipolla (Cipolla) und Giacinta Margiotti wurden so oft gemalt, so daß ihre Namen der Nachwelt erhalten blieben.¹⁰⁹⁹

III.5 DAS MODELL IN DER LITERARISCHEN ÜBERLIEFERUNG

August Kestner bot in den *Römischen Studien* eine ausführliche Rückschau auf die Entdeckung Vittoria Caldonis. Er gab Hinweise auf ihr Dasein als Modell und versuchte ein Erklärungsangebot zum ihrem Modellkult. Als Kestner im Sommer 1820 durch Albano ritt, sah er das Mädchen im Türeingang eines einfachen Hauses ihrer Winzerfamilie sitzen. Er erfasste kurz ihre Gesichtszüge und war sich sogleich der besonderen Erscheinung bewußt. Es wurde ein Kontakt mit der Familie hergestellt und ein erstes Treffen in Albano, wo der Künstler logierte, vereinbart: *“[...] Die Mutter versprach, ihre Vittoria am nächsten Tage zu unserer Wohnung zu bringen. [...] Künstler die uns besuchten, waren erstaunt und ergriffen [...]. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Nachricht durch alle Künstler von diesem Wunder der Schönheit, welches uns zahlreiche Versuche unserer römischen Freunde verursachte. [...]”*¹¹⁰⁰ Erste Modellstunden schlossen sich an, wobei Vittoria als Gegenleistung die Grundzüge einer Ausbildung versprochen wurden: *“[...] Vittoria besuchte uns mannigmal, meistens von einem Theil ihrer Familie*

¹⁰⁹⁵ Vgl. Pecht 1859, S. 9-10.

¹⁰⁹⁶ Vgl. Noack 1922, S. 159.

¹⁰⁹⁷ Zit. n. Schnorr v. Carolsfeld an Johann G. v. Quandt, 4.10.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 413.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 7, S. 197.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Noack 1922, S. 199-200. Noack 1907, S. 381.

¹¹⁰⁰ Zit. n. Kestner 1850, S. 82-3.

*begleitet, wir lehrten sie Schreiben und vervollkommneten sie im Lesen; und weibliche Arbeiten, in denen die Fräulein sie übten, wurden ihr Mittel des Erwerbs. [...]*¹¹⁰¹

Ende September 1820 kehrte der Künstlerkreis um Kestner nach Rom zurück. Um Caldoni eine Möglichkeit zum Posieren zu bieten, stellte Elisa von Reden (?-1824), Frau des Barons Franz Ludwig Wilhelm von Reden (1754-1831), ein Zimmer in der Villa Malta, Sitz der Hannoverschen Botschaft, bereit.¹¹⁰² Elisa von Reden hatte das Mädchen schon in Albano durch Kestner kennengelernt: *“[...] Mit der kühleren Jahreszeit, Ende Septembers, aber kehrten wir nach Rom zurück und die Frau Gesandtin von Reden [...] erwarb sich zuerst das Verdienst, diese schöne Natur der Kunst, so weit es möglich war, überliefert zu haben; die schöne Vittoria, ihr und der ganzen Familie liebgeworden, wurde nach Rom geladen, und vorerst auf eine Woche räumte die edle Frau ein Zimmer des Gesandtschaftshauses damals die Villa di Malta (jetzt Eigenthum des Königs Ludwigs von Bayern) ein, in welchem das schöne Mädchen einige Stunden jeden Tages für alle Künstler zu sehen war, die in dem Zimmer Raum zum Arbeiten finden konnten. [...]*¹¹⁰³

Caldonis Anwesenheit wurde von den Künstlern mit einer hohen Resonanz quittiert: *“[...] Eine ungeduldige Schaar von Künstlern eilte herbei. Thorwaldsen und Wilhelm [Rudolph] Schadow waren die ersten, die ihre Geräthe und den Modellirton herbeibrachten. Die Herren Maler gesellten sich alternativ dazu. [...]*¹¹⁰⁴ Elisa von Reden pries dem dänischen Bildhauer Bertel Thorwaldsen den besonderen Kunstgenuss an: *“Die kleine Albaneserin, von welcher ich Ihnen bei dem Prinzen von Dänemark sprach, ist soeben angekommen [...].”*¹¹⁰⁵

1824 übernahm Kestner den Schutz des Mädchens, nachdem die Gesandtschaft abgereist und er zum Botschafter ernannt worden war: *“[...] Deswegen kam sie nicht anders nach Rom als in Begleitung ihrer Mutter oder der Schwester, zumal nach dem Jahre 1824, da die Familie von Reden Rom verließ und die Verwaltung der Gesandtschaft mir zu Theil wurde. [...] Seit dieser Zeit blieb ich der Beschützer dieser Familie, ich wohnte bei ihnen, [...] denn sie namen später eine geräumige Wohnung, und nur auf meine Einladung geschah es, daß Vittoria nach Rom kam [...].”*¹¹⁰⁶ Kestner bestellte Caldoni nach Absprache in die Villa Malta: *“[...] Nicht selten geschah es auch, daß ich auf den Wunsch mir befreundeter Familien, die auf Winterzeit in Rom waren und diese Merkwürdigkeit zu sehen wünschten, sie, begleitet von ihrer Mutter, nach Rom kommen ließ. [...]*¹¹⁰⁷

Für die Portraitierung wurde in dem Modellraum eigens eine besondere Sitzgelegenheit eingerichtet, was Caldonis Unnahbarkeit verstärkte: *“[...] Wenn nun also die schöne Vittoria so erhöht unter uns saß*

¹¹⁰¹ Zit. n. Kestner 1850, S. 85.

¹¹⁰² Vgl. Thiele 1854, S. 102.

¹¹⁰³ Zit. n. Kestner 1850, S. 84.

¹¹⁰⁴ Zit. n. Kestner 1850, S. 84.

¹¹⁰⁵ Zit. n. E. v. Reden an B. Thorwaldsen, bez. ‚Senest medio april 1821‘, in: The Thorwaldsen Letter Archives [TLA], Referenz: m7 1821, Nr. 84. Vgl. Thiele 1852-56, S. 56. Plon 1875, S. 134.

¹¹⁰⁶ Zit. n. Kestner 1850, S. 85.

¹¹⁰⁷ Zit. n. Kestner 1850, S. 85.

*(denn wir pflegten ihr auf einem erhöhten Tische einen Sitz zu errichten), und mit jedem Momente die Majestät ihrer Schönheit vor den Kunstvertieften höher emporwuchs [...].*¹¹⁰⁸

Caldonis Sonderstellung äußerte sich nicht nur in der Form ihrer inneren und äusseren Überhöhung, sondern auch in der Art der Entlohnung, die nicht aus finanziellen Mitteln, sondern 'Geschenken' bestand: *"[...] um sich sehen zu lassen, wofür ihr anständige Geschenke gemacht wurden, ohne die Form bezahlter Stunden, welche bei den Modellen statt findet. [...]"*¹¹⁰⁹ Diese Form der 'Bezahlung' reflektierte ihr erlesenes moralisches Dasein gegenüber anderen römischen Modellen: *"[...] Nicht selten wurde bei solchen Gelegenheiten eine Zusammenkunft von einigen Künstlern eingerichtet, die sich an ihrer Schönheit versuchten, denn die Ehrbarkeit der Familie erlaubte nicht, so arm sie auch war, ihre Vittoria der Klasse der sogenannten Künstler-Modelle zu übergeben. [...]"*¹¹¹⁰ Hier wurde also eine deutliche Unterscheidung zum 'gewöhnlichen' Modell unternommen, das sich mühevoll seinen Lebensunterhalt verdienen musste.

Caldoni profitierte jedoch trotz Kestners gegenteiliger Darstellung finanziell, denn die Gesandtschaft von Reden übergab Caldonis Eltern mehrfach 'Geldgeschenke', damit nur ausgesuchte Künstler an die Tochter herantreten konnten: *"[...] daß sich Redens sehr viel Geld haben kosten lassen, die Eltern des Mädchens dahin zu vermögen, ihre Tochter von niemand mehr malen zu lassen, weil mit Recht zu fürchten ist, daß das Mädchen, jetzt noch ganz rein und unverdorben, ihrem Verderbnis entgegen gehe, wenn jeder sich die Erlaubnis, sie zu malen, erkaufen kann. [...]"*¹¹¹¹

Neben den Modalitäten der Bezahlung wirft Kestners Beschreibung von Caldonis Charakter Fragen auf. So unterstellte er dem vierzehnjährigen Mädchen mit geringer Bildung die Fähigkeit, sogleich mit Frauen 'höheren Standes' intellektuell verkehren zu können: *"Dennoch war sie nach der ersten Viertelstunde ein mit diesen reich gebildeten Frauen gleichgeltendes Glied der Gesellschaft, faßte jedes an sie gerichtete Wort mit Leichtigkeit auf, antwortete genügend und treffend [...]"*¹¹¹²

Die Umstände um Caldonis Modelldasein verstärken den Eindruck, daß sie weitgehend passiv in ihre Umwelt eingebunden war und damit einen Kontrast zu Modellen an der Französischen Akademie darstellte. Hier wurden Modelle bevorzugt, die im Rahmen des Wettbewerbs *Prix d'Expression* durch persönlichen Einsatz Empfindungen und Leidenschaften hervorrufen konnten.¹¹¹³ Caldoni hingegen entzog sich dem Schaffensprozess, um so zur Projektionsfläche unterschiedlicher Idealvorstellungen zu werden. Diese Introvertiertheit resultierte in einer offensichtlichen Schwierigkeit der Künstlerschaft, ihre Charaktermerkmale herauszuarbeiten und ihren persönlichen Individualismus darzustellen. Die mangelnde Ähnlichkeit zwischen ihr und ihren Portraits wurde als eine Kuriosum ihres Modelldaseins erkannt: *"[...] Was aber die Summe der Räthsel vermehrt, welche uns plagten, indem wir das Mysterium*

¹¹⁰⁸ Zit. n. Kestner 1850, S. 87.

¹¹⁰⁹ Zit. n. Kestner 1850, S. 85.

¹¹¹⁰ Zit. n. Kestner 1850, S. 85.

¹¹¹¹ Zit. n. Schnorr v. Carolsfeld an J. G. v. Quandt, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 380.

¹¹¹² Zit. n. Kestner 1850, S. 82-3.

¹¹¹³ Vgl. Kirchner 1991, S. 300-6.

der Vittoria ergründen wollten, war, das unter dieser großen Anzahl von Portraits sich kaum zwei fanden, die mit einander Ähnlichkeit hatten [...].¹¹¹⁴

Caldonis introvertierte Art führte dazu, daß kein 'ähnliches' Bild von ihr geschaffen werden konnte: *“Ungeachtet der unzähligen Versuche, diese merkwürdige Erscheinung mit der Kunst zu ergreifen, ist Vittoria eben so merkwürdig dadurch geworden, daß die Kunst kein befriedigendes Bild von ihr erworben hat, als wollte ihre hohe Schönheit sich auch darin bewähren, daß auch Vittoria, gleich dem Begriff der Schönheit, für den es keine Worte gibt, ein Räthsel bleiben sollte. [...]”*¹¹¹⁵ Vor diesem Hintergrund entwickelte Kestner den Topos des verzweifelten Künstlers vor seinem ungerührten Modell: *“Wie manche derselben schlugen sich vor den Kopf, fast zum Haar-Ausraufen, und riefen aus: da sitzt sie in ihrer Ruhe vor mir, ich habe offene Augen, und meine Hand kann es nicht ergreifen, was so klar einleuchtend vor meinen Augen steht! Alles auf der Welt, was ich sah, habe ich malen können, nur sie nicht! Je länger sie da sitzt, desto schöner sahe ich sie werden und desto unmöglicher finde ich mein Unternehmen. [...]”*¹¹¹⁶

Offenbar waren verschiedene Gründe für die Schwierigkeiten der Künstler ausschlaggebend. Da sich das Wesen eines 'gelungenen' Portraits durch den Grad der Ähnlichkeit zur portraitierten Person auszeichnete, mußten 'unähnliche' Werke als 'mislungen' bezeichnet werden. Bei Vittoria waren jedoch alle Gesichtspartien vollkommen 'gleichmäßig' ausgeprägt. Deshalb war es so schwierig, sie im Bild wiederzugeben: *“[...] die meisten Portraits der Vittoria, waren von ihrer Gestalt noch weiter entfernt als der Schatten von der Wirklichkeit. Andere geben etwas Ähnliches ihrer Formen, konnten ihnen aber die Anmut nicht verleihen. Noch andere nahmen ihr Gesicht zum Anlaß, etwas ihr Fremdes, halb mehr, halb weniger schön, zu bilden. Sogar häßliche Portraits, wie gesagt – es ist unbegreiflich – haben wir von der schönen Vittoria gesehen. [...]”*¹¹¹⁷ Die Schwierigkeit, Caldoni im Bildnis wiederzugeben, wurde mit dem Porträtieren Goethes verglichen: *“Es ging Goethe wie der schönen Vittoria Caldoni in Rom, die wegen ihrer Schönheit fortwährend von den bedeutendsten Bildhauern und Malern dargestellt wurde, ohne daß es Einem je gelungen wäre, sie wiederzugeben wie sie war.”*¹¹¹⁸

Ein weiterer Grund für die unbefriedigenden Bildnisse lag im Wesen des Mädchens selbst. Ihre stille Art unterband eine unvoreingenommene Annäherung: *“Keine Lüge konnte sie sagen. [...] Diese jahrelange Bewunderung konnte sie ertragen, sie blieb immer dieselbe und nichts hat die Eitelkeit über sie vermocht. [...]”*¹¹¹⁹ Kestner unternahm schließlich den Versuch, das Phänomen Vittoria Caldoni philosophisch zu begründen: *“[...] Hättte ich noch dem großen Kant diese Erfahrung mittheilen können; er hätte stolz darauf sein dürfen, unter den Vielen, die den Begriff des Schönen auszusprechen versucht haben, dem Ziele am nächsten gekommen zu sein in seiner Definition: “Einheit in der Mannigfaltigkeit, welcher Definition dennoch das Haupt-Element, das Gefühl gebricht. [...]”*¹¹²⁰ Auch Johann Gottlob von

¹¹¹⁴ Zit. n. Kestner 1850, S. 86.

¹¹¹⁵ Zit. n. Kestner 1850, S. 85.

¹¹¹⁶ Zit. n. Kestner 1850, S. 86.

¹¹¹⁷ Zit. n. Kestner 1850, S. 91-2.

¹¹¹⁸ Zit. n. Jahrbuch Wiener Goethe-Verein 1887, S. 102.

¹¹¹⁹ Zit. n. Kestner 1850, S. 93.

¹¹²⁰ Zit. n. Kestner 1850, S. 86-7.

Quandt (1787-1859) versuchte sich in Anlehnung an Kant dem Problem zu nähern und beschrieb Vittorias Schönheit als etwas, „[...] was wegen seiner Vollkommenheit und um seiner selbst Willen gefällt.“¹¹²¹

Kestner entwarf in seiner Rückschau einen moralisierenden Kanon um Vittoria Caldoni. Ihre Tugenden umfaßten Einfachheit, Reinheit und Demut - Eigenschaften, die den Künstlern als erstrebenswert und abbildungswürdig erschienen.



Nur einmal sah sich Kestner in der Lage, ein ihn zufriedenstellendes Profil anzufertigen. Seine *GRAPHITZEICHNUNG (1826)*¹¹²² gab das Ideal eines Archäologen wider, wie er in einem Brief an seine Schwester Charlotte andeutete: *“Denke dir, es ist mir gelungen, ihr Gesicht mit einer bloßen Contur so ähnlich wieder zu geben, daß einige Künstler es unter die Gelungensten rechnen, und es war ein Werk von einer Viertelstunde. Freilich hatte ich mich halbe Tage vorher umsonst damit abgequält.”*¹¹²³ Das Portrait zeigt Vittoria im verlorenen Profil, wobei sie leicht über ihre linke Schulter blickt. In feinem Schwung verläuft die Linie über Stirn und Nasenrücken: *“Als eines Tags, da ich mir ihr Profil der rechten Seite, wo es schärfer als der linken war, zum Gegenstande machte, ihr Kopf sich um ein Haar breit von mir abwandte und um also ebensoviel weniger als Profil wurde. [...] Meine Hand flog, ich weiß nicht wie, und in wenigen Minuten stand ein Profil da, worin es mir zweifelhaft, ob es Hebe, Minerva, Apollino zu nennen sei. Ich sprang auf, und meine zugleich mit mir arbeitenden Freunde, unter denen Tenerani und Stackelberg waren, riefen mir Beifall zu. [...] Mit großem Schmerz muß ich hinzufügen, daß ein besseres Exemplar dieses Contours, den ich aufbewahre, mir entwandt ist. [...]”*¹¹²⁴

Noch bevor die Zeichnung lithographiert war, ließ Kestner eine Kopie anfertigen, die Objekt eines Experiments des portugiesischen Malers ZICCEIRA wurde. Er nutzte die Profilzeichnung zur Grundlage mehrerer Attribute, die mit Hilfe anderer Blätter angelegt wurden: *“Wo ist die Büste, wonach diese Zeichnung gemacht ist? – Ich kenne diese Antike nicht. – Habt ihr nicht von der schönen Vittoria von Albano gehört? Dies ist ihr Profil. - Ist es möglich, eine solche Person lebt? - Jetzt will ich euch zeigen, was Schönheit ist! Gebt mir weißes Papier. Eine Madonna mit dem Schleier war die erste. Neues Papier wurde angelegt, und mit Erstaunen sahen wir einen Achill, der Helm gab den Augen Feuer, dem Munde den Stolz, das göttliche Lächeln hielt den Helden-Charakter fest. Neues Papier, und ein Jünglingskopf mit dichten Locken, als wär es das Portrait eines Alcibiades, der muthwillig zu werden schien, stand vor unseren Augen, eine Nonne folgte ihm und die gesammelte Kloster-Devotion drang in das Gesicht und schien darin zu wohnen. [...]”*¹¹²⁵

¹¹²¹ Zit. n. Quandt 1830, S. 21-45.

¹¹²² Abb. August Kestner, Vittoria Caldoni, 1826, Graphit, ehem. Hannover, Kestner Mus., 1943 verbrannt. Vgl. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 20, S. 217. Noack 1922, S. 149. Pönsgen 1961, S. 252, Nr. 3. Gläser 1943, S. 452.

¹¹²³ Zit. n. August Kestner an Charlotte Kestner, 20.8.1826, in: Kestner-Köchlin 1907, S. 148.

¹¹²⁴ Zit. n. Kestner 1850, S. 89.

¹¹²⁵ Zit. n. Kestner 1850, S. 90.

Im Folgenden werden verschiedene Werke zu Caldoni vorgestellt, die sie als Modell vor landschaftlichem Hintergrund, im Studio und als Kostümmodell zeigen. Mehrere Werke der russischen Künstlerschaft verbildlichen ein weibliches Modell als Akt; es bleibt jedoch umstritten, ob es sich hierbei um Caldoni handelt.

III.6 DAS MODELL VOR LANDSCHAFTLICHEM HINTERGRUND



Einen Eindruck Vittoria Caldonis gleich nach ihrer Entdeckung bietet die *KREIDEZEICHNUNG (1820)*¹¹²⁶ von JOHANN FRIEDRICH OVERBECK. Das Gesicht des Modells besticht durch eine ebenmäßig gerundete Form mit kleinem Mund, relativ breiter Nase und ausgeprägtem Kinn. In reiner Frontalität leicht zur Seite geneigt, stützt Vittoria die rechte Hand an die Wange. Das Kopftuch bildet eine Pyramide über dem Haar und fällt über den Rücken hinab. Die runden Schultern werden von einem einfachen Gewand verhüllt, welches einen Teil ihres Halses mit Perlenkette freilässt. Das derartig nahe Heranholen des Gesichts auf der Bildfläche wurde eine typische Abbildungsform der nazarenischen Freundschaftsbilder. Caldoni wurde hier eine vergleichbar ernsthafte Behandlung zuteil. Dem Künstler war daran gelegen, ihre individuellen Eigenschaften zu erfassen. Die melancholische Ausstrahlung erinnert an Albrecht Dürers Allegorie *Melencholia I* (1514). Auch diese Figur stützte das leicht geneigte Gesicht auf eine Hand. In einer weiteren *ZEICHNUNG (1821)*¹¹²⁷ behielt Overbeck Caldonis Frontalität bei, dehnte sie jedoch auf die gesamte Gestalt aus.



Dieser ganzfigurige Entwurf diente als unmittelbare Vorstudie zum *ÖLGEMÄLDE (1821)*,¹¹²⁸ das durch Ludwig von Bayern 1821 bestellt und angekauft worden war. Das Bild wurde von Schnorr v. Carolsfeld in einem Brief an Gottlieb v. Quandt beschrieben: *“[...] Kann ich noch einiges, wenigstens Overbecks Albaneserin betreffend, hinzufügen, denn ich habe diese schöne Arbeit nun gesehen. Das Bild ist nicht sehr groß, dennoch ist das Mädchen in ganzer Figur wenig unter Lebensgröße gemalt. Sie ist ganz treu, wie sie leibt und lebt, gemalt. Mit ihrer Gestalt war nichts anzufangen, denn die ist ganz unansehnlich, fürchtete Overbeck, aus dem Charakter zu fallen, wenn er sich hierin Änderungen erlaubte, er wählte daher eine Gebärde, bei der die kleine Person in ihrer eigensten Eigentümlichkeit sehr anmutig*

¹¹²⁶ Abb. Friedrich Overbeck, Vittoria Caldoni, 1820, schwarze und weiße Kreide, 251 x 231 mm, unbez., u. r. beschriftet von Overbecks Adoptivenkel: Studienkopf zu einer Albanerin/gez. von Großvon Friedrich Overbeck./C. Hoffmann, München, Staatliche Graphische Sammlungen, Nr. 1960/11. Vgl. Pönsen 1961, S. 253, Nr. 13. Kat. München 1979, S. 65, Nr. 71, Nr. 24.

¹¹²⁷ Abb. Friedrich Overbeck, Vittoria Caldoni, ca. 1821, Graphit, 229 x 178 mm. Wasserzeichen H. Dobbs/1805 verso: Gewandstudie zum rechten Bein. Berlin, KSZ, Nr. 152. Vgl. Stock 1943, S. 43, Nr. 9. Kat. Wuppertal 1974, S. 164. Kat. München 1979, S. 65-66, Nr. 71, Anm. 9. Kat. München 1981b, S. 65, Anm. 3.

¹¹²⁸ Abb. Friedrich Overbeck, Vittoria Caldoni, 1821, Öl/Lw., 89 x 65.8 cm, München, Bayr. Staatsgemäldeslg., Neue Pinakothek, Nr. WAF 757. Vgl. Howitt 1886, Bd. 1, S. 81, 480, Bd. 2, S. 407. Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 370-372. Bötticher 1891ff., Bd. II/1, S. 199, Nr. 15.

erschien. Er malte sie nämlich, als ob sie von der Feldarbeit ausruhe, lieblich zusammengedrückt unter einem Feigenbaum, stützt mit der rechten Hand das Gesicht, die linke Hand liegt auf dem Schoß. Hinter einem nahen Kornfeld zieht sich die römische Campagna nach dem Meere zu, welches mit einigen fernen Gebirgen den Horizont schließt. Dieser Hintergrund gibt vollkommen den Eindruck, den die Aussicht von Albano nach dem Meere zu auf uns macht. [...]¹¹²⁹

Gleichzeitig kritisierte Carolsfeld das Werk: *„Der Wahrheit zulieb muß ich dessen gedenken, was mir an dem Bilde nicht lieb ist. Das Gesicht ist nämlich durch die stützende Hand auf der rechten Seite ungünstig umrißen, die Nase zu groß, so daß die glänzende Schönheit des Kopfes nicht ganz befriedigend gegeben ist. [...]*¹¹³⁰

Overbeck fand keine Gelegenheit, die vom Kronprinz gewünschte Beschriftung auf der Rückseite vorzunehmen und ließ den Text übermitteln: *Vittoria Cardoni von Albano 15 Jahre alt. / Von Johann Friedrich Overbeck aus Lübeck / Rom im Jahre 1821.*¹¹³¹ In dieser Version wurde die abgeänderte Schreibweise *Cardoni*, wie sie verschiedentlich in der Literatur übernommen worden war, beibehalten:¹¹³² *„Vittoria Cardoni von Albano 15 Jahre alt von Joh. Friedrich Overbeck aus Lübeck gemalt zu Rom im Jahre 1821. Im November 1821 angekauft.“*¹¹³³ Im Sammlungsnachlass wurde eine Empfangsbescheinigung über die *Bäuerin von Albano*, datiert auf den 17. November 1821, verzeichnet.¹¹³⁴

Im Januar 1823 ließ Kronprinz Ludwig das Bild inventarisieren: *„Unter den nehmlichen Bedingungen, daß sie das Verzeichniß meiner Gemälde fortsetzen, sowohl alter als neuer, also ebenfalls Overbeck (sic) Albanerin.“*¹¹³⁵ Im August 1823 wurde ein Rahmen angefertigt: *„Für die Albaneserin wird die Verfertigung eines neuen Rahmens 4 Wochen brauchen und die Kosten 28 f. 48 betragen.“*¹¹³⁶

Eine REPLIKA (1821)¹¹³⁷ aus Overbecks Nachlaß gelangte später in die Sammlung Ridolfi in Rom. Im Gegensatz zum Münchner Bild war für dieses Exemplar kein Auftraggeber bekannt. Es weicht gegenüber dem Original in geringfügigen Details und in der Farbgebung ab. Daneben existierte ein drittes ÖLGEMÄLDE (undat.)¹¹³⁸ aus der Sammlung Ellison, angekauft für 12 Louisd'or, das heute verschollen ist.

¹¹²⁹ Zit. n. Schnorr an Quandt, 16.11.1821, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 370-1.

¹¹³⁰ Zit. n. Schnorr an Quandt, 16.11.1821, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 370-1.

¹¹³¹ Vgl. Kat. München 1981a, S. 65, Anm. 2.

¹¹³² Vgl. Thieme Becker 1907-50, Bd. 28, S. 295. The Westminster Review, 1856, Bd. 66, S. 149. Plon u. Luyster 1892, S. 316. Maguire 1996, S. 128. Protonatori 1907, S. 490. Revue des deux mondes, Bd. 35, S. 329. Kjetsaa 1990, S. 216. Noack 1907, S. 381. Von Ulrichs 1885, S. 118. Praz 1945, S. 64. Von Dillis 1966, S. 598. Koetschau, Cohen u. Lasch 1926, S. 24. Seidler u. Kaufmann 2003, S. 196. Thiele 1856, S. 92. Boerner 1937, Nr. 87. La Motte-Fouqué o. J., S. 174. Schwabe 1937, S. 125. Jensen 1926, S. 100. Noack 1974, S. 120.

¹¹³³ Zit. n. Overbeck an K. F. v. Rumohr, 5.1.1822, in: Stock 1943, S. 117, Anm. 127.

¹¹³⁴ Vgl. Hagen 1926, S. 19. Howitt 1886, Bd. 1, S. 481, Anm. 2, Bd. 2, S. 407.

¹¹³⁵ Zit. n. Kronprinz Ludwig an Dillis, 17.1.1823, in: Messerer 1966, S. 576, Nr. 496/6.

¹¹³⁶ Zit. n. Dillis an Kronprinz Ludwig, 5.8.1823, in: Messerer 1966, S. 599, Nr. 515/4.

¹¹³⁷ Abb. Friedrich Overbeck, Vittoria Caldoni, 1821, Öl/Lw., 52 x 37 cm, unbez., ehem. Slg. Filippo Ridolfi, Rom, heute Wuppertal, Von der Heydt-Mus., Nr. G 504. Vgl. Howitt 1886, Bd. 2, S. 407. Bötticher 1891ff., S. 199, Nr. 15.

¹¹³⁸ Abb. Friedrich Overbeck, Vittoria Caldoni, undat., ehem. Sammlung Ellison, verschollen. Vgl. Howitt 1886, Bd. 2, S. 407. Bötticher 1891ff., Bd. II/1, S. 199, Nr. 15. Kat. Wuppertal 1974, S. 163. Jorns 1964, S. 180.



THEODOR REHBENITZ, der seit seiner Wiener Studienzeit 1813-16 mit Schnorr befreundet war, zog 1816 nach Rom, wo er im geistigen Austausch mit Thorvaldsen stand und sich seinem Schwager Overbeck anschloß. Er wohnte in der Via di Porta Pinciana Nr. 37 und eröffnete im Herbst 1819 eine Werkstatt im oberen Geschoß des Palazzo Caffarelli.¹¹³⁹ Sein ÖLGEMÄLDE (1821)¹¹⁴⁰ wurde ursprünglich Overbeck zugeschrieben, da auf dem Keilrahmen in alter Schrift 'Vittoria a / Albano von Overbeck' vermerkt wurde. Als Brustbild und im Dreiviertelprofil wiedergegeben, hebt sich das Gesicht Vittorias vor dunklem Hintergrund ab. Die Albaneser Tracht wird in matten Farben gehalten. Körper und Gesicht zeigen die reservierte Haltung, für die Caldoni bekannt wurde. Die enge Korrelation zu Overbecks Werk ist in der gedämpften Farbgebung und in der Wiedergabe des Kostüms deutlich erkennbar.



Rehbenitz' Werk weist eine hohe Ähnlichkeit mit Raphaels (1483–1520) *Donna Velata* (ca. 1514-16, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, Florenz) auf. Der dunkle Hintergrund, die Haltung, der dem Betrachter zugewandte Blick waren Aspekte, die in beiden Werken nahezu kongruent angelegt sind.



Rehbenitz' enge Beziehung zu Overbeck ist auch in anderen Werken nachvollziehbar, wie eine GRAPHITZEICHNUNG (1840),¹¹⁴¹ die Overbecks Werk wiederholt, beweist. Die Darstellung auf grauem, unregelmäßig geschnittenem Papier, weiß gehöht und mit schwarzen Umrundungen versehen, war annähernd maßstabsgerecht auf etwas mehr als die Hälfte des Ölgemäldes verkleinert. Technisch weist das Blatt einen hohen Vollendungsgrad auf, die Details in Gesicht und Gewandbehandlung werden durch Schattierungen herausmodelliert. In der Ausgestaltung des flächenhaft angelegten Gesichts wird die Kinnpartie betont, wodurch eine größere Plastizität zum Ausdruck kommt.



Rehbenitz' spätes ERINNERUNGSWERK (1860)¹¹⁴² gibt Caldoni in Halbfigur vor italienischer Landschaft mit einem Spinnrocken wieder. Bekleidet mit dem Albaneser Gewand, Kopftuch sowie

¹¹³⁹ Vgl. Börsch-Supan 1988, S. 38. Wolf-Timm 1991, S. 22. Schröder 1941, S. 111-124.

¹¹⁴⁰ Abb. Theodor Rehbenitz, Vittoria Caldoni, 1821, Öl/Lw., 47 x 37,5 cm, unbez., auf Keilrahmen alte Aufschrift: Vittoria a Albano / von Overbeck. Bremen, Kunsthalle, Nr. 456-1937/28. Vgl. Noack 1922, S. 149, Nr. S. 145 (Zuschreibung an Overbeck). Justi 1923, S. 321. Brasch 1927, S. 55. Kat. Bremen 1939, Nr. 456. Kat. Bremen 1959, 34, Nr. 82. Gläser 1963, S. 44, Anm. 219. Kat. Bremen 1973, 276-77, Nr. 28. Wolf-Timm 1991, S. 123, Nr. 58.

¹¹⁴¹ Abb. Theodor Rehbenitz, Vittoria Caldoni, 1840, Graphit, weiß gehöht, 510 x 370 mm, unbez., Lübeck, MKK, Nr. AB 4233. Vgl. Wolf-Timm 1991, S. 390-391, Nr. 1010 K.

¹¹⁴² Abb. Theodor Rehbenitz, Vittoria Caldoni, 1860, Öl/Lw., 62 x 71,5 cm, bez. unten re.: '18 TR 60'. Lübeck, MKK, Nr. G 288. Vgl. Martius 1934, S. 31-8. Martius, 1956, S. 120-1. Schröder 1941, S. 124. Kat. Lübeck 1967, Nr. 140. Kat. Lübeck 1976, S. 108, Nr. 191. Wolf-Timm 1986, S. 137, Anm. 36, S. 139, Nr. 10. Wolf-Timm 1991, S. 18, 65, 196, Nr. 284, Farbt. 7.

Halskette steht sie vor einer niedrigen, mit Disteln umwachsenen Mauerbrüstung. Das gerötete Gesicht wird durch die schwarz umrandeten Augen dominiert. Während die Disteln auf ihren Namen hindeuten (*Cardoni*, ital. Distel), verweisen die Weinranken auf ihre Herkunft aus einer Winzerfamilie. Das Entstehungsdatum lässt das lebenslange Interesse des Künstlers an einem Modell erkennen, das den Kreis um Overbeck so faszinierte.

JULIUS SCHNORR V. CAROLSFELD äusserte sich in seinen *Erinnerungen aus Italien* mehrfach zu Vittoria Caldoni, die er in zahlreichen Studien widergegeben hatte. Er lernte das Modell 1820 kennen, als er mit der Gesandtschaft Von Reden in Albano war. Die Kontaktaufnahme wurde durch die Vermittlung von Johann Bäse erreicht, der Vittoria ebenfalls portraitierte: *“Ich suchte so bald als möglich die Vorbereitungen zu der Arbeit für Sie (zu dem Portrait der Albaneserin) zu treffen. Es zeigte sich, daß es das Beste sei, die Ankunft eines Freundes von mir, welcher Vittoria und die Eltern derselben genau kennt, in Albano abzuwarten, wenn ich sicher und schnell zum Zwecke kommen wollte.[...]”*¹¹⁴³ Carolsfeld erhielt 1821 von seinem Mäzen Johann Gottlieb von Quandt (1787-1859) den offiziellen Auftrag zu einem Gemälde Caldonis, das er in eine Reihe von Zeichnungen vorbereitete und variierte. Er verständigte sich mit Caldonis Mutter, Vittoria zu Verwandten in Ariccia zu begleiten: *“Diese Furcht machte, daß sich das Mädchen dazu verstand, nach Ariccia zu mir zu kommen, dort kannte sie niemand. Am 26. August kam sie zum ersten mal zu mir. [...]”*¹¹⁴⁴



Eine *STUDIE (9. MÄRZ 1821)*¹¹⁴⁵ präsentiert Caldoni im Profil mit Haarschleife, Gewand und Perlenkette. Das Gesicht ist nach rechts im Profil aufgefasst, der Gesichtsausdruck ungerührt. Das Werk erinnert an die Profilbildnisse antiker Münzen, aber auch an Portraits der italienischen Renaissance. Mehrere Studien entstanden parallel, zwei Variationen kamen in die engere Auswahl: *“Ich habe daher die Gunst des Glücks noch weiter versuchen wollen und mit großer Kühnheit ein Portrait gleich im Großen angefangen und die Untermalung der Figur wenigstens bereits zustande gebracht, und weil ich neulich eine Stellung sah, von der ich glaubte, daß sie von der früher erwählten (obwohl jene eigentlich für ein Portrait mir die Schicklichere scheint) große Vorzüge hat, so bin ich gesonnen, noch ein zweites Portrait zu unternehmen. [...]”*¹¹⁴⁶



¹¹⁴³ Zit. n. Schnorr an Quandt, 4.10. 1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 412.

¹¹⁴⁴ Zit. n. Schnorr an Quandt, 4.10. 1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 413.

¹¹⁴⁵ Abb. Julius Schnorr v. Carolsfeld, Vittoria Caldoni, 9. März 1821, Graphit, laviert, 224x 167 mm, bez. oben Mitte: Vittoria Caldoni, 18JS / Rom d. 9. März, 1882 Sammlung Baron v. Eckhardstein; Berlin, KSZ, 69, F234. Vgl. Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 448, 458ff. Kat. Nürnberg/Schleswig 1992, S. 467-69, Nr. 3.59.

¹¹⁴⁶ Zit. n. Schnorr an seinen Vater, 2.9.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 254-5.

Am nächsten Tag entstand eine weitere *STUDIE* (10. März 1821),¹¹⁴⁷ die Vittoria mit wachsamen Blick zeigt. Der dunkle Hintergrund lässt ihre Züge deutlich hervortreten. Das einfache Gewand lenkt nicht ab, sondern wird auf ein helles Schultertuch reduziert. Der ernsthafte Gesichtsausdruck unterstreicht den verhaltenen Charakter. Zahlreiche weitere Studien im Frontal- oder Dreiviertelportrait folgten. Diese Werke fielen dem Künstler jedoch keineswegs leicht. Vielmehr wurde seine Zeichenserie durch eine zunehmende Problematisierung im Schaffensprozess gekennzeichnet. Resigniert stellte er fest, daß seine Portraits schlecht, weil ‘unähnlich’ seien.¹¹⁴⁸ Schnorr v. Carolsfelds Briefe schildern das Ringen um seine Portraitstudien: *“Dann würde ich sehen, der Albaneserin habhaft zu werden, welche zu malen ich immer begieriger werde.[...]”*¹¹⁴⁹ Schließlich dachte er darüber nach, daß kein Portrait, sondern eher ein ‘allgemeines Bild’ von Caldoni erstrebenswert sei: *“Es besteht diese Arbeit in dem Portrait einer Albaneserin, welches Quandt von mir beehrte. Ich hatte erst nur darauf gerechnet, hier ein Studium zu malen und das Bild selbst in Rom auszuführen, weil eigentlich nicht im strengen Sinne ein Portrait sondern im Allgemeinen das Bild (ein Abglanz der Schönheit, bei welchem das was die Person eben zu einer Besonderen, Einzigem macht, leicht sehen konnte) der Albaneserin gemeint war. [...]”*¹¹⁵⁰

Anfang Juni 1822 siedelte Schnorr nach Ariccia über, um erneut ein Treffen mit Vittoria zu arrangieren.¹¹⁵¹ Schnorr war sich dieser Exklusivität, die er zuweilen mit Friedrich Overbeck und Johann Bäse teilte, bewußt. Allerdings mußte er mit der Unlust des Modells kämpfen, da Caldoni zunehmend dem Modellsitzen überdrüssig wurde: *“Es wird mir von jetzt an immer freistehen, das Mädchen zu sehen, nach ihr zu malen, ja selbst nach Rom kann ich sie kommen lassen, wenn ich will: ein Glück, welches außer Overbeck, jenem Freunde [Bäse] und mir nicht leicht mehr einen andern zuteil werden wird, da das Mädchen einen ganz entschiedenen Widerwillen hat, neue Bekanntschaften mit Malern anzuknüpfen. [...]”*¹¹⁵² In einem Brief an Quandt vom 28. Juni 1822 ließ er erkennen, daß er die körperliche Physiognomie Vittorias beschönigen und sogar ein anderes Modell in Anspruch nehmen wollte: *“[...] Ich gedenke ihr Gesicht nicht ganz als Portrait zu geben, schon darum nicht, weil ich dann genötigt sein würde mich an die Figur zu halten, die gar zu unansehnlich ist. Ich hoffe, die schlanke, schöngebaute siebzehnjährige Tochter der Marianne soll mir zu einer besseren Figur verhelfen.”*¹¹⁵³

Im September 1822 stand Caldoni für Schnorr in Ariccia in exklusiven Modellsitzungen zur Verfügung, die vor der Öffentlichkeit verheimlicht wurden: *“Nun hat sich’s gemacht, daß das Mädchen, welches ich nur in ihrem eigenen Hause unter den ungünstigsten Umständen und nur kurze Zeit zu sehen hoffen konnte (die Italienerinnen, wenigstens die im Kirchenstaate, setzen ihren Ruf aufs Spiel, wenn sie sich malen lassen, es ist ihnen also alles daran gelegen, daß es niemand erfahre), mit ihrer Mutter hierher*

¹¹⁴⁷ Abb. Julius Schnorr v. Carolsfeld, Vittoria Caldoni (10. März 1821), Federzeichnung, Sepia laviert, 225 x 168 mm, bez. Mitte li.: 18JS21 / Rom d. 10. März, 1931 Slg. M. Bürckner; Dresden, Kupferstichkab., Nr. C1931-38. Vgl. Trenkmann 1985, S. cxvii, Nr. 137.

¹¹⁴⁸ Zit. n. Schnorr an seinen Vater, 2.9.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 254-5.

¹¹⁴⁹ Zit. n. Schnorr an Quandt, 2.2.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 395.

¹¹⁵⁰ Zit. n. Schnorr an seinen Vater, 2.9.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 254.

¹¹⁵¹ Zit. n. Schnorr an Quandt, 4.10.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 412.

¹¹⁵² Zit. n. Schnorr an Quandt, 4.10.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 416.

¹¹⁵³ Zit. n. Schnorr an Quandt, 28.6.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 409-10.

nach Ariccia kommt, wo die Sache allerdings vor den Albanesern besser als in Albano verborgen werden kann.[...]¹¹⁵⁴

So blieb die Integrität des Mädchens gewahrt: *„Diese Furcht machte, daß sich das Mädchen dazu verstand, nach Ariccia zu mir zu kommen, dort kannte sie niemand, verbürgte die Vorsicht und Verschwiegenheit meiner Hausleute, daß die Ursache ihres Kommens geheim bliebe. Meiner Vorsicht waren die Leute durch die dringende Empfehlung meines Freundes gewiß geworden.[...]*¹¹⁵⁵ Schnorr von Carolsfeld schloss seinen Aufenthalt in Ariccia in der Hoffnung ab, mehrere Bildvariationen an seinen Auftraggeber Quandt senden zu können: *„Wenn ich nach Rom komme, werde ich von beiden Bildern kleine Zeichnungen machen und sie an Quandt schicken, damit er wählen kann, welches ich für ihn fertig machen soll. [...]*¹¹⁵⁶



Es entstand eine Serie an Zeichnungen mit Caldoni am Spinngerät. Eine *FEDERZEICHNUNG (1822)*¹¹⁵⁷ zeigt sie auf einer Bank sitzend mit dem Spinnrocken in ihren Händen. Die Szene spielt sich im Freien vor der weiten lokalen *Campagna* ab. Das Thema des Spinnens hatte eine alte Tradition. Auch Romney hatte den Topos der weiblichen Figur am Spinnrocken mit Emma Hamilton thematisiert (*Spinstress*, 1782-86, Kenwood House, Hampstead). Die Tätigkeit des Spinnens erlaubte es Frauen, außerhalb des moralischen Kodex der Kirche miteinander zu kommunizieren.¹¹⁵⁸ Das Motiv ging auf die römische Mythologie der antiken Parzen (lat. *Parcae*) sowie mittelalterliche Darstellungen Evas zurück.¹¹⁵⁹ Dadurch wurde Caldoni in einen moralischen Kontext erhoben und ihre moralische Unnahbarkeit unterstrichen. Durch die Assoziation mit traditionellen Motiven wurde dem Betrachter ein Hinweis auf die Integrität des Modells erlaubt. Gleichzeitig wurde der Verehrung des Künstlers für sein Modell Raum gegeben.



Schnorr von Carolsfelds offizielles *ÖLBILDNIS (1823/25)*¹¹⁶⁰ wurde 1823 fertiggestellt, aber 1825 nochmals von ihm überarbeitet: *„Übrigens habe ich mir die Leute so zu Freunden gemacht (welches mir wohl größtenteils durch die reichliche Bezahlung mag gelungen sein, indem sie 20 Scudi von mir erhalten haben), daß es mir freisteht, bei Endigung des Bildes das Original noch zurate zu ziehen.“*¹¹⁶¹ Für dieses

¹¹⁵⁴ Zit. n. Schnorr an seinen Vater, 2.9.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 254. Singer 1911, S. 44.

¹¹⁵⁵ Zit. n. Schnorr an Quandt, 4.10.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 413.

¹¹⁵⁶ Zit. n. Schnorr an seinen Vater, 2.9.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 254-5.

¹¹⁵⁷ Abb. Julius Schnorr v. Carolsfeld, Vittoria Caldoni (?), ca. 1822, Federzeichnung, Sepia laviert, 105 x 520 mm, bez. unten li.: 18JS22. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Mser. Dresd. N.15,32. Nachlaß Julius Schnorr v. Carolsfeld, Briefe an Quandt. Vgl. Trenkmann 1985, S. cx, Nr. 135. Kat. Mainz 1994, S. 84, Anm. 3.

¹¹⁵⁸ Vgl. Dixon 1998, S. 232. Medick 1988, S. 332-3.

¹¹⁵⁹ Vgl. Aurenhammer 1964, S. 23-33.

¹¹⁶⁰ Abb. Schnorr v. Carolsfeld, Vittoria Caldoni, 1823/25, Öl/Lw., 90 x 66 cm, bez. oben re.: 18JS23, verschollen. Vgl. Kat. Berlin 1878, S. 23. Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 254, 301, 311, 317, 380, 395, 409-16, 424-29, 434-48, 458-62. Bötticher 1891ff., Bd. II/2, S. 609, Nr. 10.

¹¹⁶¹ Zit. Schnorr an Quandt, 4.10.1822, in: Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 415.

Porträt setzte sich Caldoni auf eine Mauerbrüstung vor landschaftlichem Hintergrund. Ihre Hände sind ruhig in den Schoß gelegt, ihr Blick ist von unten herauf auf den Betrachter gerichtet. Die Körperhaltung erscheint jedoch etwas steif und unmotiviert; offenbar kam dem Künstler nach seinen jahrelangen Versuchen die Fähigkeit zur unbefangenen Betrachtung Caldonis abhanden. Das Werk reflektiert auch nur wenig von den dynamischen und unmittelbaren Zeichenstudien, die im kleinen Format als Skizzen entstanden waren. Das Ölbildnis gilt heute als verschollen.



Caldoni wurde auch von anderen Künstlern im landschaftlichen Kontext wiedergegeben, wobei eine Anzahl an Werken sie in einem motivkundlich engen Rahmen zeigen. So wird sie oft sitzend auf einem Brunnenrand dargestellt, angetan im klassischen Albaneser Kostüm. Neben ihr befindet sich oftmals ein Wasserkrug, der in allegorischer Anlehnung ihre Tugendhaftigkeit unterstreicht. Ein derartig komponiertes Werk entstand als Auftragsarbeit durch JOHANN CHRISTOPH BERNHARD BÄSE, der für Herzog Karl II von Braunschweig (1804-73) *DIE SCHÖNE ALBANESERIN* (1820)¹¹⁶² malte. Das Werk ist verschollen, jedoch in einem *STICH* (1828)¹¹⁶³ von Friedrich Knolle überliefert. Bäse lebte 1821-24 in Rom, schloß sich dem Kreis um Overbeck an und betätigte sich als Raphael-Kopist. Er stand in engem Kontakt zu Caldoni und vermittelte zwischen der Winzerfamilie und Schnorr v. Carolsfeld.¹¹⁶⁴ Demnach wird Bäse zu den Künstlern gezählt haben, die das heute verschollene Ölgemälde Schnorrs gekannt hatten. Beide Bildnisse stimmen in verschiedenen Punkten überein, wie die Darstellung des auf einer Bank sitzenden Mädchens in Dreiviertelfigur sowie die auf den Betrachter ausgerichtete Disposition. Bäse suchte jedoch eine motivkundliche Belebung durch die Blüten, die Vittoria in den Händen hält.



FRANZ UND JOHANNES RIEPENHAUSEN, die seit 1805 in Rom ansässig waren, malten offenbar gemeinsam ein *ÖLBILDNIS* (1822),¹¹⁶⁵ welches Caldoni vor fast identischem Hintergrund an eine Mauerbrüstung gelehnt zeigt. Johannes Riepenhausen hatte sein Interesse für den Maler-Modell-Topos schon in *Der Künstler und sein Modell vor der Staffelei* (undat.)¹¹⁶⁶ bekundet.



¹¹⁶² Abb. Johann Bäse, Die schöne Albaneserin [Vittoria Caldoni], ca. 1822, Öl auf Holz, Auftragsarbeit für Herzog Karl II. von Braunschweig, 1944 in Privatbesitz, verschollen. Vgl. Bötticher 1891ff. 1891, S. 51. Natoli u. Petrucci 2003, S. 137.

¹¹⁶³ Abb. Friedrich Knolle nach Johann Bäse, Die schöne Albaneserin, 1828, Kupferstich. Vgl. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 21, S. 24. Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 416. Gläser 1943, S. 453. Gläser 1944a, S. 118. Marnetté-Kühl 1992, S. 11, Anm. 43-46. Braunsch. Landesstelle für Heimatforschung u. Heimatpflege, 1940, Bd. 1, S. 120. AEWK 1889, S. 329.

¹¹⁶⁴ Vgl. Braunschweig, Stadtarchiv, Personen-Slg., Abt. Bäse, ArchAKL.

¹¹⁶⁵ Abb. Gebrüder Riepenhausen, Vittoria Caldoni, 1822, Öl/Lw., doubliert, 94 x 83 cm, Heidelberg, Kurpfälzisches Mus., Nr. G 2055. Vgl. Vischer 1981-84, S. 155-6.

¹¹⁶⁶ Abb. Johannes Christian Riepenhausen, Künstler und Modell vor Staffelei, undat., 225 x 275 mm, Aquarell, Graphit, Tinte, Gal. Fischer & Noack, August Laube Zürich, Luzern, 20.6.1995.

Riepenhausens Werk verrät das Interesse am lokalen Kolorit sowie an einer nazarenischen Haltung, die dem Schaffen Raphaels verschrieben war. Ihr Werk ‚*Raphaels Traum*‘ (Hamburg, Altonaer Museum, Norddeutsches Landesmuseum) zeigt Raphaels Madonna mit Kind auf dem Arm, wie sie dem Künstler im Traum erscheint. Entscheidend ist hier der fruchtbare Moment der Inspiration, die der Künstler im Traum erfährt. Somit wird die Bildfindung in einen ‚jungfräulichen‘ Prozess eingebunden. Diese Art der Unberührtheit wurde für Caldoni als charakteristisch erachtet.



Auch das ÖLGEMÄLDE (1823)¹¹⁶⁷ von HEINRICH MARIA VON HESS weist Ähnlichkeiten mit den Werken von Bäse und Riepenhausen auf. Aufgrund der leicht aus der Achse gedrehten Ansicht des identischen Sujets wird angenommen, daß es in einer vergleichbaren Modellsitzung entstanden sein könnte. Sowohl die Details der Tracht, die Erfassung des landschaftlichen Hintergrundes als auch der Wasserkessel unterstreichen diese Annahme. Kestner berichtete über eine gemeinsame Modellstunde mit Hess: *“[...] Dräger und Heß, diese Künstler höherer Richtung, wollten ihre Anfänge nicht fertig machen. Jener hat in einer naturgetreuen trefflich gezeichneten Skizze eines gemalten Portraits den Beweis hinterlassen, daß er sie tief aufgefaßt, dieser, der kurz vor dem Erscheinen der Vittoria durch sein Bild Apollos unter den Musen allgemeinen Beifall erworben, weigerte sich, mir sein Studium nach der Vittoria zu zeigen, mit der Entschuldigung, daß nach seiner Überzeugung wir kein Bild von ihr haben könnten, wenn Raphael nicht wieder auferstände. [...]”*¹¹⁶⁸

‘Vittoria Caldoni vor landschaftlichem Hintergrund’ stellt einen für ihre Ikonographie charakteristischen Topos dar, der eine nicht zu unterschätzende Wirkung auf ihre Abnehmerschaft – wie Ludwig von Bayern oder Herzog von Braunschweig - hatte. Overbecks Werk, das sie unter einem Baum zusammengesunken zeigt, umgeben von Früchten des Feldes, unterstreicht ihren durch das Lokalkolorit bestimmten Charakter. Den Künstlern war daran gelegen, sie mit diesen Bildern in einer möglichst unberührten Form widerzugeben. Ihre introvertierte Ausstrahlung unterstützte dabei das Bestreben der Künstler, ein ‚zeitloses‘ Modell zur Muse auszuwählen.

III.7 DAS MODELL IN KOSTÜMSTUDIEN



Am Anfang der Caldoni-Ikonographie ist ein Werk zu verzeichnen, welches als Vitorrias Bildnis bezeichnet wurde, obgleich sie erst ein Jahr später entdeckt wurde. Die *VELLETRINERIN* (1819)¹¹⁶⁹ von

¹¹⁶⁷ Abb. Heinrich Maria von Hess, Vittoria Caldoni, 1823, Öl/Holz, 99 x 73 cm, bez. unten re.: Heinrich Hess / pinx. 1823, Lübeck, Behnhaus, Nr. G33. Vgl. Kat. Lübeck 1926, Nr. 139. Howitt 1886, 1, S. 481, Anm. 1. Kat. Berlin 1906, 2, S. 222, Nr. 717. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 16, S. 580. Lessing 1922, S. 227-32.

¹¹⁶⁸ Zit. n. Kestner 1850, S. 87.

¹¹⁶⁹ Abb. Wilhelm Wach, Velletrinerin (Vittoria Caldoni?), 1819/20, Öl/Lw., 62.5 x 50.5 cm, Bielefeld, Sammlung Oetker, sowie Schweinfurt, Slg. Schäfer. Vgl. Bötticher 1891ff. 1948, Bd. II/2, S. 955, Nr. 11. Gläser 1932, S. 83. Kat.

WILHELM WACH zeigt vor topographisch definierbarem Hintergrund eine Frau in traditioneller Tracht. Das Modell in Dreiviertelansicht ist dem Betrachter leicht zugewandt, schaut ihn direkt an und zeigt ein leicht kokettes Lächeln. Eine Blüte im Gewandausschnitt zeigt eine für Caldoni ungewöhnlich sinnliche Note. Eine Haarnadel und rote Halskette zeichnen sie mit zusätzlichen Attributen aus, die dem Betrachter einen Hinweis auf den Stand der dargestellten Person erlauben.

Bei Wachs Werk konnte es sich jedoch aus verschiedenen Gründen nicht um ein Caldoni-Bildnis handeln. So waren Anspielungen erotischer Art wie die leicht enthüllte Brust den Nazarenern fern. Sinnliche Motive wurden konsequent unterdrückt, um die Empfindungen ins Ideale oder Religiöse zu lenken.¹¹⁷⁰ Zudem portraitierte Wach die Tochter der Villa Buti, Vittoria Buti, wodurch sich vielleicht eine Verwechslung der Namen ergab: *“Das Bild von Vittoria hast Du bei Wach gesehen, es ist sehr ähnlich und sie wirklich sehr schön; von der Ältesten kann, was des Hübschsein anbetrifft, dagegen kaum die Rede sein.”*¹¹⁷¹

Die umstrittene Zuschreibung des Wach-Portraits verdeutlichte ein typisches Problem der Caldoni-Ikonographie. Die Bildnisse ähnelten sich untereinander kaum, was schon von Zeitgenossen mit Verwunderung festgestellt worden war. Das Werk wurde jedoch in Hinsicht auf die klassische Tracht bedeutsam, die bei Vittoria vorrangiges Thema ihrer Bilder wurde. Schliesslich war sie ein Indikator für den Stolz der italienischen Gesellschaft auf ihre alten Traditionen: *“Die Tracht der Frauen ist eine Ehrentracht und geht durch alle Stände. Nur das jüngste Mädchen im Hause kleidet sich römisch, bis etwa in das vierzehnte Jahr, wo sie dann mit dem ersten albanischen Anzuge in die Vorrechte und Pflichten einer Jungfrau eintritt. Wahrscheinlich findet man die albanische Tracht zu schwer und steif für die Kinder, ein Mädchen, das sich späterhin noch römisch kostümiert, darf für Misdeutung und Spott nicht sorgen. [...] die Röcke weit und faltig, von starkem Seidenstoffe, das Mieder hoch und steif, natürlich gewölbt, und in zwei Theile zerschnitten, die an beiden Seiten mit bunten Schnüren zusammengezogen werden, auf den Schultern volle Büschel vom Atlasbände, starke Schuhe mit großen Schnallen.”*¹¹⁷²

Die Trachten brachten das besondere Aussehen der italienischen Frauen zum Ausdruck: *“Das Kostüm der Gebirgsbewohner, besonders der Frauen, ist äußerst malerisch und wird durch die schönsten Gestalten noch erhöht.”*¹¹⁷³ Der Haarnadel, wie sie auch in diesem Werk zu sehen war, kam eine besondere kulturhistorische Bedeutung zu: *“Auf den Kopf stecken sie ein weißes Schleiertuch, in ein längliches Viereck gefaltet, mit einer großen silbernen Haarnadel fest, so daß es über den Nacken herabfällt. Die Haarnadel ist ein paar Spannen lang und verhältnismäßig dick. Am Knopfe, der weit hervorsteht, ist entweder ein Strauß, ein Degengefäß oder eine geschlossene Hand angebracht. Durch die Lage der Finger dieser Hand wird sehr naiv angedeutet, ob die Trägerin Mädchen oder Frau ist: daher wechselt man die Haarnadel nach der Hochzeit. In den Ohren glänzten Gehänge von Silber, Gold und*

Nürnberg 1992, S. 472, Nr. 3.64. Wirth 1990, S. 61-62, Nr. 77. Kat. Berlin 1990c, S. 108-109. Giuliani di Meo 1995, S. 103, Nr. 31.

¹¹⁷⁰ Vgl. Henze 1981, S. 78-83.

¹¹⁷¹ Zit. n. Lepsius 1926, S. 351.

¹¹⁷² Zit. n. Müller 1820, S. 59-42.

¹¹⁷³ Zit. n. Brief Führichs an seine Eltern vom 23. 6.1827, in: Führich 1883, S. 24.

edlen Steinen, um den Hals eine Schnur von Perlen oder Korallen, und in der Hand tragen sie im Sommer einen langen Fächer von durchbrochenem Elfenbein.“¹¹⁷⁴ Anregung für derartige folkloristische Darstellungen bot das in Rom publizierte Stichwerk *‘Raccolta di Cinquanta Costumi Pittoreschi’* (1809) von Bartolomeo Pinelli, dessen Trachtenbilder sich mit dem durch Raphael vermittelten Schönheitsideal ideal verbinden ließen.¹¹⁷⁵



Um 1830, zehn Jahre nach ihrer Entdeckung, entstanden mehrere Werke, die Caldoni im hoheitsvollen Habitus und mit reicher Ausstattung zeigen. Besonders VITTORIA CALDONI (ca. 1830)¹¹⁷⁶ von HORACE VERNET signalisierte einen Höhepunkt im Modellkult um Vittoria Caldoni, denn als Direktor der französischen Akademie führte Vernet nur hochrangige Portraitaufträge aus. Seine Freundschaft zu Kestner ließ im Fall von Caldoni eine Ausnahme zu, wie er seiner Schwester mitteilte: *“Viel sehe ich [...] Horace Vernet.”*¹¹⁷⁷

Seiner Funktion als Akademiedirektor entsprechend präsentierte Vernet Caldoni hoheitsvoll und unnahbar. Er war um eine ernste Stilisierung Caldonis bemüht, indem er sie festlich wie zum Kirchengang gekleidet darstellte. Die Dreiviertelfigur ist leicht dem Betrachter zugewandt, ihr Blick scheu und zurückhaltend. In ihren Händen hält sie einen Rosenkranz, auf einem Tisch legt sie ihr Gebetbuch ab. Der Hintergrund wird durch eine ausladende Draperie bestimmt, die an Herrscherbildnisse erinnert. Kestner beschrieb das Gemälde: *“Horaz Vernets angenehmes Bildnis von ihr, eine ganze Figur in verjüngtem Maßstabe, zeigt ein Mädchen oder vielleicht eine Frau, mittleren Standes, im Sonntagskleide. Er selbst, resignierte in seinem unerreichten Versuche, sagte mit der ihm eigenen Schärfe von seinem Portrait: C’est un instant d’un instant de Vittoria.”*¹¹⁷⁸

1830 wurde das Werk auf Vernets Ausstellung in Rom präsentiert und im *Kunstblatt* hervorgehoben: *“[...] Bildnisse zweier Landmädchen, wovon eine die bekannte Vittoria von Albano darstellt. Mit mehr Sorgfalt und Glätte waren die Landmädchen verfertigt, zum Beweise, daß er in dieser Art Meister sey. Vittoria wurde von vielen, besonders in einiger Entfernung, für sehr ähnlich gehalten, und bekanntlich ist es noch wenigen Künstlern gelungen, die reinen Formen derselben glücklich wiederzugeben. Die Kleidung derselben und ein neben ihr liegendes Buch waren mit täuschender Wahrheit gemalt.”*¹¹⁷⁹

¹¹⁷⁴ Zit. n. Müller 1820, S. 59-42.

¹¹⁷⁵ Vgl. Pinelli 1974, S. 214.

¹¹⁷⁶ Abb. Horace Vernet, Vittoria Caldoni, ca. 1833, Öl/Lw., Kunsthandel W. Apolloni di Fabrizio Apolloni, Via del Babuino 133/134, Rom. Vgl. Kunstblatt 1830, Nr. 32, S. 127-28. Kunstblatt 1836, Nr. 21, S. 83. Zit. n. Kestner 1850, S. 87. Mirecourt 1855, S. 45-6. Thiele 1852-56, Bd. 2, S. 57. Zeitschrift für bildende Kunst, 1883, Bd. 18, S. 302. Noack 1922, S. 150. Pönsgen 1961, S. 250-60, Nr. 19.

¹¹⁷⁷ Zit. n. Kestner an Schwester Charlotte, Rom, 24.1.1831, in: Kestner-Köchlin 1907, S. 186.

¹¹⁷⁸ Zit. n. Kestner 1850, S. 87. Pönsgen 1961, S. 253.

¹¹⁷⁹ Vgl. Kunstblatt, Nr. 32, 1830, S. 127-128.

Das Werk galt lange als verschollen, tauchte jedoch 2005 im römischen Kunsthandel auf. Es befand sich im Juli 1835 in der Sammlung I. B. Heath und wurde in einer *RADIERUNG* (1835)¹¹⁸⁰ des britischen Kupferstechers Henri Cousins vervielfältigt und bezeichnet: „*The Roman Girl. From the original Portrait of Vittoria d’Albano in possession of I. B. Heath to whom this print is with permission respectfully dedicated by his Obliged Servant Holloway. London, published July 16th 1835, by M. M. Holloway, 22. King William Street Strand. Publie au Paris chez Pieri-Bérnard, Boulevard des Italiens, Nr. 11.*“¹¹⁸¹ 1836 wurde Cousins Werk im *Kunstblatt* hervorgehoben: „*Vittoria in ihrem Sonntagsputz und in echt römischer Haltung. Die Figur ist etwas vollkommener als in der Natur und das Bildnis erhält dadurch etwas Imposantes. Selten ist die geschabte Manier mit soviel Bestimmtheit und Eleganz angewendet worden, als in diesem Blatte, welches unter die allerbesten Arbeiten dieser Gattung zu zählen ist.*“¹¹⁸²



FRANZ LUDWIG CATEL stellte sein *BILDNIS* (1828)¹¹⁸³ im Oktober und November 1828 im großen Saal des Palazzo Caffarelli aus.¹¹⁸⁴ Es zeigt Caldoni vor einem dunklen Landschaftshintergrund in Dreiviertelfigur. Der Kopfschmuck wird durch eine Haarnadel gehalten, die am Ende mit einer zusammengeballten Faust bestückt ist. Das Schultertuch wird durch ein Mieder bestimmt, welches schon auf Schnorr v. Carolsfelds Ölgemälde aufgetaucht war. In den Händen hält sie einen Rosenkranz. Die wie mit Scheinwerfern angestrahlten Partien des Gewandes erlauben einen Rückschluss auf eine Portraitierung im Innenraum bei künstlichem Licht.¹¹⁸⁵

Catel hatte sich unter den Mitgliedern der Deutsch-Römischen Künslerschaft einen Namen gemacht, indem er Kronprinz Ludwig neben Leo von Klenze (1784-1864), Bertel Thorvaldsen und Schnorr von Carolsfeld in einer spanischen Taverne in Rom abgebildet hatte (1824, München, Neue Pinakothek). Catel war in einer französischen Hugenottenfamilie aufgewachsen. Nach Anfängen an der Berliner Akademie studierte er in Paris an der *École des Beaux-Arts*, ging 1811 nach Rom und unterhielt Freundschaften mit Joseph Anton Koch (1768-1839) sowie Jakob Asmus Carstens (1754-98). Sein Interesse an Caldoni wurde durch seine Vorliebe für römische und neapolitanische Volksszenen begleitet. 1814 ging er eine Ehe mit der Italienerin Margherita Prunetti ein. Ab 1825 bezogen sie ein Quartier an der Piazza di Spagna, wo sie andere Künstler und Reisende begrüßten. Catels sichere finanzielle Stellung erlaubte es ihm, andere Künstler in Rom zu fördern und Ausstellungen zu organisieren. Er gründete das Pio Istituto Catel, welches bis heute der Künstlerförderung dient und sein Bildnis Caldonis beherbergt.

¹¹⁸⁰ Abb. Henry Cousins n. Horace Vernet, *The Roman Girl Vittoria d’Albano*, 1835, Radierung, Kupferdruckkarton, breitrandig, 468 x 262 mm, Dresden, Kupferstichkab., Nr. A 1876-8 in A480, 2. Vgl. Andresen 1870, S. 302. Noack 1922, S. 150. Gläser 1943, S. 453. Gläser 1963, S. 44, Anm. 220.

¹¹⁸¹ Vgl. *Kunstblatt* 1836, Nr. 21, S. 83. Singer 1930, Nr. 11602. Giuliani di Meo 1995, S. 68, Nr. 21.

¹¹⁸² Vgl. *Kunstblatt* 1836, Nr. 21, S. 83.

¹¹⁸³ Abb. Franz Ludwig Catel, *Vittoria Caldoni*, 1828, Öl/Lw., 96 x 73 cm, Rom, Pio Istituto Catel. Vgl. Bunsen 1868, Anhang A21. Gläser 1943, S. 453. Pönsen 1961, S. 253, 258. Kat. Nürnberg/Schleswig 1992, 471-72, Nr. 3.63.

¹¹⁸⁴ Vgl. Bunsen 1868, Anhang A21.

¹¹⁸⁵ Vgl. Giuliani di Meo 2002, S. 190.



Der Bildnis-, Genre- und Historienmaler EDUARD MAGNUS wohnte mit Unterbrechungen von 1827 bis 1834 in Rom und stand dem französischen Künstlerkreis nahe. Er pflegte die Verbindung zu Bildhauern und war mit Emil Wolff und Bertel Thorvaldsen befreundet. Sein *ÖLGEMÄLDE (1828/29)*¹¹⁸⁶ wurde auf der Berliner Kunstausstellung 1850 ausgestellt. Ehemals befand sich das Bildnis im Besitz der Familie Magnus in Berlin, wurde während des zweiten Weltkrieges ausgelagert und gilt seitdem als verschollen. Auch eine *REPLIKA*¹¹⁸⁷ ist nicht mehr nachweisbar, eine fragmentarische *HANDSTUDIE (1828)*¹¹⁸⁸ hat sich jedoch erhalten. AUGUSTA HÜSFENER schuf nach Magnus' Werk einen *STAHLSTICH (1838)*,¹¹⁸⁹ der als Frontispiz für Alfred Reumonts Ausgabe *Italia* erschienen war. Magnus' Werk zeigt Vittoria in nahezu identischer Haltung wie auf dem Werk von Catel, lediglich die Körperhaltung ist stärker frontal ausgerichtet. Der nach rechts gewandte Blick erlaubt allerdings keinen Kontakt mit dem Betrachter. Eduard Magnus spezialisierte sich auf Gesellschaftsbilder, schuf Bildnisse wie von Mathilde Gräfin zu Lynar geb. Gräfin Voss-Giewitz (1837, Privatbesitz), Johanna Maria (Jenny) Lind (1846/61, London, NPG) oder Felix Mendelssohn (1845, Staatsbibliothek Preuss. Kulturbesitz, Musikabteilung, Berlin) und wurde ein bewunderter Salonmaler des Berliner Biedermeier. Sein Caldoni-Bildnis kann als eine Mischung beider Genres verstanden werden. Zum einen stellte er sie als eine Person der 'höheren' Gesellschaft dar, andererseits stattete er sie mit einem Rosenkranz aus, um einen pietätvollen Kontext zu erzielen. Dadurch wurde ihr eine gesellschaftliche Legitimation erteilt.



Von Vittoria Caldoni entstand eine Anzahl an Zeichenstudien, die eine Modellsituation im Studio vermuten lassen. Derartige Studien entstanden von WILHELM HENSEL, der 1823-28 in Rom lebte: "[...] *Er malte dort [...] ein Genrebild ,der Abschied der Vittoria Caldoni. [...]*"¹¹⁹⁰ Er schloß sich August Grahl an und verkehrte mit den deutschen Künstlern in der Casa Bartholdy.¹¹⁹¹ Seine *GRAPHITZEICHNUNG (16. November 1825)*¹¹⁹² besticht durch einen hohen technischen Vollendungsgrad und feine Schattierungen. Im Profil wiedergegeben, ähnelt das Portrait frühen Zeichnungen Schnorr v. Carolsfelds. Dieser Eindruck wird durch die großen Augen mit den scharf gezeichneten Brauen unterstrichen. Vor neutralem Hintergrund erscheint in halber Höhe der Schriftzug *Vittoria*, der wie die Datierung auf der

¹¹⁸⁶ Abb. Eduard Magnus, Vittoria Caldoni, 1828/29, Öl/Lw., 99 x 74 cm, ehem. Privatbesitz Berlin, verschollen. Vgl. Meyer 1873, S. 538. Bötticher 1891ff., Bd. 1/2, S. 915, Nr. 5, S. 953-55. Noack 1922, S. 150. Gläser 1943, S. 452. Gläser 1963, S. 27, 43-4, 83-4, Nr. 7. Fuchs 1959, S. 9.

¹¹⁸⁷ Abb. Eduard Magnus, Vittoria Caldoni, nach 1829, Öl/Lw., Verschollen. Vgl. Gläser 1963, S. 84, Nr. 26a. Bunsen 1868, Anhang A 21. Meyer 1873, S. 538.

¹¹⁸⁸ Abb. Eduard Magnus, Handstudie zu Vittoria Caldoni, ca. 1828/29, Graphit, Berlin, KSZ, SdZ Nr. 8.

¹¹⁸⁹ Abb. Augusta Hüsfener n. Eduard Magnus, Vittoria Caldoni, ca. 1838. Radierung. Vgl. Reumont 1838, Frontispiz. Noack 1907, S. 378, Anm. 1. Gläser 1963, S. 83-84.

¹¹⁹⁰ Zit. n. Rosenberg 1889, S. 29.

¹¹⁹¹ Vgl. DBE, Bd. 7, S. 256-257. Börsch-Supan 1988, S. 78, 489.

¹¹⁹² Abb. Wilhelm Hensel, Vittoria Caldoni, 16.11.1825, Graphit, 155 x 125 mm, KSZ, Berlin, Nr. NG 3/56; Nr. 7/11. Vgl. Kleßmann 1969, S. 167. Kat. Nürnberg 1992, S. 471, Nr. 3.62.

Stuhllehne 'Roma d 16 t November 1825' die Vollendung des Blattes impliziert. Hensel war der Ehemann von Fanny Mendelssohn und Schwager des Komponisten Felix Mendelssohn. Seine Portraitbildnisse der Berliner Gesellschaft entstanden in nahezu exklusiven Aufträgen. 1825 ging er mit königlicher Unterstützung nach Rom, wo er Raphaelekopien anfertigte. 1828 kehrte er nach Berlin zurück, um eine Stellung als königlicher Hofmaler anzunehmen.¹¹⁹³



Eine weitere GRAPHITZEICHNUNG (1825)¹¹⁹⁴ zeigt Vittoria in frontal ausgerichteter Position und mit niedergeschlagenen Augen. Die Betonung liegt auf dem ovalen Gesicht und der ruhigen, in sich gekehrten Gesamterscheinung. Das Monogramm 'WH' verrät die offizielle Note. Vielleicht wurde eine dieser Studien für ein heute verschollenes ÖLGEMÄLDE verwertet, welches 1834 vom Verein der Kunstfreunde für eine Verlosung angekauft wurde: *"Was jedoch die Stoffwahl vermag, zeigte ihm vielmehr ein Genrebild, welches die in den zwanziger Jahren berühmte Schönheit Vittoria Caldoni darstellte, wie sie am Brunnen ihren Freundinnen den (übrigens nicht befolgten) Entschluß mittheilte, in ein Kloster zu gehen, ein Werk, welches seines Inhalts wegen viel von sich sprechen machte."*¹¹⁹⁵ Von Hensel entstanden über 1000 Portraitzeichnungen, was ihn zu einem routinierten Darsteller von individuellen Merkmalen machte. Vor diesem Hintergrund kann davon ausgegangen werden, daß er Caldoni relativ treffend wiedergeben hatte.



AUGUST LUCAS schuf die Zeichnung VITTORIA CALDONI (21. Januar 1831),¹¹⁹⁶ in der das Modell in seitlicher Rückenansicht auf einem Stuhl sitzend wiedergegeben ist. Die Zeichnung besticht durch die realistische Wiedergabe der Modellsituation und spiegelt das Zusammenspiel zwischen Gewand und Physiognomie wider. Ungewöhnlich erscheint das scharfe Profil mit der ausgeprägten Nase, die dem Modell einen strengen Charakter verleiht. Vittoria wirkt hier schlanker und knochiger. Lucas wurde 1829 ein Reisestipendium für Rom gewährt und schloss sich dem Künstlerkreis der Ponte Molle Gesellschaft an. Er lebte in der Via del Tritone Nr. 154 und in der Via San Isidoro Nr. 20. 1830 kam er nach Olevano, wo er sich mit Kestner, Nerly und Ahlborn in der Casa Baldi aufhielt, 1831 war er mit Kestner und Ahlborn in der Umgebung von Civitella. In Rom unterhielt er eine enge Beziehung zu Friedrich Preller, Friedrich Nerly, Anton Dräger und Wilhelm Ahlborn.¹¹⁹⁷ Von Lucas entstanden mehrere Kreidezeichnungen und

¹¹⁹³ Vgl. Lowenthal-Hensel u. Arnold 2004, S. 15ff.

¹¹⁹⁴ Abb. Wilhelm Hensel, Vittoria Caldoni, 1825, Graphit, 90 x 118 mm, bez. Mitte li.: Vittoria 1825 WH Roma, KSZ, Berlin, Nr. X.10.

¹¹⁹⁵ Zit. n. Von Reber 1884, Bd. 2, S. 170. Bötticher 1891ff., Bd. I/2, S. 525. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 16, S. 432.

¹¹⁹⁶ Abb. August Lucas, La Bella Vittoria d'Albano, 21.1.1831, Graphit, Papier, 266 x 187 mm, verso: Vittoria Caldoni in Halbfigur, bez. La bella Vittoria di Albano, 21 di Gennario 1831. Darmstadt, Hess. Landesmus., Nr. HZ 824. Vgl. Pönsgen 1961, 258, Nr. 17. Franzke 1972, S. 132, Nr. Z 171.

¹¹⁹⁷ Vgl. Bötticher 1891ff., Bd. I/2, S. 939. Bénézit 1976, Bd. 8, S. 839-40. Lade 1924, S. 28. Franzke 1972, S. 17. Noack 1927, 2, S. 368.

Aquarelle, die italienische Bauernmädchen vor Landschaftshintergrund oder mit einem Spinnergerät zeigen und sein Interesse an lokalen Genreszenen erkennen lassen.¹¹⁹⁸

‘Vittoria Caldoni in Kostümstudien’ verdeutlicht das Interesse der Künstler nicht nur am Modell, sondern auch an ihrer Ausstattung. Es gibt offenbar keine Bilder, die sie in modischer Kleidung oder gar entblößt zeigen; das sinnlich anmutende Werk von Wilhelm Wach kann dementsprechend als ein Vorläuferwerk eingestuft werden.

III.8 DAS MODELL UND DIE RUSSISCHE KÜNSTLERSCHAFT

Zum Jahreswechsel 1830/31 trafen ALEXANDER ANDREJEWITSCH IVANOV und GEGORIJ IGDATEVITCH LAPČENKO in Albano ein. Lapčenko, der durch Fürst Michail Semënovič Voroncòv (1782-1856) die Möglichkeit erhalten hatte, an der Akademie St. Petersburg zu studieren,¹¹⁹⁹ erhielt 1823 ein Rom-Stipendium.¹²⁰⁰ Diese beiden Künstler sollten eine wichtige Rolle in Caldonis Leben spielen.

Alexander Ivanov, der oftmals als eine Art Vermittler und Botschafter zwischen Caldoni und Gregorij Lapčenko aufgetreten war, plante, Caldonis Lebensgeschichte als Modell niederzuschreiben, was er jedoch nicht in die Realität umsetzte. Caldonis Herkunft gerecht werdend, ‘italianisierte’ er den Namen Lapčenko durch den Austausch von ‘k’ zu ‘c’: *“Dite al Sra. Vittoria che io adesso vorei domandar la permissione dal mio amico Lápčenco di scriver tutta sua storia nei miei letteri venturi, credo che per lei quella storia sara più interesanta che Storia Romana.”*¹²⁰¹ Auch der Name Lapčenko wurde verschiedentlich als Lapacenko oder Lábčenko überliefert;¹²⁰² Details, die in einer Biographie Caldonis sicher einen Platz gefunden hätten.

Lapčenkos Aufenthalt in Rom ist für mehrere Jahre dokumentiert. Er litt jedoch insbesondere ab 1833 unter einem Augenleiden, weshalb er sich nach Albano zurückzog.¹²⁰³ Aus diesem Grund wurde sein Freund Ivanov zumindest bis 1834 sein ständiger Begleiter. In Albano lernte Lapčenko Vittoria Caldoni kennen und bezog in der *Casa Caldoni*, die Reisenden und insbesondere Portraitisten eine Bleibe bot, ein Zimmer: *“[...] Manche Künstler fanden in dem Verlangen, sie zu malen, auch den Weg zu ihrem Hause in Albano, und so auch die Maler aus Russland, der, nachdem er in dem Caldonischen Hause zur Herstellung seiner Gesundheit eine Wohnung genommen, sie nachher als seine Frau heimgeführt hat. [...]”*¹²⁰⁴ Kestner hatte in seinen Römischen Studien erwähnt, daß Caldoni schliesslich die Möglichkeit zum Bezug eines grösseren Domizils hatte; vielleicht war damit diese *Casa Caldoni* gemeint. Schliesslich handelte es sich bei Lapčenko um einen wohlhabenden Gast, den man nicht in einer einfachen Behausung einer Winzerfamilie unterbringen konnte.

¹¹⁹⁸ Vgl. Weinrautner 1997, S. 20.

¹¹⁹⁹ Zit. n. CGIA, f. 789, op. 14, ed. chran. 15-L, l. 19 retro. Giuliani di Meo 1995, S. 39, Anm. 13.

¹²⁰⁰ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 35, Nr. 11.

¹²⁰¹ Zit. n. Archiv GRM, f. 24, op. 2, ed. chran. 13, l. 92, in: Giuliani di Meo 1995, S. 81, Anm. 27.

¹²⁰² Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 39, Anm. 12.

¹²⁰³ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 70.

¹²⁰⁴ Zit. n. Kestner 1850, S. 85.

Lapčenkos gesundheitliches Schicksal blieb Fürst Voroncòv nicht verborgen. Er versuchte, dem Künstler beim Kurieren seines Augenleidens behilflich zu sein: *“Il Conte si è mosso molto a compassione di tuo stato e promette di non lasciare nulla d’intentato pur di restituirti la vista.”*¹²⁰⁵ Trotz dieser widrigen Umstände entwickelte sich zwischen Caldoni und Lapčenko eine enge Beziehung, wengleich viele biographische Details im Dunkeln geblieben sind. Das Verhältnis des Paares gestaltete sich alles andere als einfach, doch Vittoria wurde schließlich seine Verlobte: *“(…) fare un discorso in italiano a Vittoria su Lapčenko, perché lui moderi la sua passione.”*¹²⁰⁶ Nach einem Aufenthalt in den thermischen Bädern von Ischia kehrte Lapčenko nach Albano in die *Casa Caldoni* zurück, wie Ivanov in einem Brief an den Vater von September 1835 mitteilte.¹²⁰⁷ Zu dieser Zeit trat Caldoni mittlerweile als die ‘Herrin des Hauses’ auf, indem sie sich um Familienangelegenheiten und Besucher des Hauses kümmerte. Ein Brief Ivanovs, wohl auf 1836 zu datieren und adressiert an Lapčenko in Albano, ließ verlauten: *“[...] Ti ringrazio infinitamente delle tue servizi che vuol mostrarmi mel tempo di cholera [...] io non so quando venir a Albano a pagar alla Sra. Vittoria [...]”*¹²⁰⁸ Für das Jahr 1838 war Lapčenkos Aufenthalt in Neapel dokumentiert, wo ihm nochmals medizinische Hilfe zukam: *“[...] Il sensibile Ivanov mi accompagnò a Napoli, dove si fermò per un mese e mi affidò alle cure di medici che mi seguirono di continuo fino all’anno 1838, e feci ritorno in patria dove mi seniti un po’ meglio [...]”*¹²⁰⁹ Trotz dieser gesundheitlichen Schwierigkeiten heiratete das Paar am 29. September 1839 an einem nicht näher identifizierten Ort. Offenbar fand die Hochzeit jedoch nicht in Albano statt, da dort weder eine Heirat noch nachfolgende Kinder notariell registriert wurden.¹²¹⁰ Ivanov beglückwünschte seinen Freund zu seinem Erfolg: *“[...] Mi sembra che di nuovo sia successo qualcosa tra te e Vittoria [...]”*¹²¹¹ Das Paar bezog ein Haus in der *vicolo Piano delle Grazie* in der Nähe des alten Zentrums Albanos.¹²¹²

Kestner äusserte sich in den *Römischen Studien* nur knapp zur Beziehung zwischen Caldoni und Lapčenko. Offenbar wollte er seinem Modell eine ‘unberührte’ Aura erhalten, die sie in ihrer Zeit als nazarenisches Modell ausgestrahlt hatte. Eine mögliche Interesse für das andere Geschlecht sprach er ihr ab: *“[...] Mit ihrem lebhaften Gefühl für Freundschaft haben wir nie eine Leidenschaft für einen Mann bei ihr gesehen. Neben ihr konnte auch kein Wunsch sinnlicher Natur aufkommen, denn nur geistig edel waren ihre vollkommenen Formen. [...]”*¹²¹³

Die Gründe für die ungenügende Überlieferung eines derart wichtigen Ereignisses wie einer Hochzeit können diverser Natur sein. So war die Verbindung einer katholischen Italienierin mit einem Mann eines anderen kirchlichen Glaubens eine Seltenheit, wengleich vereinzelt Ehen zwischen unterschiedlichen Religionen registriert wurden. So heiratete der Maler Fedor Bruni 1835 das junge Modell Angelica Serni, Tochter des Besitzers des *l’Hotel de Lowndes* an der Piazza di Spagna. 1836 ging Orest Kiprenskij, drei

¹²⁰⁵ Vgl. Archiv GRM, f. 24, op. 2, ed. chran. 13, l. 100, in: Giuliani di Meo 1995, S. 76, Anm. 18.

¹²⁰⁶ Zit. n. Archiv GRM, f. 24, op. 2, ed. chran. 13, l. 51. Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 69, Anm. 1.

¹²⁰⁷ Vgl. Ivanov o. J., S. 83, in: Giuliani di Meo 1995, S. 78, Anm. 23.

¹²⁰⁸ Zit. n. Archiv GRM, f. 24, op. 2, ed. chran. 13, l. 61.

¹²⁰⁹ Zit. n. CGIA, f. 789, op. 14, ed. Chran. 15-L, l. 20 retro, in: Giuliani di Meo 1995, S. 74, Anm. 15.

¹²¹⁰ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 83.

¹²¹¹ Zit. n. Archiv GRM, f. 24, op. 2, ed. chran. 23, l. 1 u. 1 retro, in: Giuliani di Meo 1995, S. 84, Anm. 2.

¹²¹² Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 85, Nr. 25.

¹²¹³ Zit. n. Kestner 1850, S. 93.

Monate vor seinem Tod, in einer heimlichen Zeremonie die Ehe mit dem Modell Anna Maria Falcucci ein.¹²¹⁴

Der 'Kulturschock' einer Heirat zwischen einer traditionsverhafteten Italienerin und einem Mann anderer Nationalität war für die Bevölkerung nicht unerheblich: "[...] *non facevano sposare una cattolica a un uomo di altra confessione religiosa se questi non avesse prima abbracciato la fede cattolica.*"¹²¹⁵ Um einen gesellschaftlichen Skandal zu umgehen, blieben 'multikulturellen' Paaren oft nur zwei Möglichkeiten, entweder Rom für immer zu verlassen oder einen zweifelhaften Ruf zu erdulden: "[...] *e finire in prigione.*"¹²¹⁶

Nicht nur der Ort der Hochzeit, auch das Datum von Caldonis und Lapčenkos Abreise aus Rom ist nicht überliefert. Immerhin gibt mehrere, wenngleich sich widersprechende Quellen, die das Datum auf den Beginn des Jahres 1839 legen. Lapčenko hingegen erwähnte, daß die Rückkehr in die Heimat schon 1838 angetreten wurde.¹²¹⁷ Im Frühjahr 1839 hielt sich das Paar mittlerweile in Russland auf, wie Ivanov an seinen Vater berichtete: "*Mando a mia sorella Katerina Andreevna un breve appunto nella lettera a Lapčenko.*"¹²¹⁸ Kestner jedenfalls schloss Caldonis Existenz in Russland mit den knappen Worten ab: "*So kam sie anfangs nach Reval, aber da das Klima sie quälte, hat ihr Mann sich in der Krimm angekauft, von wo her sie, als Mutter zweier Söhne, günstige Nachrichten gab.*"¹²¹⁹

Mit keinem Wort machte Kestner in den *Römischen Studien* die Werke bekannt, die in den letzten Jahren ihres Modelldaseins möglicherweise von ihr als Halbakt entstanden waren: "[...] *Der Künstler, der sie heimgeführt, und nach den letzten Nachrichten in der Krimm mit ihr zufrieden lebt, hatte ein sehr schwaches Gesicht; aber auch ohne Augenweide mußte sein Schönheitssinn die reichste Nahrung in ihr finden, denn auch der Blinde [...] muß in ihrer Nähe das Schöne ihres Ganzen empfinden, so wie man im Anblick ihrer Züge sich nur an ihrer schönen Seele weidete.*"¹²²⁰



Von Lapčenko entstanden mehrere Halbakt-Bildnisse, die sich in der Ikonographie deutlich vom Oeuvre der bislang besprochenen Caldoni-Bilder unterscheiden. Lapčenkos *MATTINO (Utro, ca. 1830)*¹²²¹ im Zentralmuseum von Charkiv (Ukraine) zeigt eine junge Frau mit halb entblößter Brust, wie sie Wasser in eine Schale gießt. Ihr Blick ist vom Betrachter abgewandt und der Kopf leicht gesenkt. Ein roter Vorhang umrahmt die Szene, die sich in einem vom Morgenlicht erhellten Innenraum abspielt. Im linken Hintergrund eröffnet ein Fenster den Blick auf eine weite Landschaft. Die Situation scheint aus dem

¹²¹⁴ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 87-8.

¹²¹⁵ Zit. n. Russkaja starina, 1891, Bd. LXX, Juli, S. 29, in: Giuliani di Meo 1995, S. 88, Anm. 6.

¹²¹⁶ Zit. n. Ivanov o. J., S. 179, in: Giuliani di Meo 1995, S. 89, Anm. 8.

¹²¹⁷ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 90, Anm. 11.

¹²¹⁸ Vgl. Ivanov o. J., S. 122, in: Giuliani di Meo 1995, S. 90, Anm. 12.

¹²¹⁹ Zit. n. Kestner 1850, S. 85.

¹²²⁰ Zit. n. Kestner 1850, S. 93.

¹²²¹ Abb. Grigorij Lápčenko, Mattino, ca. 1830, Öl/Lw., 98 x 65 cm, State Mus. of Fine Arts, Charkow (Charkiv), Ukraine. Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 54, Nr. 16.

Leben gegriffen, wobei das Modell in einer privaten Umgebung wiedergegeben wird, ohne auf mythologische oder religiöse Welten anzuspielen. Es muss jedoch unbeantwortet bleiben, ob es sich bei der dargestellten Person um Caldoni handelt, denn keine Quelle belegt Modellsitzungen Vittorias als Aktmodell: "[...] *la modella di cui si servi il pittore per quest'ultima composizione non ha i tratti della ,bella vignaiola'*."¹²²²



Lapčenkos *BAGNANTE* (ca. 1840)¹²²³ zeigt eine vergleichbare Szene eines Aktes vor dunklem Hintergrund. Mit einem Tuch, das die Person als Badende ausweist, verdeckt sie Teile ihres Körpers. Ihr leicht gesenktes Gesicht ist dem Betrachter frontal zugewandt. Das Haar ist gescheitelt und streng zurückgekämmt. Nichts erinnert an Caldonis Werke aus den Anfangstagen ihres Modelldaseins. Auch hier muss spekulativ bleiben, ob es sich um ein Bildnis Vittorias handelt: "[...] *il ritratto di Vittoria è ricordato solamente in un saggio [...]*."¹²²⁴



Lapčenkos *Bagnante* scheint eine Zeichnung von FRIEDRICH WASMANN verwandt zu sein, obgleich eine direkte Verbindung spekulativ bleiben muss. Wasmann lebte 1832-35 in Rom und pflegte Kontakt mit Overbeck und Thorvaldsen. Seine Zeichnung eines *HALBAKTES* (1833),¹²²⁵ die in der Forschung als ein mögliches Bildnis Caldonis bezeichnet worden ist, zeigt eine junge Frau in sitzender Position mit leicht gedrehtem Körper im Dreiviertelprofil. Sowohl die nach vorn gebeugten Schultern, die locker auf dem Schoß liegenden Arme als auch der bodenlange Rock wurden skizzenhaft in groben, schnellen Strichen festgehalten. Die Körperhaltung jedoch und die Frisur weisen eine deutliche Ähnlichkeit zum Werk Lapčenkos auf.



Verschollen ist Lapčenkos *FILOMELA RECLUSA RICAMA SULLA TELA CIO CHE LE E ACCADUTO* (*FANCIULLA IN CARCERE*, ca. 1830),¹²²⁶ lediglich im Museum des Schloßes in Alupka (Krim, Ukraine) von Mikhail Semyonovich Voroncòv befindet sich eine photographische Reproduktion.¹²²⁷ Das Originalwerk befand sich noch 1869 im Haus Voroncòv in Odessa.¹²²⁸ Für das Jahr 1941 wurde ein Bild

¹²²² Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 55.

¹²²³ Abb. Grigorij Lápčenko, *Bagnate*, ca. 1840, Öl/Lw., 71 x 58 cm, Moskau, Galerie Tretjakov, Moskau. Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 92, Nr. 27.

¹²²⁴ Zit. n. N. G. Vilesova, in: Giuliani di Meo 1995, S. 56, Anm. 24.

¹²²⁵ Abb. Friedrich Wasmann, *Halbakt* (Vittoria Caldoni?), ca. 1833, Graphit, 256 x 170 mm, Privatbesitz. Vgl. Garnerus 1981, Nr. 7.

¹²²⁶ Abb. Grigorij Lápčenko, *Filomela reclusa ricama sulla tela cio che le e accaduto*, ca. 1830, Öl/Lw., verschollen. Vgl. CGIA, f. 789, op. 14, ed. chran. 15-L, l. 19 retro, in: Giuliani di Meo 1995, S. 40, Nr. 12, S. 41, Anm. 15.

¹²²⁷ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 41, Anm. 17.

¹²²⁸ Zit. n. CGIA, f. 789, op. 14, ed. chran. 15-L, l. 20 retro, in: Giuliani di Meo 1995, S. 41, Anm. 15.

Lapčenkos unter dem Titel *Fanciulla In Carcere (Devuska v temnice)* in der Schloßbibliothek von Alupka dokumentiert, wobei es sich um das vorliegende Werk handeln könnte.¹²²⁹ Vergleichbar den Bildern *Bagnante* und *Mattino* erscheint auch in diesem Werk der Oberkörper entblößt und in leicht nach vorn geneigter Haltung. Die in einer Kammer eingeschlossene Frau vermittelt den Charakter einer privaten Studie zwischen Maler und Modell, das namenlos verbleibt.



Lapčenko schuf mehrere Auftragswerke für den russischen Gesandten Grigori Ivanovich Gagarin (1782-1837), der von 1827 bis 1832 in Rom stationiert war.¹²³⁰ Dazu gehörten eine Skizze mit dem Titel *Lavanda dei piedi*, das Werk *Donna con un paniere in testa* und wahrscheinlich auch das Werk *Susanna*,¹²³¹ welches im Zusammenhang mit der Caldoni-Ikonographie von Bedeutung ist. Lapčenkos Werk *SUSANNA VON DEN ALTEN ÜBERRASCHT (1842)*¹²³² griff ein traditionelles ikonographisches Bildthema auf (Buch Daniel, 13, 1-64), denn der religiöse Inhalt war im russischen Umkreis bekannt und beliebt. Ein Werk des russischen Kupferstechers Nicolao Ionhannis Piscatore (fl. 1650) von 1674 kursierte unter der Regierungszeit Peter I (1672-1725); eine gleichnamige Aufführung (*spettacolo*) wurde in St. Petersburg aufgeführt.¹²³³

Susanna sitzt unbekleidet auf einer Bank im Freien, hinterfangen von einer dunklen Waldlandschaft. Sie erhebt den Arm hoch über ihrem Kopf, um sich ein weißes Tuch über die Schultern zu legen. Unter ihr ist ein rotes Tuch ausgebreitet, auf dem sie ihre Kleider abgelegt hat. Im Hintergrund beobachten sie mehrere Alte aus einem Versteck. Das Werk wurde von Ivanov beschrieben, ohne den Namen Caldonis zu erwähnen: “[...] *Ve lo dimostrerò la sua ‘Susanna’.* [...] *Questo è il ritratto della donna più bella d’Italia!*”¹²³⁴ *Susanna* wurde der Akademie in St. Petersburg zugesandt: “[...] *Potrai mandarlo anche al nome di stesso Grigorovice. Ma qui ci vuol regalar al Academia la tua Susanna. Non so se ti conviene far questo.. [...]* *Vittoria che io desisero a lei tutti I beni possibili. Le genitori vivono nella memoria sua.* [...]”¹²³⁵

Das Thema der *Susanna* wurde schon von Lorenzo Lotto (1517, Uffizien, Florenz), Tintoretto (1555/56, Kunsthist. Mus., Wien), Guercino (1617, Prado, Madrid), Guido Reni (1620-25, Nat. Gal., London) und Artemisia Gentileschi (1622, Stamford, Lincolnshire) in ähnlicher Weise dargestellt. In übertragener Form verwies Lapčenkos *Susanna* jedoch auf Caldonis Dasein als weibliche Person, die unaufgefordert fremden Augen ausgesetzt war und sich instinktiv zu schützen versuchte. Dieses Verhalten konnte als Allegorie auf ihr Modelldasein verstanden werden.

¹²²⁹ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 41, Anm. 16.

¹²³⁰ Vgl. Kragelund 1991, S. 144, Anm. 12.

¹²³¹ Zit. n. CGIA, f. 789, op. 14, ed. chran. 15-L, l. 20 retro. Giuliani di Meo 1995, S. 53, Anm. 19.

¹²³² Abb. Grigorij Lápčenko, *Susanna von den Alten überrascht (Susanna sorpresa dai vecchioni)*, 1842, Öl/Lw., 200 x 149 cm, Russisches Mus., Sankt Petersburg. Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 46, Nr. 14.

¹²³³ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 48, Anm. 5.

¹²³⁴ Zit. n. Ivanov o J., S.28. Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 55, Anm. 22.

¹²³⁵ Zit. n. RGB f. 111 Ivanovy A. A. I S. A., kart. 2, ed. Chran. 1, l. 4 u. retro, in: Giuliani di Meo 1995, S. 104, Anm. 12.

Auch ALEXANDER IVANOV schien durch die Züge Caldonis zu Bildwerken inspiriert worden zu sein. Als Sohn und Schüler von Andrej Ivanovic Ivanov, Professor an der Kunstakademie (*Imperial Academy of Arts*) von St. Petersburg, kam mit einem Stipendium der *Studio della Societa di Incoraggiamento degli Artisti* nach Rom. Er lebte von 1830 bis wenige Wochen vor seinem Tod 1858 in dieser Stadt, stand im engen Kontakt mit Thorvaldsen und Overbeck sowie dem Schriftsteller Nikolai Vasilievich Gogol (1809-52).¹²³⁶ E

r frequentierte den Salon von Zinaida Aleksandrovna Volkonskaya (1786-1869), ein beliebter Treffpunkt der deutschen Künstlerschaft sowie der russischen Aristokratie¹²³⁷ und stand in Kontakt mit Karl Bryullov (Brjullov, 1755-1852), der weibliche Aktfiguren im landschaftlichen oder klassischen Kontext schuf.¹²³⁸ Ivanov nutzte lokale Modelle, Kinder, Männer und Frauen verschiedenen Alters für seine Figurengruppen ein und malte Frauenakte unter freiem Himmel; eine bisher unbekannte Gepflogenheit. Die Zeichnungen seiner badenden Frauen nahmen Manets *Frühstück im Freien* vorweg. Die Erotik des Paris im 19. Jahrhundert war ihm jedoch fremd, er hielt sich im Ausdruck an die griechische Antike.¹²³⁹ Overbeck unterstützte Ivanov in seinem Werk *CHRISTUS ERSCHEINT DEM VOLK (1837-57)*¹²⁴⁰ das er bei seiner Rückkehr nach St. Petersburg der Akademie als Meisterstück präsentierte.



IVANOVs Werk *DAS ALBANISCHE MÄDCHEN, IN DER TÜR STEHEND* (ca. 1830),¹²⁴¹ ruft die Erinnerung an die schicksalhafte Begegnung, wie sie von Kestner überliefert worden war, ins Gedächtnis zurück. Wie in der schriftlichen Überlieferung befindet sich ein junges Mädchen in einem Türeingang eines einfachen Hauses. Ihre Haltung ist unprätentiös, aber keineswegs scheu. Auch der direkte Blickkontakt unterstreicht das Selbstbewußtsein der dargestellten Person. In vergleichbarer Form thematisierte Gogol später in *The Mysterious Portrait* (1842) das Zusammentreffen zwischen einem Künstler und einem jungen Mädchen, das durch seine Mutter präsentiert wurde, um portraitiert zu werden.¹²⁴² Der freundschaftliche Kontakt zwischen Caldoni, Lapčenko und Ivanov dokumentiert eine undatierte, wohl 1834 entstandene Notiz, die auf eine gemeinsame Italienischstunde hinweist: “[...] fare un discorso in italiano a Vittoria su Lapčenko, perché lui moderi la sua passione.”¹²⁴³ Caldoni betätigte sich demnach als Lehrerin der italienischen Sprache für ihre russischen Besucher und Freunde.



¹²³⁶ Vgl. Lo Gatto 1971, S. 148, 159-60. Barooshian 1987, S. 34.

¹²³⁷ Vgl. Giuliani di Meo 1991, S. 72, 131-43. Gray u. Blakesley 2000, S. 114.

¹²³⁸ Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 49.

¹²³⁹ Vgl. Alpatov u. Wolf 1950, S. 195-206.

¹²⁴⁰ Vgl. Maguire 1994, S. 102, 116, 163. Giuliani di Meo 1995, S. 93, 97, 136, Nr. 39.

¹²⁴¹ Abb. Alexander Ivanov, Das albanische Mädchen, in der Tür stehend, ca. 1840, Öl/Lw., 43 x 31 cm, The State Tretyakov Gal., Moskau. Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 130, Nr. 37.

¹²⁴² Vgl. Gippius u. Maguire 1989, S. 52-53.

¹²⁴³ Vgl. Archiv GRM, f. 24, op. 2, ed. chran. 13, l. 51, in: Giuliani di Meo 1995, S. 69, Anm. 1.

In einem mythologischen Werk scheint Ivanov die Züge Caldonis zu integrieren. In *APOLLO, HYACINTHUS AND CYPRESS, PLAYING MUSIC AND SINGING (1831-34)*¹²⁴⁴ werden die Figuren in einer dem Diesseits entrückten idealen Landschaft gezeigt. Das Thema *Apollo und Hyacinth* war schon von Jacopo Caraglio (1500-65) vergleichbar dargestellt worden.¹²⁴⁵ Ivanovs Werk zeigt eine idyllische Szenerie in freier Landschaft. Wenngleich es sich bei diesem Bild nicht um ein Portrait Caldonis handelt, so ist in den Gesichtszügen von Cypress (Zephyrus, κυπρίσιος), der in den Armen Apolls liegt, eine gewisse Ähnlichkeit des weiblichen Modells zu erkennen. Die ovale Gesichtsförm, die niedergeschlagenen Augen, der kleine Mund und die geschwungenen Augenbrauen zeigen eine Verwandtschaft mit Caldoni, die hier einer männlichen Figur aus der Mythologie ihre Gesichtsförm geliehen hat.



Zum Vergleich kann Ivanovs *STUDIE (1834)*¹²⁴⁶ herangezogen werden, die wie Cypress die übereinstimmend die ovale Köpfförm sowie den feinen Linienverlauf der Gesichtszüge aufweist.



*IVANOV'S ÖLGEMÄLDE (1834)*¹²⁴⁷ nimmt die grundsätzliche Disposition der Zeichnung wieder auf, erhebt jedoch ihren Blick, so daß der Betrachter direkt angeschaut wird. Eine Schleife ziert das Haar, die schon im bildhauerischen Werk Thorvaldsens in verkleinerter Form aufgetaucht war. Das einfache weisse *chemise* wird vor der Brust gekreuzt und erinnert an die Grundausrüstung des Albaneser Kostüms. Der schlichte Hintergrund erhebt Caldoni in einen zeitlosen Kontext. Gleichzeitig ist unverkennbar, daß das Modell mittlerweile gealtert ist. Das Bildnis zeigt eine Frau mit geschärften Gesichtszügen, die schmal und kantig erscheinen.



Ein *WERK (ca. 1830)*¹²⁴⁸ von GRÄFIN ALICE RIBEAUPIERRE ist verschollen, jedoch in einer Abbildung überliefert: "[...] Dieses eigenartige Bildnis wurde von der Gräfin Alice Ribeaupierre, Fürstin Sumarokov-Elston, gemalt, die die Caldoni wahrscheinlich auf der Krim kennenlernte. Wir erzählten unseren Lesern, daß die schöne Albanerin von einem russischen Maler als Frau heimgeführt wurde, daß sie das Klima in seiner Heimat Reval nicht ertrug, kränkelte und das ihr Mann sich daher auf der Krim

¹²⁴⁴ Abb. Alexander Andrejewitch Ivanov, Apollo, Hyacinthus and Cypress, Playing Music and Singing, 1831-1834, Öl/Lw., 100 x 139,9 cm, The State Tretyakov Gal., Moskau. Vgl. Dmitrenko 1985, S. 97.

¹²⁴⁵ Vgl. Dunand u. Zivie-Coche 2003, Bd. 2, S. 463.

¹²⁴⁶ Abb. Alexander Ivanov, Vittoria Caldoni, Disegno d'Album, 1834, Moskau, The State Tretyakov Gal., Moskau. Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 63, Nr. 20. Alpatov 1956, Bd. 1, S. 72. Cazzola 1966, S. 81-174. Kragelund 1991, S. 141.

¹²⁴⁷ Abb. Alexander Ivanov, Vittoria Caldoni, Disegno d'Album, 1834, Moskau, The State Tretyakov Galerie, Moskau. Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 63, Nr. 20, S. 141.

¹²⁴⁸ Abb. Alice Ribeaupierre, Vittoria Caldoni, nach 1830, Öl/Lw., Masse unbek., 1944 Privatbesitz Warschau. Vgl. Gläser 1944a, S. 118, mit Abb.

ankaufte. Das Bild befindet sich seit vielen Jahrzehnten in Warschauer Familienbesitz und gilt dort seit je als das *Portrait der Caldoni*.¹²⁴⁹ Das frühe Entstehungsdatum steht allerdings im Konflikt mit der Annahme, daß das Werk in Russland entstanden sein könnte.

Vittoria Caldonis Kontakt mit der russischen Künstlerschaft legt die Vermutung nahe, daß ihre unschuldige Art, wie sie durch Kestner dargelegt worden war, keinesfalls der Realität entsprach. Sie nahm ein unter Umständen skandalös anmutendes Verhältnis mit einem blinden russischen Maler auf, der bei ihr im Haus wohnte, sie heiratete und in seine Heimat ‚entführte‘. Die beschriebenen Aktbildnisse müssen jedoch unbestimmter Natur bleiben und können nicht als Portraits Caldonis eingestuft werden. Sie stellen jedoch einen Hinweis auf ihr deutlich liberaleres künstlerisches Umfeld dar, in das sie sich mit ihrer engen Bindung an Ivanov und Lapčenko einliess.

III.9 DAS MODELL IN SKULPTUREN

August Kestner erwähnte in einem Brief an Goethe vom 5. August 1828: “[...] von fünf Bildhauern ward sie modelliert [...]”¹²⁵⁰ und berichtete in den *Römischen Studien*: “Thorvaldsen und Wilhelm Schadow waren die ersten, die ihre Geräte und den Modellierthon herbeibrachten. Die Büsten von Thorvaldsen und Schadow sind vorhanden.”¹²⁵¹ Caldoni wurde ab 1820 von Bertel Thorvaldsen, Rudolf Schadow, Pietro Tenerani, Johan Niclas Byström, Emil Wolff, Luigi Bienaimé, Ernst von Bandel und Raimondo Trentanove in Skulpturen bedacht.

Der dänische Bildhauer BERTEL THORVALDSEN, Schüler Nicolai Abildgaards an der Kopenhagener Akademie, kam 1797 nach Rom und schloss sich den deutschen Künstlern an.¹²⁵² Er war von der klassischen Zügen Caldonis sogleich eingenommen und modellierte sein Werk während der Modellstunden in der Villa Malta. Thorvaldsen verkehrte zudem regelmäßig mit den protestantischen Künstlern im Palazzo Caffarelli und war mit dem Leiter der französischen Akademie, Horace Vernet, befreundet.¹²⁵³

Im Dezember 1820 kehrte Thorvaldsen nach einer Reise von Kopenhagen nach Rom zurück, als die ersten Modellsitzungen Caldonis in der Villa Malta unter der Leitung Kestners und Elisa von Redens bereits begonnen hatten.¹²⁵⁴ Sie ermöglichte es, das Modell für den Bildhauer zu reservieren: “Die kleine Albaneserin, von welcher ich Ihnen beim Prinzen von Dänemark sprach, ist soeben angekommen und bleibt bis 4 Uhr bei mir. Wenn es Ihnen Vergnügen machen kann, sie zu sehen, wird es mich sehr freuen, sie Ihnen zu zeigen. Sollten Sie keine Zeit haben, so könnte ich sie wohl bis morgen noch hier halten.”¹²⁵⁵

¹²⁴⁹ Zit. n. Gläser 1944a, S. 118.

¹²⁵⁰ Zit. n. Brief Kestners aus Rom an J. W. v. Goethe, 5.8.1828, in: Kestner-Köchlin 1907, S. 164.

¹²⁵¹ Zit. n. Kestner 1850, S. 84.

¹²⁵² Vgl. Kat. Köln 1977, S. 49. Gubitz 1845, S. 183-186. Robels 1974, S. 16. Rave 1947, S. 99.

¹²⁵³ Kat. London 1973, S. 51.

¹²⁵⁴ Vgl. Licht 1992, S. 46-49. Urlichs 1887, S. 9.

¹²⁵⁵ Zit. n. Plon 1875, S. 134.



THORVALDSEN begann seine *BÜSTE (1821)*¹²⁵⁶ Vittorias, die das Mädchen in schlichter Frontalität wiedergibt. Das Gesicht wird vom gescheitelten Haar umrahmt, die Augen mit kreisförmig eingekerbter Iris durch eine Stilisierung akzentuiert. Der Abstand zwischen Kinn und Nase sowie die vorspringende Oberlippe verraten eine Idealisierung der Proportionen. Eine *MARMORBÜSTE (1821)*,¹²⁵⁷ die sich im Besitz Frederikke Tuxens (1856-1946) in Kopenhagen befand, sowie eine weitere *FASSUNG (1821)*¹²⁵⁸ sind vorhanden.



Thorvaldsens *MUTTER MIT IHREN DREI KINDERN*, Teil der FIGURENGRUPPE *DIE JOHANNES-PREDIGT (1821/25)*¹²⁵⁹ in der Kopenhagener Frauenkirche verrät Caldonis Züge, ohne daß sie für dieses mehrfigurige Projekt direkt Modell gesessen hätte. Hier wurde sie als 'Mutter mit ihren Kindern' in einen religiösen Kontext eingebunden. Während der Entwurf von Thorvaldsen stammte, führte der Bildhauer Carlesi die Marmorgruppe aus: *„Eine Mutter mit ihren drei Kindern sitzt [...] neben dem Jäger. [...] Ohne den Blick vom Redner abzuwenden, drückt die Mutter das jüngste Kind, einen muntern kleinen Knaben, fest an sich, während die beiden andern sich dem Hunde nähern. — Die zwei Kinder sind von Tacca, die Mutter sammt dem dritten Kinde von Carlesi modellirt. Als Vorbild zu der Büste dieses jungen schönen Weibes wählte Thorvaldsen sein Modell von der Albaneserin Vittoria Cardoni.“*¹²⁶⁰

Der Bildhauer nutzte das Gesicht Caldonis derart, daß ihre ideale Ausstrahlung, die für den religiösen Kontext geeignet war, zum Ausdruck kam.¹²⁶¹ Thorvaldsens Assistent Carlesi, dessen Vorname nicht bekannt ist, war seit 1825 in der Werkstatt Thorvaldsens angestellt.¹²⁶² Thorvaldsen unterhielt eine florierendes Atelier in Rom; zahlreiche seiner Assistenten wurden renommierte Künstler im eigenständigen Sinne. Dazu gehörte nicht nur Carlesi, sondern auch andere Künstler der Caldoni-Ikonographie, wie Bienaimé, Wolff und Tenerani. Der Einsatz von Assistenten war für Thorvaldsen notwendig, da er gleichzeitig an komplexen Arbeiten wie die *zwölf Apostel*, *Christus* und die *Johannespredigt* für die Kopenhagener Frauenkirche arbeitete.¹²⁶³ Auch in diesem Fall war es nicht

¹²⁵⁶ Abb. Bertel Thorvaldsen, Vittoria Caldoni, 1820/21, Gips, H. 53.2 cm. Thorvaldsen Mus., Kopenhagen, Nr. A279. Kat. Nürnberg 1992, S. 467, Nr. 3.58. Kat. Kopenhagen 1992, S. 132, Nr. 54. Jensen 1926, S. 100, Nr. 48. Saß 1963ff., Bd. 2, S. 89, Nr. 122. Jensen u. Aage 1926, S. 100, 114. Munksgaard 1960, S. 141-142.

¹²⁵⁷ Abb. Bertel Thorvaldsen, Vittoria Caldoni, 1821, Marmor, H. 52 cm, Thorvaldsen Mus., Kopenhagen, Nr. A 886. 1947. Vgl. Jensen 1926, S. 100. Kat. Köln 1977, S. 72, Nr. 27. Thiele 1852-56, S. 58.

¹²⁵⁸ Abb. Bertel Thorvaldsen, Vittoria Caldoni, 1821, H. 53 cm, unbezeichnet, Wuppertal, Von der Heydt Mus., P193. Vgl. Kestner 1850, S. 81-87. Wille 1961, Nr. 12. Sass 1963-65, Bd. 2, S. 51-56, Bd. 3, S. 89. Kat. Wuppertal 1987, S. 192-93, mit Abb.

¹²⁵⁹ Abb. Bertel Thorvaldsen, Mutter mit Kind, Teil der Figurengruppe ‚Die Johannes-Predigt‘, 1821, Gips, H. 132 cm, Frauenkirche, Kopenhagen. Vgl. Giuliani di Meo 1995, S. 58, Nr. 18. Plon 1880, S. 135.

¹²⁶⁰ Zit. n. Thiele 1852-56, S. 92.

¹²⁶¹ Vgl. Thiele 1854, Bd. II, S. 161. The Westminster Review, Bd. 66, 1856, S. 149.

¹²⁶² Vgl. Thiele 1852-56, Bd. II, S. 161. Tesan 1998, S. 174.

¹²⁶³ Vgl. Plon 1874, S. 78-79.

anders; offenbar nutzte er Vorlagen für die Ausführung der 'Mutter', die er anhand von Caldoni angefertigt hatte und liess die Skulptur von Assistenten ausführen.



PIETRO TENERANI wurde ab 1814 Mitarbeiter Thorvaldsens und gründete mit ihm und Horace Vernet 1828 die *Society Of Connoisseurs Of Fine Arts*. Nach Thorvaldsens Abreise nach Kopenhagen 1838 übernahm Tenerani dessen Werkstatt: *„Unter den Römischen Bildhauern, die in Folge der Einwirkung von Thorvaldsen einen anderen, besseren Weg als ihre Vorgänger eingeschlagen, ist vor allen Tenerani zu nennen.“*¹²⁶⁴ Teneranis *BÜSTE CALDONIS (1821)*¹²⁶⁵ besticht durch eine von Thorvaldsen abweichende Gestaltung. Die strenge Frontalität wird durch den blockförmigen Sockel des Schulterbereiches unterstrichen. Das Gesicht in seiner ovalen Form wird durch plastisch modellierte Haarsträhnen gerahmt. Auch Nase und Mund verfügen über eine deutliche Plastizität. Kestner lobte Teneranis Büste, wenngleich er sich in der Datierung irrte: *„Der Römer Tenerani ist vielleicht durch den Beistand der Nationalität (meines Erachtens ist seine Büste im Jahre 1828 gemacht,) dem klassischen Geiste am nächsten gekommen. Sein Bildnis hat zugleich die allgemeine Natur, welche unabhängig von der Begrenzung irgend eines Standes ist.“*¹²⁶⁶ Kestners Datierung auf 1828 lässt sich auf seine mit dem Bildhauer absolvierte Modellsitzung zurückführen. Er nahm Teneranis Büste zum Beweis, daß seine eigene Profil-Zeichnung, die er als seine beste Arbeit bezeichnete, eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem bildhauerischen Werk aufwies: *„Die Teneranische Büste gibt Zeugnis der Richtigkeit der Linie.“*¹²⁶⁷

Ein weiterer Bildhauer italienischer Abstammung war LUIGI BIENAIMÉ aus Carrara. Er besuchte die ortsansässige *Accademia di Belle Arti* und erhielt 1818 den Rompreis. Er wurde Professor in Florenz und Mitglied der römischen *Akademia di San Luca*. In der Hauptstadt betätigte er sich zunächst als Gehilfe, ab 1827 als Atelierleiter bei Thorvaldsen. Daneben unterhielt er engen Kontakt zu Tenerani. Zum Werk von Bienaimé gehörten Repliken nach Thorvaldsens Werken sowie idealisierende Figuren. Bienaimés *MARMORBÜSTE (1825)*¹²⁶⁸ die sich 1825 in seinem Besitz befand, ist heute verschollen.

RAIMONDO TRENTANOVE schuf eine *BÜSTE (vor 1832)*,¹²⁶⁹ die von Kestner charakterisiert wurde: *„[...] Ein anderer Bildhauer in Rom, Trentanove [...] hat einen Grad der Individualität in ihr ergriffen, der sich in keiner anderen Büste findet. [...]“*¹²⁷⁰ Auch dieses Werk gilt als verschollen.

¹²⁶⁴ Vgl. Raczynski 1836ff., Bd. 2, 1840, S. 667. Kat. München 1982, S. 333.

¹²⁶⁵ Abb. Pietro Tenerani, Vittoria Caldoni, 1821, Marmor, Höhe 47 cm, Rom, Galerie Comunale d'Arte Moderna, Gipsoteca Tenerani, Nr. AM 3862. Vgl. Thiele 1852-56, Bd. 2, S. 57. Riccoboni 1942, S. 366. Bollettino 2006, S. 160 ('P. Tenerani, Ritratto di Vittoria Caldoni, marmo, AM 3862.')

¹²⁶⁶ Zit. n. Kestner 1850, S. 88.

¹²⁶⁷ Zit. n. Kestner 1850, S. 89.

¹²⁶⁸ Abb. Luigi Bienaimé, Vittoria Caldoni, ca. 1825/28, Carrara Marmor, verschollen. Vgl. Riegel 1876, S. 153. Hartmann 1971, S. 73.

¹²⁶⁹ Abb. Raimondo Trentanove, Vittoria Caldoni, vor 1832, Büste, Marmor, verschollen. Vgl. Thiele 1852-56, Bd. 2, S. 56-8. Gläser 1943, S. 453.

¹²⁷⁰ Zit. n. Kestner 1850, S. 88-89.



RUDOLPH SCHADOW ging nach seiner Ausbildung an der Berliner Akademie 1810 nach Rom. Er übernahm das ehemalige Atelier von Christian Daniel Rauch (1777-1857) in der Via Quattro Fontane und wohnte bei Thorvaldsen in der Casa Buti. Schadow verstarb 1822, seine Werkstatt mitsamt dessen unvollendeten Werken wurde vom Bildhauer Emil Wolff übernommen.¹²⁷¹ Schadows *MARMORBÜSTE (1820/21)*¹²⁷² wurde 1821 im Kunstblatt erwähnt: *“In dessen Werkstatt sieht man noch eine sehr schöne Büste eines Albaner Mädchens, die wegen ihrer Schönheit und ihres zarten Ausdrucks von mehreren der ausgezeichnetesten Bildhauer und Maler ist abgebildet worden.”*¹²⁷³ Das Werk war eine Auftragsarbeit: *“1821 hatte Rudolf Schadow für den hannoveranischen Gesandten Franz von Reden eine erste Büste der Vittoria Caldoni geschaffen, und im Anschluß daran, wohl ohne Auftrag, eine Kopie davon anzufertigen begonnen. Büste aus carrarischem Marmor [...]”*¹²⁷⁴ Um 1824/25 sicherte sich Ludwig I. die Büste aus Schadows Nachlass: *„Diejenige hingegen mit der Büste der bekannten Albaneserin von Schadow müßte schon längstens in München angekommen sein.”*¹²⁷⁵ Die Skulptur, die zwischenzeitlich beschädigt und restauriert wurde, erhielt ab 1830 im ‘Saal der Neueren’ der Pinakothek in München ihren Platz.¹²⁷⁶

Die Skulptur weist die Betonung des idealen Charakters auf. Wenngleich die Iris der Augen klar gezeichnet sind, ermöglicht das Werk kaum einen persönlichen Blickkontakt zum Betrachter. Die Schultern verbleiben im Unbestimmten, Kostüm oder Gewand werden nicht angedeutet. Auf einer frontalen schmalen Fläche wurde die Inschrift *VITTORIA CALDONI* eingetragen. Angesichts des frühen Entstehungsdatums der Skulptur war diese exponierte namentliche Bezeichnung für ein bisher unbekanntes Modell ungewöhnlich. Dies lässt darauf schließen, daß es sich um jene Büste handeln könnte, die Wolff aus der Werkstatt des verstorbenen Künstlers Schadow übernommen und beendet haben könnte. Wahrscheinlich brachte Wolff zu einem späteren Zeitpunkt, als Ludwig v. Bayern die Skulptur in seine Sammlung integrierte, den Namen Vittorias in dieser auffälligen Form an. Als Schüler Thorvaldsens scheute sich Schadow nicht, mit seinem Lehrer in Konkurrenz zu treten. Kestner stand jedoch den Werken Thorvaldsens und Schadows skeptisch gegenüber: *“Thorvaldsens Büste von ihr, nicht das Schönste seiner Werke, Schadows Büste, noch weniger glücklich, ließen nicht eine von der ganzen Gegenwart bewunderte Schönheit errathen.”*¹²⁷⁷

¹²⁷¹ Vgl. Lepsius 1926, S. 91.

¹²⁷² Abb. Rudolph Schadow, Vittoria Caldoni, 1820/21, bez. VITTORIA CALDONI, Marmor, H. 52 cm, München, Neue Pinakothek, Nr. WAF-B.23. Vgl. Kunstblatt 1821, Nr. 89, S. 355. Kestner 1850, S. 84. Thiele 1852-56, Bd. 1, S. 57. Nagler 1910, 17, S. 41. Riegel 1876, S. 341. Schnorr v. Carolsfeld 1886, S. 370, 380. Brunn 1887, S. 292, Nr. 333. Bénézit 1976, S. 335. Glaser 1980, S. 429. Klenze 1833, S. 218, Nr. 317. Müller v. Königswinter 1856, S. 122.

¹²⁷³ Vgl. Kunstblatt 1821, Nr. 89, S. 355.

¹²⁷⁴ Zit. n. Rott, Glaser u. Büttner 2003, S. 335-336, 343.

¹²⁷⁵ Zit. n. Georg v. Dillis an Kronprinz Ludwig v. Bayern, 25.7.1824, in: Messerer 1966, S. 613, Nr. 533 2lc.

¹²⁷⁶ Vgl. Kat. München 1982, S. 294. Pöllnitz 1929, S. 119-120, Anm. 372. Pückler-Limpurg 1929, S. 247-248.

¹²⁷⁷ Zit. n. Kestner 1850, S. 87.

Eine zweite, 1961 wiederentdeckte *MARMORBÜSTE (1821)*¹²⁷⁸ gilt aufgrund der Bezeichnung und Datierung *RUDOLPH SCHADOW FECIT ROMA 1821* als gesichertes Werk. Es handelt sich um eine verkleinerte Wiederholung, die jedoch nicht über die namentliche Identifikation des Modells verfügt.

EMIL WOLFF, Neffe und Schüler Gottfried Schadows, erhielt im Sommer 1822 ein Staatsstipendium für Rom, arbeitete in der Werkstatt Thorvaldsens und wohnte in der Casa Buti. Später übernahm er das Direktorat der *Accademia di San Luca*. Nach dem Tod seines Veters Rudolph Schadow 1822 übernahm er dessen Atelier in der Via Quattro Fontane sowie seine unvollendeten Werke, wie Schadows *Büste Vittorias*. Wolff unterstützte Thorvaldsen beim Auftrag für die Kopenhagener Frauenkirche, für die das genannte Werk mit den Zügen Caldonis entstand, und schuf eine heute verschollene *BÜSTE VITTORIAS (1825)*,¹²⁷⁹ die 1825 von Kronprinz Ludwig angekauft worden war: *„Als der Prinz sich nach einer Büste der Schönheit Vittoria Caldoni erkundigte, nannte ihm W. eine Marmorbüste Wolffs ganz nach dem Modell R. Schadows und eine von Bienaimé, zu dem Thorvaldsen ihn geführt hatte, nach dessen Modell.“*¹²⁸⁰ Wolffs Werk gilt als verschollen.

Der Architekt und Bildhauer ERNST VON BANDEL erhielt durch König Maximilian II. von Bayern (1811-64) ein Stipendium und ging von 1825-27 nach Rom, Florenz, Siena, Neapel und Salerno. 1838/39 unternahm er eine weitere Italienreise und lernte Thorvaldsen kennen. Im August 1826 ging Bandel mit Emil Jacobs für mehrere Wochen nach Albano, um Vittoria zu portraituren. Er schätzte ihr Alter auf 16 bis 17 Jahre, obgleich Vittoria zu diesem Zeitpunkt etwa zwanzigjährig war. Bandels verschollener *BÜSTE (1826/27)*¹²⁸¹ müssen Zeichnungen vorausgegangen sein: *„[...] wir arbeiteten an unseren Bildern.“*¹²⁸² Ein weibliches *PROFILBILDNIS* in Bandels Skizzenheft gilt als Studie Vittorias.¹²⁸³ Ein *GIPSMODELL* schien kurz darauf begonnen worden zu sein, wie ein Brief vom 15. August 1826 vermuten lässt.¹²⁸⁴



Der schwedische Bildhauer JOHAN NICLAS BYSTRÖM gewann 1809 den Preis der *Royal Swedish Academy of Arts*, ging von 1810-29 nach Rom und betrieb eine Werkstatt mit über dreißig Arbeitern. Seine *BÜSTE (1823)*¹²⁸⁵ zeigt eine antikisierende Stilisierung des Modells. Im Gegensatz zu Thorvaldsen und Tenerani verzichtete er auf die reine Frontalität und senkte den Kopf mit leichter Wendung nach

¹²⁷⁸ Abb. Rudolph Schadow, Vittoria Caldoni, 1821, Marmor, H. 51 cm, sign. u. dat. rückseitig: Rudolph Schadow fecit Roma 1821. Heidelberg, Kurpfälzisches Mus., Nr. PS89. Vgl. Kunstblatt 1821, Nr. 89, S. 355. Thiele 1852-56, Bd. 2, S. 57.

¹²⁷⁹ Abb. Emil Wolff, Vittoria Caldoni, ca. 1825, Marmor, verschollen. Vgl. Urlichs 1887, S. 17. Bénézit 1976, Bd. 10, S. 782.

¹²⁸⁰ Vgl. Kat. München 1981a, S. 65, Anm. 8. Urlichs 1887, S. 17. Singer 1895, S. 125.

¹²⁸¹ Abb. Joseph Ernst von Bandel, Vittoria Caldoni, ca. 1826/27, Büste, Tiroler Marmor, 1900 im Besitz Bennigsen, Hannover, verschollen. Vgl. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 2, S. 437. Schmidt 1900, S. 74.

¹²⁸² Zit. n. Bandel & Gregorius 1937, S. 175.

¹²⁸³ Vgl. Hellfaier 1975, S. 16.

¹²⁸⁴ Vgl. Bötzel 1984, S. 197-198, Nr. 67.

¹²⁸⁵ Abb. Johan Niklas Byström, Vittoria Caldoni, 1823, Marmor, bez. u. dat. auf Tuch im Nacken: INB/1823. H. 54 cm, Sockel rund abgesetzt, Inventar-Bezeichnung Leihgabe von Reden, seit Oktober 1960 im Städt. Besitz, Landesmus. Hannover.

unten. In großen, plastischen Wellen wurden die Haarsträhnen herausgearbeitet. Die obere Gesichtspartie entspricht durch den geraden Linienverlauf zwischen Stirn und Nasenrücken dem klassischen Ideal. Die Mund- und Kinnpartie verfügt über eine lebensnahe Rundung und Geschlossenheit. Byströms Skulptur wurde von Kestner hervorgehoben: *“Biströms Büste fand gerechten Beifall und wurde mehrmals auf Bestellung von ihm wiederholt – und war nur eine entfernte Annäherung.”*¹²⁸⁶

Das skulpturale Werk um Caldoni wurde durch mehrere Werke bestimmt, die bei Zeitgenossen ein hohes Ansehen gewannen und ihren Weg in offizielle Sammlungen fanden. Durch den Verlust mehrerer Werke verbleibt der Vergleich untereinander jedoch im Spekulativen. Doch auch hier ist eine Übereinstimmung mit den Künstlern der malenden Richtung zu verzeichnen, denn auch die Skulpturen ähnelten sich untereinander kaum. Daraus lässt sich schliessen, daß auch geübten Bildhauern wie Thorvaldsen Caldonis Aussehen weitgehend ein Rätsel blieb.

III.10 VERSCHOLLENE WERKE

Der Miniaturmaler JULIUS SCHOPPE, der 1817-25 zumeist in der Casa Buti und 1821 in der Via Sistina 51 gelebt hatte, schuf ein *PORTRAIT (1820/22)*¹²⁸⁷ von Vittoria, welches auf der Berliner Akademieausstellung von 1822 von Lily Parthey als das *‘beste Bildnis’* bezeichnet worden war.

ANTON DRÄGER, der 1821 in der Via San Isidoro 20 lebte und Ausflüge in die Albaner und Sabiner Berge unternahm, war mit Kestner befreundet, Mitglied des Komponiervereins, der Pontemolle-Gesellschaft und des 1829 gestifteten Kunstvereins.¹²⁸⁸ Kestner berichtete, daß Dräger seine Studien zur Caldoni nicht fertig stellen wollte.¹²⁸⁹ Nach Drägers Tod am 26. Juli 1833 wurde sein Nachlaß verkauft. Kestner berichtete am 11. Februar 1834: *“[Ich habe] die meisten besten Sachen, darunter die angefangene Vittoria [erhalten].”*¹²⁹⁰

HEINRICH WILHELM SCHWALBE lebte 1823-25 in der Via Capo le Case. Seine Werke *DIE ALBANERIN VITTORIA, IN IHRER ALLTAGSTRACHT (undat.)*¹²⁹¹ und *DIE ALBANERIN VITTORIA, IN SONNTAGSTRACHT (undat.)*¹²⁹² wurden auf der Berliner Akademieausstellung 1830 gezeigt, gelten jedoch heute als verschollen.

¹²⁸⁶ Zit. n. Kestner 1850, S. 87-88.

¹²⁸⁷ Abb. Julius Schoppe, Vittoria Caldoni, 1820/22, Bildnis, verschollen. Vgl. Bötticher 1891ff., Bd. 1, S. 640, Nr. 5. Thieme-Becker 1907-50, Bd. 30, S. 259. Kat. Berlin 1786ff, Nr. 231. Gläser 1932, S. 83, 144. Gläser 1943, S. 453. Lepsius 1926, S. 244. Lepsius 1926, S. 246, Anm. 3. Eulert 1954, Bd. 5, 1954, S. 66. JBLG, Bd. 5, 1954, S. 66. DBE, Bd. 9, S. 116.

¹²⁸⁸ Zit. n. Erwin Speckter, 22.8.1833. Vgl. Speckter 1833, S. 305-6.

¹²⁸⁹ Vgl. Kestner 1850, S. 87.

¹²⁹⁰ Zit. n. August Kestner, 11.2.1834. Vgl. Jorns 1964, S. 261. Gläser 1943, S. 453.

¹²⁹¹ Abb. Wilhelm Schwalbe, Vittoria Caldoni, vor 1830, verschollen. Vgl. Kat. Berlin 1786ff., 1830, Nr. 590. Gläser 1963, Anm. 217.

¹²⁹² Abb. Wilhelm Schwalbe, Vittoria Caldoni, vor 1830, verschollen. Vgl. Kat. Berlin 1786ff., 1830, Nr. 591. Gläser 1963, Anm. 217.

Der Historien- und Bildnismaler PAUL EMIL JACOBS war 1825-28 in Rom und unterhielt eine Werkstatt in der Via Margutta 76. 1826 schuf er in einer gemeinsamen Modellsitzung mit Bandel und Schnorr das Bildnis *VITTORIA IN EINER WEINLAUBE*.¹²⁹³

AUGUST AHLBORN war ab 1819 Schüler bei Wilhelm Wach an der Berliner Akademie und lernte sicher dessen Werk der *Velletrinerin* kennen. 1826 erhielt er den Akademiepreis und ging ein Jahr später nach Rom. Er wurde Mitbegründer des römischen Kunstvereins und unterhielt engen Kontakt mit Egloffstein und Dräger, mit denen er sich an einer gemeinsamen Modellsitzung um Caldoni beteiligte.¹²⁹⁴

Marie Ellenrieder (1791-1863) schrieb an Kestner am 28. Mai 1827 über eine *PROFILZEICHNUNG (1827)*¹²⁹⁵ Caldonis von CARL FREIHERR VON RÖDER: "[...] und nun zeichneten Sie mir noch das Proviel der schönen Victoria, dieses sah ich aber noch nicht, den Röder behielt es, mich zu zwingen es selbst bey ihm abzuholen. [...]"¹²⁹⁶ Sie berichtete weiter: "Daß mir die schöne Albaneserin [Vittoria Caldoni] zukam ist eigentlich recht gut, den in Zeit von 2 Monaten kömt Hr Kestner hierher [...]"¹²⁹⁷

OTTO MAGNUS FREIHERR VON STACKELBERG, der 1808-10 und 1816-28 in Rom lebte, war mit Thorvaldsen und den Gebrüdern Riepenhausen befreundet. Er wohnte in der Villa Malta, Trinita dei Monti Nr. 9 und 1822 in der Strada Gregoriana Nr. 32. Er fertigte mehrere Zeichnungen Vittorias an: "[...] Baron Stackelberg, der einige Male mitzeichnete, ein Fräulein."¹²⁹⁸ 1828 nahm er mit Tenerani an einer Modellsitzung teil, in der Kestner seine oft zitierte Profilzeichnung gelungen war.¹²⁹⁹

Die Caldoni-Studien von JACOB GÖTZENBERGER, der von 1828-31 in der Via Sistina Nr. 126 gewohnt hatte, sind nur schriftlich erwähnt.¹³⁰⁰

JULIE GRÄFIN VON EGLOFFSTEIN lebte 1829-32 in Rom in der Villa Malta und war Mitglied der deutschen Künstlerkolonie. Durch Kestner lernte sie Caldoni kennen und zeichnete sie: "Nach der Heimkehr Julie von Egloffsteins aus Neapel lud Kestner ihretwegen die schöne Vittoria zu Sitzungen vom 6. bis 10. Oktober ein. Im Kreise der Maler Dräger, Lucas, Götzenberger, Ahlborn versuchte die Gräfin sich an der klassischen Schönheit."¹³⁰¹

¹²⁹³ Vgl. Bandel u. Gregorius 1937, S. 175.

¹²⁹⁴ Vgl. ADB, Bd. 1, S. 1875. Bötticher 1891ff., Bd. 1, S. 1891. NDB, Bd. 1, S. 1953. Raczynski 1836, S. 267-270. Stuttmann 1949, Nr. 5, S. 7-11. Ahlborn 1935, S. 22f.

¹²⁹⁵ Abb. Carl Freiherr von Röder, Vittoria Caldoni, 1827, verschollen. Vgl. Brief 29 (RM, Konstanz, 5), Konstanz, am Himmelfahrtstage (1827), in: Fecker, Edwin: Marie Ellenrieder, Der schriftliche Nachlaß, [Online-Ausgabe], Brief 29.

¹²⁹⁶ Zit. n. Marie Ellenrieder, Konstanz den 18^{ten} May 1827, in: Fecker 2008, Brief 27 (UB Leipzig, Slg. Kestner, ICI, 214).

¹²⁹⁷ Zit. n. Marie Ellenrieder, Konstanz, Am Himmelfahrtstage (1827), an Carl Freiherr von Röder, in: Fecker 2008, (RM, Konstanz, 5), Brief 29.

¹²⁹⁸ Zit. n. Kestner 1850, S. 87-9.

¹²⁹⁹ Abb. Otto Magnus v. Stackelberg, Vittoria Caldoni, 1828, Zeichnung, verschollen. Vgl. Gläser 1943, S. 453. Fuchs 1959, S. 9. Nagler 1835-52, Bd. 17, S. 1847. ADB, Bd. 35, S. 1893.

¹³⁰⁰ Vgl. DBE, Bd. 4, S. 74.

¹³⁰¹ Zit. n. Jorns 1964, S. 227. Roquette 1883, S. 76.

ERWIN SPECKTER schuf von Vittoria eine *GRAPHITZEICHNUNG (1830/34)*.¹³⁰² Er besuchte die Ateliers von Thorvaldsen und Wolff und nahm an Zeichensitzungen der deutschen Künstlerschaft teil.¹³⁰³

III.11 ZUSAMMENFASSUNG

Im Maler-Modell-Szenarium übernahm Vittoria Caldoni, im Gegensatz zu Sarah Siddons und Emma Hamilton, eine weitgehend passive Rolle. Sie wurde in Albano zufällig entdeckt, die Künstler verhandelten mit den Eltern – nicht mit ihr – ein Arrangement, damit sie Modell sitzen und dennoch ihren guten Ruf bewahren konnte. In der Modellpraxis wurde sie in einen Saal gebracht und auf einem erhöhten Stuhl plaziert. Im Unterschied zur üblichen Praxis nahm sie keinerlei Modell-Posen ein. Die Schwierigkeit, Caldoni malen zu können, begründete Kester philosophisch: *“[...] Erläuternd und zu schwachen Troste gereichend ist es, daß selbst von den Griechen, die in Ausübung des Schönen höher, als wir standen, nur wenige Köpfe vorhanden sind, welche das Ideal höchster Schönheit, das wir aus der Maße antiker Monumente uns bilden können, vollständig in allen Theilen eines Kopfs erfüllen. [...]”*¹³⁰⁴

Caldoni blieb angesichts des Dramas, kein passendes Bild von ihr schaffen zu können, ungerührt, wengleich die Ergebnisse höchst unterschiedlicher Natur waren. Overbeck malte Caldoni als Allegorie, Bertel Thorvaldsen und Rudolf Schadow bildeten sie als klassizistisch-romantische Interpretation ab, Horace Vernet schuf eine Aristokratin. Die Nazarener bereinigten sie jeglicher Emotionalität oder Individualität und enthoben sie ihres niederen Standes. Kestner zeichnete eine Umrißzeichnung, die sich als Vorlage für Projektionen aus der griechischen Mythologie eignete. Als androgyne Form wurde sie sogar männlichen Konnotationen gerecht. Sie verwandelte sich in Hebe, Minerva, Apoll, Achill oder Alcibiades. Das Spiel wurde so weit getrieben, daß Schnorr 1822 die Präsenz des Modells in Frage stellte: *“So fragt sich’s, ob nicht nach einem einmal genommenen treuen Abriß die Einbildungskraft des Künstlers die Stelle des Originals vertreten kann.”*¹³⁰⁵

Derartige Überlegungen gab es bei Sarah Siddons oder Emma Hamilton nicht. Sie waren unmissverständlich mit ihren Werken verbunden und nutzten aktiv ihre Rolle als Modell. Siddons erhöhte ihren Ruhm zum finanziellen Gewinn, Hamilton nutzte ihren Einfluß am Hof von Neapel und auf Protagonisten ihres unmittelbaren Umfelds. Bei Caldoni wurde eine introvertierte Persönlichkeit erwartet, um der Einbildungskraft ihrer Portraitisten nicht im Weg zu stehen. Bei Siddons diente das Modelldasein der Förderung gegenseitiger Berühmtheit; die bildnerischen Werke bekamen teilweise einen so hohen Stellenwert, daß sie selbst Kultstatus erhielten, wie Joshua Reynolds’ *Mrs. Siddons as ‘The Tragic Muse’*. Der Begriff *Siddonsmania* wurde ein zeitgenössisches Schlagwort und faßte zusammen, was sowohl am Theater als auch in ihrem gesellschaftlichen Leben stattfand. Emma Hamiltons Modelldasein war eine Kombination aus einem punktuellen Maler-Modell-Verhältnis zwischen ihr und George Romney, sowie der selbst entwickelten Attitüden, die sie nach dem Kennenlernen Sir Williams unter Vorlage seiner

¹³⁰² Abb. Erwin Speckter, Vittoria Caldoni, undat., Graphit, 208 x 152 mm, verschollen. Kat. München 1950, Nr. 397.

¹³⁰³ Vgl. Kat. Berlin 1990b, S. 289. Kat. Nürnberg 1992, S. 472.

¹³⁰⁴ Zit. n. Kestner 1850, S. 90.

¹³⁰⁵ Zit. n. Pönsgen 1961, S. 260.

Vasenkollektionen entwickelte. Bei Caldoni wurde der aktive Beitrag des Modells völlig zurückgenommen. Viele Künstler der Caldoni-Ikonographie waren mit ihrem Ergebnis nicht zufrieden und trugen regelrechte Kämpfe im Schaffensprozess aus. Kestner bot eine dialektische Herangehensweise an und verglich den Schaffensprozess mit Dichtern, die erst durch Wiederholung ein zufriedenstellendes Ergebnis erzielen.¹³⁰⁶

Indem das Gesicht Caldonis ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückte, wurde ihr die traditionelle Aufgabe des Posierens entzogen. Der italienischen Bevölkerung ihres Ortes blieb die Bewunderung schleierhaft: “[...] *Die Albanesen, Bauern und Kleinstädter, wußten nicht, daß sie [Caldoni] schön war. [...]*”¹³⁰⁷ Letzendlich blieb auch Caldoni dem Phänomen zur eigenen Person ein Mysterium: “[...] *Sie selbst erklärte die Schönheit für einen Zufall, der einem Jedem begegnen könne. [...]*”¹³⁰⁸ Vor diesem Hintergrund verdeutlicht Caldonis Modellkult den Topos, ‘wahre Schönheit’ nicht malen zu können.

¹³⁰⁶ Vgl. Perl 2003, S. 424-33.

¹³⁰⁷ Zit. n. Kestner 1850, S. 93.

¹³⁰⁸ Zit. n. Kestner 1850, S. 93.

IV. JANE MORRIS (19.10.1839 – 26.1.1914)

IV.1 WERKVERZEICHNIS

1. Beerbohm, Max (1872-1956): *Dante Gabriel Rossetti in his back garden, William Morris, D. G. Rossetti, Burne-Jones, Ruskin, Meredith, Swinburne, Hall Caine, Holman Hunt, William Bell Scott, various animals, and one of Rossetti's models, For The Poets' Corner*, Karikatur, Graphit, aquarelliert, 1904.¹³⁰⁹



2. Beerbohm, Max: *At the Pines*, Karikatur, Graphit, aquarelliert, 1914.¹³¹⁰
3. Beerbohm, Max: *Quis Custodiet Ipsum Custodem, Who will guard the guard himself?* Juvenal VI, Graphit, aquarelliert, 1916, 13 3/4 x 11 1/4 in., Bequeathed by Sir Hugh Walpole 1941, Tate Gall., London.¹³¹¹
4. Burne-Jones, Edward Coley (1833-98): *Adoration of Kings and Shepherds*, Tryptichon for Saint Paul's Church, Brighton, 1861, Öl/Lw., Tate Gall., London.¹³¹²



5. Burne-Jones, Edward: *Green Summer [Jane Morris with peacock feather]*, 1868, Öl / Lw., Privatslg.¹³¹³



6. Burne-Jones, Edward Coley: *Adoration of Kings and Shepherds*, Wandbehang, tapestry, woven by Morris's Merton Abbey Works, Exeter, Chapel of Exeter College.¹³¹⁴



7. Burne-Jones, Edward Coley: *Sleeping Knights*, ca. 1870, Studie, Walker Art Gallery, Liverpool.¹³¹⁵



8. Burne-Jones, Edward Coley: *The small Briar Rose series, (The Briar Wood, The Council Chamber, The Rose Bower)*, 1871-73, Museo de Arte de Ponce, Puerto Rico.¹³¹⁶
9. Burne-Jones, Edward Coley: *The Legend of Briar Rose (The Briar Rose Cycle), The Briar Wood*, 1885-90, bez. "The fateful slumber floats and flows / About the tangle of the rose. / But lo the fated hand and heart / To

¹³⁰⁹ Vgl. Hall 1997, S. 202.

¹³¹⁰ Vgl. Hall 1997, S. 209, 217, Nr. 206.

¹³¹¹ Vgl. Hall 1997, S. 216, Nr. 205.

¹³¹² Vgl. Christian, Korb u. Sidey 2007, S. 49. Wood 1998, S. 99. Wright, Gordon u. Smith 2006, S. 219.

¹³¹³ Vgl. Mancoff 1998, S. 41, Nr. 10. Mancoff 2000, S. 39. Jiminez 2001, S. 91. Waters 1973, S. 16. Marsh 2005, S. 125. Wood 1998, S. 155. Harrison u. Waters 1989, S. 207. Prettejohn 1998, S. 79. Christian, Korb u. Sidey 2007, S. 95. Marsh 1985, S. 400.

¹³¹⁴ Vgl. Burne-Jones 1906, Bd. 1, S. 176. Mancoff 1998, S. 97-8. Hibbert 1988, S. 20. Hurl, S. 66.

¹³¹⁵ Vgl. Harrison u. Waters 1973, S. 102. Wilton, Upstone u. Bryant 1997, S. 220.

¹³¹⁶ Vgl. Journal of pre-Raphaelite studies, Bd. 12-13, 2005, S. 98. Christian, Newall u. Hartnoll 1988, S. 42. Wilton, Upstone u. Bryant 1997, S. 231. Kat. London 2003f, S. 297.

rend the slumberous curse apart." Buscot Park, Faringdon, Oxfordshire.¹³¹⁷



10. Burne-Jones, Edward Coley: *Briar Rose Cycle, The Council Chamber*, 1885-90, bez. "The threat of war, the hope of peace / The Kingdom's peril and increase. / Sleep on, and bide the latter day / When fate shall take her chains away." Buscot Park, Faringdon, Oxfordshire.¹³¹⁸



11. Burne-Jones, Edward Coley: *Briar Rose Cycle, The Garden Court*, 1885-90, bez. "The maiden pleasance of the land / Knoweth no stir of voice or hand, / No cup the sleeping waters fill, / The restless shuttle lieth still." Buscot Park, Faringdon, Oxfordshire.¹³¹⁹



12. Burne-Jones, Edward Coley: *Briar Rose Cycle, The Rose Bower*, 1885-90, bez. "Here lies the hoarded love the key / To all the treasure that shall be. / Come, fated hand, the gift to take." Buscot Park, Faringdon, Oxfordshire.¹³²⁰



13. Burne-Jones, Edward: *Stained glass windows for Christ Church*, ca. 1870, designed for Morris & Co., Oxford.¹³²¹



14. Burne-Jones, Edward, Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Ford Madox Brown: *Caricature - Composite Drawing of a Stunner / A Victorian Woman in her Underwear*, 1861-63, Graphit, Papier, 90 x 212 mm, Birmingham Arts & Museum Gallery, Nr. 1980P37.



15. Darbyshire, Alfred (1839-1908): *Water Willow*, ca. 1890, Aquarell, Delaware Art Mus., Samuel and Mary R. Bancroft Memorial.¹³²²



16. De Morgan, Evelyn (1855-1919): *Jane Morris, Study for the Hourglass*, 1904, Kreide, braunes Papier, Lw., De Morgan Found., London.¹³²³



17. DGR (Dante Gabriel Rossetti): *Figure Studies, Oct. 5/57*, monogr. u. dat. unten re.,

¹³¹⁷ Vgl. Christian, Newall u. Hartnoll 1988, S. 42. Harrison u. Waters 1973, S. 149. Spalding 1978, S. 5. Bell 1894, S. 9.

¹³¹⁸ Vgl. Wood 1998, S. 111.

¹³¹⁹ Vgl. Wood 1998, S. 111. Elzea 1976, S. 80. Mancoff 1998, S. 106.

¹³²⁰ Vgl. Wood 1998, S. 111. Watson 1997, S. 169.

¹³²¹ Vgl. Homan 2006, S. 127. Henderson 1967, S. 73. Parry 1996, S. 119. Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 9-10, 1990, S. 139.

¹³²² Vgl. Wildman 2004, S. 192.

¹³²³ Vgl. Desmarais, Postle u. Vaughan 2006, S. 44. Mancoff 2000, S. 107. Harris u. Scott 1997, S. 321. Ciacci 2004, S. 185.

10 x 11 ¾ in., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 689'34.¹³²⁴



18. DGR: *Mrs. William Morris, October 1857*, Zeichnung, Graphit, 18 ¾ x 13 in., 476 x 330 mm, sign. DGR, The Soc. of Antiquaries of London, Kelmscott Manor.¹³²⁵



19. DGR: *William Morris presenting a ring to his future Wife*, 1857, 232 x 330 mm, Feder, Tinte, Papier, Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 273'04.¹³²⁶



20. DGR: *The Wedding of St. George and the Princess Sabra*, 1857, Aquarell, 13 ½ x 13 ½ in., Tate Gal., London, Nr. 3058.¹³²⁷



21. DGR: *Sir Lancelot in the Queen's Chamber (early study)*, Oxford 1857, Graphit, Tinte, 19 x 15 3/4 in., monogr. u. dat. oben re., Beschriftung am oberen Bildrand '*Painting study Ox 1857*', Manchester City Art Gal., 1947.149.¹³²⁸



22. DGR: *Sir Launcelot's Vision of the Sanc Grael (study for Guenevere standing whole-length)*, 1857, Feder, braune und schwarze Tinte, Aquarell, 9 5/8 x 13 in., bez. verso '*William Morris Presenting a Ring to his Future Wife*', Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 273'04.¹³²⁹

23. DGR: *Mrs. William Morris, October 1858*, Graphit, Papier, 18 ¾ x 13 in., sign. u. dat. unten re. '*D.G.R*', The Soc. of Antiquaries, Kelmscott Manor.¹³³⁰

24. DGR: *Mrs. William Morris*, 1858, Feder, Tinte, 19 x 15 in., monogr. u. dat. oben re., Nat. Gal. of Ireland, Dublin, Nr. 2259.¹³³¹



25. DGR: *The Seed of David*, 1858-1864, Öl, Haupttafel 90 x 60 in., Flügel 73 x 24 ½ in., Llandaff Cathedral, Cardiff.¹³³²



26. DGR: *Jane Morris*, ca. 1858-1860, Feder, braune Tinte, 108 x 106 mm, bez. von WMR verso '*By Gabriel-Sketch of Mrs. Morris*'.¹³³³



27. DGR: *The Salutation of Beatrice*, 1859, Öl, 2 Tafeln, jeweils 29 ½ x 31 ½ in., monogr. u.

¹³²⁴ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 226, Nr. 705, Bd. 2, Nr. 494.

¹³²⁵ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 174, Nr. 363, Bd. 2, Nr. 407.

¹³²⁶ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 209, Nr. 597, Bd. 2, Nr. 435.

¹³²⁷ Vgl. Marillier 1899, S. 81. Surtees 1971, Bd. 1, S. 55, Nr. 97.

¹³²⁸ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 54, Nr. 95A, Bd. 2, Nr. 129.

¹³²⁹ Vgl. Marillier 1899, S. 93. Stephens 1894, S. 47. Surtees 1971, Bd. 1, S. 52, Nr. 93C, Bd. 2, Nr. 127.

¹³³⁰ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 174, Nr. 363.

¹³³¹ Vgl. Marillier 1899, 92a recto. Surtees 1971, Bd. 1, S. 174, Nr. 364. Wood 1910, S. 89, Nr. xxxv.

¹³³² Vgl. Ash 1995, Nr. 9. Gowans u. Gray 1923, S. 16-8. Marillier 1899, S. 74, 74a verso, S. 110. Radford 1905, xvii, S. 13-5. WMR 1889, S. 67. Sharp 1882, S. 170-1. Surtees 1971, Bd. 1, S. 58-60, Nr. 105, Bd. 2, Nr. 139.

¹³³³ Vgl. Fredeman 1991, S. 6, Nr. 45c.

dat., Nat. Gal. of Canada, Ottawa, Nr. 6750.¹³³⁴



28. DGR: *Jane Morris*, ca. 1860, Feder, braune Tinte, Papier, 87 x 64 mm.¹³³⁵



29. DGR: *Mrs. William Morris, Xmas 1860*, Graphit, Tinte, 8 5/8 x 7 in., monogr. unten re., dat. oben li., Fitzwilliam Mus., Cambridge, England, Nr. 1429.¹³³⁶



30. DGR: *Mrs. William Morris*, 1860, Graphit, 13 x 11 1/2 in., Pierpont Morgan Libr., New York.¹³³⁷



31. DGR: *The Seed of David (study for head of Virgin)*, 1861, Graphit, Tinte, 13 5/8 x 11 3/8 in., dat. unten li., V&A, London, Nr.493-1883.¹³³⁸



32. DGR: *The Seed of David (study for head of Virgin)*, September 1861, Graphit, 270 x 257 mm, monogr. u. dat. auf Schulter unten re., Kelmscott Manor, Oxfordshire.¹³³⁹

¹³³⁴ Vgl. Gowans u. Gray 1923, S. 14-5. Marillier 1899, S. 86-8. Phythian 1905, S. 30-1. Radford 1905, viii, S. 11-2. Surtees 1971, Bd. 1, S. 70-1, Nr. 116, Bd. 2, Nr. 172.

¹³³⁵ Vgl. Fredeman 1991, S. 6, Nr. 45b.

¹³³⁶ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 174-5, Nr. 365. Surtees 1980, S. 40.

¹³³⁷ Vgl. Ainsworth 1976, S. 32.

¹³³⁸ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 59, Nr. 105E, Bd. 2, Nr. 143.

¹³³⁹ Vgl. Surtees 1971, S. 58.

33. DGR: *The Seed of David (study for head of Virgin)*, September 1861, Graphit, 10 5/8 x 10 1/8 in., monogr. u. dat. li., Tate Gal., London, 1923, Nr. 204 (1).¹³⁴⁰

34. DGR: *The Seed of David (study for head of Virgin)*, September 1861, Graphit, 10 5/8 x 10 1/8 in., monogr. u. dat. li., Tate Gal., London, 1923, Nr. 204 (2).¹³⁴¹

35. DGR: *The Sermon on the Mount (Jane Morris as Virgin Mary)*, 1862, Graphit, lav., Papier (*tracing paper*), 883 x 633 mm, V&A, London, Nr. E.2916-1927.¹³⁴²



36. DGR: *The Sermon on the Mount*, Glasfenster, ca. 1862, All Saints, Selsley, Gloucestershire.¹³⁴³



37. DGR: *Mrs. William Morris*, 1865, Graphit, 17 1/2 x 13 1/4 in., monogr. u. dat. unten re., Slg. Raphael Esmerian.¹³⁴⁴

38. DGR: *Mrs. William Morris*, 1865, schwarze Kreide, 16 3/8 x 13 3/8 in., monogr. u. dat. re., Slg. Sir Rupert Hart-Davis.¹³⁴⁵



¹³⁴⁰ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 59, Nr. 105F.

¹³⁴¹ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 59, Nr. 105D.

¹³⁴² Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 84, Anm. 4.

¹³⁴³ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 84, Nr. 142. Rossetti 1903, S. 526. Surtees 1971, S. 84. Grylls 1964, S. 230.

¹³⁴⁴ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 175, Nr. 366.

¹³⁴⁵ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 175, Nr. 367, Bd. 2, Nr. 409.

39. DGR: *Mrs. William Morris*, 1865, Kohle, 16 ½ x 13 5/8 in., monogr. u. dat. unten re., Fogg Mus. of Art, Harvard Univ., Cambridge, MA, Nr. 1943.745.¹³⁴⁶



40. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1865, schwarze Kreide, 16 7/8 x 13 5/8 in., monogr. u. dat. unten li., Fogg Mus. of Art, Harvard Univ., Cambridge, MA, Nr. 1943.749.¹³⁴⁷



41. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1865-70, Kohle, 14 ½ x 13 ½ in., monogr. u. dat. unten re., Fogg Mus. of Art, Harvard Univ., Cambridge, MA, Nr. 1943.747.¹³⁴⁸



42. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1865, schwarze Kreide, 13 ½ x 11 ¾ in., Slg. Mrs. Alfred Bendiner.¹³⁴⁹



43. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1865-75, rote Kreide, graues Papier, 18 x 14 ¾ in., Privatslg.¹³⁵⁰



44. DGR: *Sir Tristram and La Belle Yseult drinking the Love Potion*, 1867, Aquarell, 24

¹³⁴⁶ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 175, Nr. 368.

¹³⁴⁷ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 175, Nr. 369. Wood 1910, S. 109, Nr. xiv.

¹³⁴⁸ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 176, Nr. 371.

¹³⁴⁹ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 175, Nr. 370, S. 42-3.

¹³⁵⁰ Vgl. Kat London 1974, o. S.

½ x 23 ¼ in., Cecil Higgins Art Gal., Bedford, England, P. 401.¹³⁵¹



45. DGR: *La Pia De' Tolomei*, ca. 1867/68, Skizze, Feder, Tinte, 8 10/16 x 7 ½ in., oben re. bez. von WMR 'By Gabriel ca. 1868—*La Pia*', Duke Univ. Libr., Durham, NC.¹³⁵²



46. DGR: *La Pia De' Tolomei, Design*, 1868, Feder, braune Tinte, liniertes Papier, undat. Wasserzeichen, Blatt 220 x 182 mm, Skizze 55 x 55 mm, Privatslg.¹³⁵³



47. DGR: *La Pia De' Tolomei*, 1868, farb. Kreide, 25 ¾ x 31 ½ in., 641 x 800 mm, monogr. u. dat. unten re., Privatslg. R. F. Shaw-Kennedy Coll.¹³⁵⁴



48. DGR: *La Pia De' Tolomei*, 1868, farb. Kreide, 28 x 31 7/8 in., Privatslg.¹³⁵⁵

49. DGR: *La Pia De' Tolomei*, 1868-1880, Öl, 41 ½ x 47 ½ in., Auftraggeber F.R. Leyland,

¹³⁵¹ Vgl. Mancoff 1990, S. 182-83. Radford 1905, S. 32. Surtees 1971, Bd. 1, S. 114, Nr. 200, Bd. 2, Nr. 290.

¹³⁵² Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 120, Nr. 207e.

¹³⁵³ Vgl. Fredeman 1991, 3, Nr. 12a.

¹³⁵⁴ Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 96, Nr. 48. Surtees 1971, Bd. 1, S. 119, Nr. 207b. Wood 1910, S. 61, Nr. xxi.

¹³⁵⁵ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 119, Nr. 207a, Bd. 2, Nr. 301. Treuherz, Prettejohn u. Becker 2003, S. 205, Nr. 140.

Spencer Mus. of Art, Univ. of Kansas,
Lawrence KS, Nr. 56.31.¹³⁵⁶



50. DGR: *Mariana*, 1868, rote u. weiße Kreide,
vier zusammengefügte Blätter, monogr. u.
dat. unten re., MMA, New York, Nr. 47.66.¹³⁵⁷



51. DGR: *Blue Silk Dress (Mrs. William Morris)*,
1868, Öl/Lw., 43 ½ x 35 ½ in., 110.5 x 90.2
cm, bez. u. dat. oben 'Jane Morris AD 1868
D. G. Rossetti, pinxit. Coniuge clara poeta et
praeclarissima vultu, Denique pictura clara
sit illa mea', The Soc. of Antiquaries,
Kelmscott Manor.¹³⁵⁸



52. DGR: *Aurea Catena (Golden Chain)*, 1868,
farb. Kreide auf grau-blauem Papier, 30 x 24
in., 762 x 610 mm, Fogg Mus. of Art, Harvard
Univ., Cambridge, MA, Nr. 1943.744.¹³⁵⁹



53. DGR: *Mrs. William Morris*, 1868, Crayon, 31
x 33 in., dat. auf Schriftrolle oben li., zuvor
Slg. Constantine Alexander Ionides,
verschollen.¹³⁶⁰

¹³⁵⁶ Vgl. Marillier 1899, S. 202. Radford 1905, S. 56.
Surtees 1971, Bd. 1, S. 118-9, Nr. 207, Bd. 2, Nr.
300. Gowans u. Gray 1923, S. 63.

¹³⁵⁷ Vgl. Benedetti 1998, S. 286. Surtees 1971, Bd. 1,
S. 121-2, Nr. 213A, Bd. 2, Nr. 304.

¹³⁵⁸ Vgl. Benedetti 1998, S. 273. Surtees 1971, Bd. 1,
S. 176, Nr. 372. Marillier 1899, 42-67. Doughty 1949,
S. 377.

¹³⁵⁹ Vgl. Marillier 1899, S. 150, 150b recto, 203.
Stephens 1894, S. 70-3. Surtees 1971, Bd. 1, S. 120,
Nr. 209, Bd. 2, Nr. 297. Sonstroem 1970, S. 129.

¹³⁶⁰ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 176, Nr. 372a.

54. DGR: *Reverie*, 1868, farb. Kreide, 33 x 28
in., 838 x 711 mm, monogr. u. dat. auf
Schriftrolle oben li., Privatslg.¹³⁶¹

55. DGR: *Reverie*, 1868, graue u. rote Kreide,
sign. und dat. oben li., Ashmolean Mus.,
Oxford, England.¹³⁶²



56. DGR: *Reverie*, 1868, farb. Kreide, 33 x 28
in., sign. und dat. oben li. auf Schriftrolle, Slg.
L. S. Lowry, R.A.¹³⁶³



57. DGR: *La Donna della Fiamma*, undat.,
Feder, braune Tinte, liniertes Papier, 205 x
172 mm, bez. von WMR verso 'by Gabriel'.
(*"The model appears to be Fanny Cornforth,
although Jane Morris posed for the finished
picture."*¹³⁶⁴)



58. DGR: *The M's at Ems*, 21. Juli 1869, Feder,
Tinte, 4 ½ x 7 in., 114 x 178 mm, Zeichnung
in Brief an May Morris, BM, London, 1939-5-
13-1.¹³⁶⁵



59. DGR: *The German Lesson*, 4. August 1869,
Feder, Tinte, 5 ¾ x 7 in., dat. 4th August

¹³⁶¹ Vgl. Bartram 1989, S. 135-6. Surtees 1971, Bd.
1, S. 118, Nr. 206, Bd. 2, 299.

¹³⁶² Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 118, Nr. 206.

¹³⁶³ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 118, Nr. 206, Bd. 2,
Nr. 299.

¹³⁶⁴ Vgl. Fredeman 1989, 2, Nr. 17.

¹³⁶⁵ Vgl. Fredeman 2002ff, Nr. 69.91. Surtees 1971,
Bd. 1, S. 211, Nr. 605, Bd. 2, Nr. 439, Bd. 2, S. 39.
Spear 1984, S.265. Surtees 1971, Bd. 1, S. 211, Nr.
605.

1869, bez. unten re., BM, London, Nr. 1939-5-13-1. (2.).¹³⁶⁶



60. DGR: *Mrs. Morris and the Wombat*, ca. 1869, Feder, Tinte, 7 ¼ x 4 ½ in., BM, London, 1939-5-13-1.(3.).¹³⁶⁷



61. DGR: *Mrs. William Morris*, 14. Juli 1869, Graphit, 9 7/8 x 13 ¼ in., dat. unten re., Fitzwilliam Mus., Cambridge, England, Nr. 686.¹³⁶⁸



62. DGR: *Mrs. William Morris*, 1869-70, Crayon, Papier, 330 x 254 mm, Slg. Andrew Lloyd Webber.¹³⁶⁹



63. DGR: *Pandora*, ca. 1869, Graphit, linirtes Papier, 197 x 132 mm, bez. von WMR verso 'By Gabriel? First notion for Pandora'.¹³⁷⁰



64. DGR: *Pandora*, 1869, Kreide, 39 5/8 x 28 5/8 in., monogr. u. dat. unten re., Titel oben li.,

The Faringdon Coll. Trustees, Buscott Park, Faringdon.¹³⁷¹



65. DGR: *Pandora*, 1869, Aquarell, Pastell, monogr. u. dat. unten re., zwei zusammengefügte Blätter, 940 x 660 mm, Privatslg.¹³⁷²

66. DGR: *Pandora*, 1869, farb. Kreide, 37 x 26 in., monogr. u. dat. unten re., Bildtitel oben li., Slg. L. S. Lowry, R. A.¹³⁷³



67. DGR: *Pandora, study for a head*, Kreide, oval, 18 x 16 in., monogr. u. dat. oben re., Manchester City Art Gal., Nr. 1920.643.¹³⁷⁴



68. DGR: *Pandora (unfinished scetch of the head)*, ca. 1869, Graphit, Kreide, Holz, 4 ½ x 12 ¼ in., Slg. Helen Rossetti Angeli.¹³⁷⁵

69. DGR: *Pandora*, ca. 1869, Graphit, Kreide, 14 ½ x 12 ¼ in., Slg. Helen Rossetti Angeli.¹³⁷⁶

70. DGR: *The Portrait*, 1869, schwarze u. rote Kreide, 33 x 25 ½ in., Privatslg., Tokyo.¹³⁷⁷



¹³⁶⁶ Vgl. Fredeman 2002ff, Nr. 69.112. Surtees 1971, Bd. 1, S. 210, Nr. 603, Bd. 2, Nr. 437.

¹³⁶⁷ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, 211, Nr. 607, Bd. 2, Nr. 441. Mancoff 2000, S. 65.

¹³⁶⁸ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 176, Nr. 374.

¹³⁶⁹ Vgl. Ainsworth 1976, S. 32. Surtees 1971, Bd. 1, S. 176, Nr. 375.

¹³⁷⁰ Vgl. Fredeman 1991, 3, Nr. 13.

¹³⁷¹ Vgl. Marillier 1899, S. 163-4. Surtees 1971, Bd. 1, S. 125, Nr. 224a, Bd. 2, Nr. 319.

¹³⁷² Vgl. Kat. London 2004b, Lot 12, 20.

¹³⁷³ Vgl. Benedetti 1998, S. 291. Marillier 1899, S. 163-64. Surtees 1971, Bd. 1, S. 126, Nr. 224b. Wood 1910, S. 71, Nr. xxvi.

¹³⁷⁴ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 126, Nr. 224c, Bd. 2, Nr. 320.

¹³⁷⁵ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 126, Nr. 224d.

¹³⁷⁶ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 126, Nr. 224d.

¹³⁷⁷ Vgl. Marillier 1899, S. 250. Surtees 1971, Bd. 1, S. 121, Nr. 212.

71. DGR: *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice, (figure of Beatrice)*, 1870, Crayon, 23 ¾ x 20 in., monogr. u. dat. unten li., BM, London, Nr. 1954-5-8-6.¹³⁷⁸



72. DGR: *La Donna della Fiamma*, 1870, farb. Kreide, 39 5/8 x 29 5/8 in., 1007 x 753 mm, dat. u. monogr. unten re., Manchester City Art Gal., Manchester, Nr.1900.11.¹³⁷⁹



73. DGR: *La Donna della Finestra*, 1870, Pastell, 33 3/8 x 28 3/8 in., monogr. u. dat. oben re., Bradford Art Gal. & Mus., Bradford, West Yorkshire, Nr. 104.26.¹³⁸⁰



74. DGR: *La Donna della Finestra, (finished drawing)*, 1870, Pastell, grünes Papier, 33 x 28 in., monogr. u. dat. unten li., Whitworth Art Gal., Manchester Univ., Nr. 752.¹³⁸¹



75. DGR: *La Donna della Finestra*, ca. 1870, Skizze, farb. Kreide, 17 ¾ x 13 ½ in., Slg. Martin Richards.¹³⁸²



76. DGR: *Mariana*, April 1870, Öl/Lw., 43 x 35 in., 109.2 x 88.9 cm, bez. 'Take, O Take those lips away / That so sweetly were forsworn / And those eyes, the break of day / Lights that do mislean the morn. / But my kisses bring again, bring again / Seals of love, but sealed in vain, sealed in vain', Aberdeen Art Gal. & Regional Mus., Aberdeen, Schottland, Nr. 21/8.¹³⁸³



77. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1870, farb. Keide, hellgrünes Papier, 18 ½ x 14 5/8 in., Slg. L. S. Lowry, R. A.¹³⁸⁴



78. DGR: *Mrs. William Morris*, 30. April 1870, Graphit, Papier, 12 ¾ x 15 in., dat. unten li., bez. 'Scalands April 30, 1870', Ashmolean Mus., Oxford, England.¹³⁸⁵



¹³⁷⁸ Vgl. Marillier 1899, S. 160a recto-161. Surtees 1971, Bd. 1, S. 45, Nr. 81. Surtees 1971, Bd. 2, Nr. 103.

¹³⁷⁹ Vgl. Marillier 1899, S. 156-7. Surtees 1971, Bd. 1, S. 122, Nr. 308, Bd. 2, S. 308. Angeli 1906, S. 122. Marillier 1899, S. 56-7. Surtees 1971, Bd. 1, S. 122, Nr. 308, Bd. 2, Nr. 308. Wood 1910, S. 37, Nr. ix.

¹³⁸⁰ Vgl. Benedetti 1998, S. 335. Surtees 1971, Bd. 1, S. 152, Nr. 255A, Bd. 2, Nr. 384. Treuherz, Prettejohn u. Becker 2003, S. 208-209, Nr. 144. Wood 1910, S. 95, Nr. xxxviii.

¹³⁸¹ Vgl. Angeli 1906, S. 80. Benedetti 1998, S. 336. Marillier 1899, S. 160, 197. Surtees 1971, Bd. 1, S. 152, Nr. 255D, Bd. 2, Nr. 385. Wood 1910, S. 21, Nr. I.

¹³⁸² Vgl. Benedetti 1998, 336. Surtees 1971, Bd. 1, S. 152, Nr. 255C.

¹³⁸³ Vgl. Angeli 1906, S. 137. Benedetti 1998, S. 285-6. Gowans u. Gray 1923, S. 43. Marillier 1899, 158b recto. Phythian 1905, S. 37. Radford 1905, S. ii. Surtees 1971, Bd. 1, S. 121, Nr. 213, Bd. 2, Nr. 303.

¹³⁸⁴ Vgl. Sturt-Penrose 1966, S. 28-33. Surtees 1971, Bd. 1, S. 178-9, Nr. 391.

¹³⁸⁵ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 176, Nr. 376.

79. DGR: *Mrs. William Morris*, dat. May 1870, Graphit, Papier, 20 x 13 7/8 in., dat. unten li., Art Inst. of Chicago, Nr. 1927.5296.¹³⁸⁶



80. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1870, schwarze Kreide, 8 x 6 1/8 in., Cincinnati Art Mus., Nr. 1953.83.¹³⁸⁷



81. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1870, Graphit, 9 3/4 x 13 3/4 in., Whitworth Art Gal., Manchester Univ., Nr. 1909.¹³⁸⁸



82. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1870, Graphit, 10 x 9 3/8 in., Walker Art Gal., Liverpool, Nr. 3207.¹³⁸⁹



83. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1870, Graphit, Papier, 11 3/4 x 10 in., auf Rückseite bez. von WMR 'By Dante G. Rossetti of *Mrs. William Morris towards 1870*', Slg. Helen Rossetti Angeli.¹³⁹⁰



84. DGR: *Mrs. Morris Reading*, 1870, Graphit, 18 x 13 1/2 in., dat. u. monogr. unten re., Slg. London, Spink and Sons, The Honourable Mrs. Reginald (Daisy) Fellowes, Newbury, Aukt. Sotheby's, Lot 7, 8 Juli 2008.

¹³⁸⁶ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 177, Nr. 377.

¹³⁸⁷ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 178, Nr. 390.

¹³⁸⁸ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 178, Nr. 386.

¹³⁸⁹ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 178, Nr. 387.

¹³⁹⁰ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 178, Nr. 388.

85. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1870, Feder, braune Tinte, lav., 8 3/4 x 7 in., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 983'27.¹³⁹¹



86. DGR: *Mrs. William Morris*, 25. Juli 1870, Graphit, 9 1/8 x 10 1/4 in., Mus. of Fine Arts, Boston MA, Nr. 58.735.¹³⁹²



87. DGR: *Mrs. William Morris*, 1870, Graphit, Papier, 12 3/4 x 19 1/4 in., William Morris Gal., Walthamstow, Nr. D183.¹³⁹³



88. DGR: *Mrs. William Morris*, 26. Juli 1870, Graphit, 12 1/2 x 16 1/2 in., Slg. M. M. Reynolds.¹³⁹⁴



89. DGR: *Mrs. William Morris*, 27. Juli 1870, Graphit, 13 1/2 x 16 3/4 in., BM, Nr. 1954-5-8-4.¹³⁹⁵



90. DGR: *Mrs. William Morris*, 12. August 1870, Graphit, 9 1/2 x 17 3/4 in., Soc. of Antiquaries, Kelmscott Manor.¹³⁹⁶

¹³⁹¹ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 178, Nr. 389.

¹³⁹² Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 177, Nr. 378.

¹³⁹³ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 178, Nr. 384.

¹³⁹⁴ Vgl. Benedetti 1998, S. 282-3. Surtees 1971, Bd. 1, S. 177, Nr. 379.

¹³⁹⁵ Vgl. Marillier 1899, S. 158-9. Surtees 1971, Bd. 1, S. 177, Nr. 380.



91. DGR: *Mrs. William Morris*, 1870, Zeichnung, 13 ¾ x 12 in., Slg. Mark Samuels Lasner.¹³⁹⁷



92. DGR: *Mrs. William Morris*, 1870 (1857-75) Öl, runde Fassung, Durchm. 18 in., Wightwick Manor, Wolverhampton.¹³⁹⁸



93. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1870, Graphit, Feder, braune Tinte, 8 9/16 x 6 ¾ in., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 55'04.¹³⁹⁹

94. DGR: *Pandora*, ca. 1870, Aquarell, 39 ¾ x 24 ½ in., monogr. unten re., Princeton Univ. Art Mus., Princeton, NJ.¹⁴⁰⁰



95. DGR: *Pandora, Jane Morris*, 1870, Öl/Lw., 51 ½ x 31 in., 130.8 x 78.7 cm, monogr. u. dat. unten li., Privatslg.¹⁴⁰¹

96. DGR: *La Pia De' Tolomei*, ca. 1870, farb. Kreide, 37 7/8 x 29 ¼ in., Slg. Harry Ransom Humanities Research Center, Univ. of Texas, Austin, TX.¹⁴⁰²



97. DGR: *The Prisoner's Daughter*, 1870, Crayon, 26 x 31 in., monogr. u. dat. unten re., ehem. Besitz T. Watts-Dunton, Sotheby's 1939, Nr. 61; Privatslg. G.T. Nicholson; verschollen.¹⁴⁰³

98. DGR, *Roseleaf*, 1870, Graphit, Papier, 14 ¼ x 13 ¾ in., Nat. Gal. of Canada, Ottawa, Nr. 3202.¹⁴⁰⁴



99. DGR: *Silence*, 1870, schwarze und rote Kreide, 41 ½ x 31 ½ in., 105.4 x 80 cm, monogr. u. dat. unten re., Brooklyn Mus., New York NY, Nr.46.188.¹⁴⁰⁵



100. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1871, farb. Kreide, 22 x 18 in., Los Angeles County Mus. of Art, Los Angeles, CA, Nr. M.39.3.32.



101. DGR: *Mrs. William Morris*, 18. Februar 1871, Feder, Tinte, 7 ¼ x 6 ½ in., dat. unten li., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 394'04.¹⁴⁰⁶

¹³⁹⁶ Vgl. Benedetti 1998, S. 283. Surtees 1971, Bd. 1, S. 177, Nr. 381.

¹³⁹⁷ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 178, Nr. 385.

¹³⁹⁸ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 180, Nr. 402.

¹³⁹⁹ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 228, Nr. 719, Bd. 2, Nr. 496.

¹⁴⁰⁰ Vgl. Kat. Indianapolis/New York 1964, Nr. 73.

¹⁴⁰¹ Vgl. Bartram 1985, S. 135-9. Marillier 1899, S. 163-4. Panofsky 1962, S. 107-110.

¹⁴⁰² Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 120, Nr. 207f.

¹⁴⁰³ Vgl. Hake u. Compton-Rickett 1916, Bd. 1, S. 88. Marillier 1899, S. 157. Surtees 1971, Bd. 1, S. 123, Nr. 218.

¹⁴⁰⁴ Vgl. Angeli 1906, S. 42. Marillier 1899, S. 157. Surtees 1971, Bd. 1, S. 122, Nr. 215, Bd. 2, Nr. 309. Wood 1910, S. 39, Nr. x.

¹⁴⁰⁵ Vgl. Marillier 1899, S. 157. Surtees 1971, Bd. 1, S. 122, Nr. 214, Bd. 2, Nr. 306.

¹⁴⁰⁶ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 179, Nr. 392.

102. DGR: *Pandora*, 1871, Öl/Lw., 51 ½ x 31 in., monogr. u. dat. unten re., Auftragswerk für John Graham, Privatslg.¹⁴⁰⁷



103. DGR: *Perlascura*, 1871, Pastell, grünes Paier, 22 x 17 ¼ in., Ashmolean Mus., Oxford, England.¹⁴⁰⁸



104. DGR: *Proserpine*, undat., Zeichnung, Aquarell, blau-graues Papier, zwei zusammengefügte Blätter, 978 x 495 mm.¹⁴⁰⁹

105. DGR: *Proserpine*, ca. 1871, Medium unbek., zerschnitten und wahrscheinlich zerstört.¹⁴¹⁰

106. DGR: *Proserpine*, ca. 1871, Feder, braune Tinte, 6 ¾ x 4 7/16 in., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 363'04.¹⁴¹¹



107. DGR: *Proserpine*, 1871, Pastell, Kreide, 38 ¼ x 18 ¼ in., Ashmolean Mus., Oxford, England.¹⁴¹²

¹⁴⁰⁷ Vgl. Angeli 1906, S. 25. Bartram 1987, S. 135-9. Kat. Tokyo 1990, S. 103. Marillier 1899, S. 163-4. Gowans u. Gray 1923, S. 44. WMR 1889, S. 65. Sharp 1882, S. 211-2. Stephens 1894, S. 75-7. Surtees 1971, Bd. 1, S. 125, Nr. 224, Bd. 2, Nr. 318.

¹⁴⁰⁸ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 127, Nr. 225, Bd. 2, Nr. 323. Mills 1912, S. 204-6.

¹⁴⁰⁹ Vgl. Kat. London 2007, Lot 100. Ash 1995, Nr. 33. Benedetti 1984, S. 320. Gowans u. Gray 1923, S. 67. Marillier 1899, S. 178, 180, 186. Radford 1905, S. 45. Stephens 1908, S. 87-8. Surtees 1971, Bd. 1, S. 142-3, Nr. 244C, Bd. 2, Nr. 358. Wilton 1997, S. 191-3.

¹⁴¹⁰ Vgl. Fredeman 2002ff, Nr. 72.106, 74.4. Surtees 1971, Bd. 1, S. 131. WMR 1895, Bd. 2, 265.

¹⁴¹¹ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 133, Nr. 233b, Bd. 2, Nr. 332.



108. DGR: *Proserpine*, 1871-88, Öl, 14 ¾ x 13 ¼ in., Slg. Helen Rossetti Angeli.¹⁴¹³



109. DGR: *Water Willow*, 1871, Öl/Lw., 33 x 26.7 cm, Samuel and Mary R. Bancroft Memorial, 1935, Delaware Art Mus.¹⁴¹⁴

110. DGR: *Water Willow*, 1871, Öl, 13 x 10 ½ in., 1893 übermalt von Fairfax Murray, Bancroft Coll., Wilmington Soc. of Fine Arts, Delaware.¹⁴¹⁵



111. DGR: *Water Willow*, 1871, farb. Kreide, grünes Papier, Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 391'04.¹⁴¹⁶



112. DGR: *Beatrice, (The Salutation of Beatrice, Lady in a Blue Dress)*, 1872, Aquarell, 19 x 16 in., bez. 'Tanto gentile e tanto onesta pare', Aukt. Christie's, 16. Juni 1970, Lot 153, Privatslg.¹⁴¹⁷

¹⁴¹² Vgl. Marillier 1899, S. 172. Surtees 1971, Bd. 1, S. 132-3, Nr. 233a.

¹⁴¹³ Vgl. Benedetti 1998, S. 307. Surtees 1971, Bd. 1, 133, Nr. 233d.

¹⁴¹⁴ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 127-8, Nr. 226. Wildman 1995, 276-278. Marillier 1899, S. 165. Surtees 1971, Bd. 1, S. 127-8, Nr. 226. Wildman 1995, S. 276-278.

¹⁴¹⁵ Vgl. Gowans u. Gray 1923, S. 45. Surtees 1971, Bd.1, 127, Nr. 226, Bd. 2, Nr. 324. Surtees 1980, S. 53.

¹⁴¹⁶ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 127, Nr. 226a.

¹⁴¹⁷ Vgl. Benedetti 1998, S. 344. Kat. Tokyo 1990, S. 105, Nr. 54. Marillier 1899, S. 201-2. Surtees 1971, Bd. 1, S. 155-6, 237, Nr. 260D.



113. DGR: *Mrs. William Morris*, 6. Januar 1872, dat. unten li., Feder, Sepia, 18 x 7 ¼ in., BM, London, Cecil French Bequest to the Mus., Nr. 1954-5-8-2.¹⁴¹⁸



114. DGR: *Proserpine (2nd version)*, ca. 1872, zweite Version, Medium unbek., zerschnitten und wahrscheinlich zerstört.¹⁴¹⁹

115. DGR: *Bianzifiore*, 1873, Öl, 13 x 16 in., C.A. Howell; Mrs. Toynebee; Major C.S. Goldman; Commander Penryn Monck, Slg. Lloyd-Webber.¹⁴²⁰



116. DGR: *Mrs. Morris (Study for Proserpine?)*, 1873, beschriftet von unbek. Hand unten re. 'Kelmescott Jan: 1873', Graphit, Papier, 8 ¾ x 6 ¾ in.¹⁴²¹



117. DGR: *Mrs. William Morris*, Januar 1873, Feder, Tinte, 9 x 7 in., monogr. u. dat. unten re., Besitz Fanny Cornforth; zuletzt Ausst. Rossetti Gal. (Nr. 24); verschollen.¹⁴²²

118. DGR: *Mrs. William Morris*, Februar 1873, Feder, braune Tinte, lav., 8 7/8 x 7 in., monogr., Slg. Mrs. Patrick Gibson.¹⁴²³

¹⁴¹⁸ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 179, Nr. 393.

¹⁴¹⁹ Vgl. Fredeman 2002ff, Nr. 74.4. Surtees 1971, Bd. 1, S. 131. WMR 1970, Bd. 2, S. 265.

¹⁴²⁰ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 128, Nr. 227.

¹⁴²¹ Vgl. Kat. London 1981, S. 10.

¹⁴²² Vgl. Angeli 1906, 133. Surtees 1971, Bd. 1, 179, Nr. 394.

¹⁴²³ Vgl. Benedetti 1998, S. 304-5. Surtees 1971, Bd. 1, S. 179, Nr. 395.



119. DGR: *Mrs. William Morris, Xmas '73*, 1873, Feder, Tinte, 2 ½ x 1 9/10 in., monogr., The Soc. of Antiquaries, Kelmescott Manor.¹⁴²⁴



120. DGR: *Mrs. William Morris*, 1873, Feder, Sepia, 7 x 9 in., monogr. u. dat. unten re., Privatslg. Jennifer Gosse.¹⁴²⁵



121. DGR: *Mrs. William Morris*, 1873, Feder, Tinte, 14 ¼ x 11 ¼ in., Privatslg. Michael Mclagan.¹⁴²⁶



122. DGR: *Mrs. William Morris (Portrait of Jane Morris)*, 1873, Graphit, Papier, 302 x 210 mm, sign. u. dat. unten re., Gift of Alexander W. Dole, Fogg Art Mus., Harvard Univ. Art Mus., Nr. 1984.763.



123. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1873, Graphit, 11 1/8 x 9 7/8 in., Fitzwilliam Mus., Cambridge, England, Nr. 835.¹⁴²⁷



124. DGR: *Proserpine (4th version)*, 1873, vierte Version, Öl, verschollen.¹⁴²⁸

¹⁴²⁴ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 179, Nr. 397.

¹⁴²⁵ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 179, Nr. 396.

¹⁴²⁶ Vgl. Benedetti 1998, S. 305. Surtees 1971, Bd. 1, S. 179-80, Nr. 398.

¹⁴²⁷ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 180, Nr. 399.

125. DGR: *Proserpine (5th version)*, 1873, fünfte Version, Öl, Auftraggeber Frederick R. Leyland, verschollen.¹⁴²⁹



126. DGR: *Proserpine*, 1874, verkleinerte Replika, Feder, Tinte, 8 ½ x 4 ¼ in., sig. u. dat. auf Schriftrolle unten li. 'Rossetti ritrasse 1874'.¹⁴³⁰



127. DGR: *Proserpine (7th version)*, 1874, siebte Version, Öl, sig. u. dat. unten li. 'Rossetti ritrasse nel capo d'anno del 1874', Tate Gal., London, Nr. 5064.¹⁴³¹



128. DGR: *Proserpine*, 1874, sign. u. dat., bez. 'Rossetti ritrasse nel capo d'anno del 1874', Öl/Lw., 46 x 22 in., 116.8 x 55.9 cm, Privatslg. L. S. Lowry, R. A.¹⁴³²



129. DGR: *Rupes Topseiana*, 1874, Feder, Tinte, 7 x 4 ½ in., Titel unten re., BM, Nr. 1939-5-13-1.(7.).¹⁴³³

¹⁴²⁸ Vgl. Fredeman 2002ff, Nr. 72.100, 72.105, 72.106, 74.32, 74.34, 74.35. Marillier 1899, S. 174. Surtees 1971, Bd. 1, S. 131, Nr. 233. WMR 1895, Bd. 2, S. 265.

¹⁴²⁹ Vgl. Fredeman 2002ff, Nr. 74.4. Marillier 1899, S. 174. Surtees 1971, Bd. 1, 131-2, Nr. 233.

¹⁴³⁰ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 133, Nr. 233.r-1.

¹⁴³¹ Vgl. Marillier 1899, S. 170. Kat. Tate 1984, S. 231. Prettejohn 1999, S. 205. Radford 1905, S. 42. Surtees 1971, Bd. 1, 133, Nr. 233.R-2. Treuherz, Prettejohn u. Becker 2003, S. 90.

¹⁴³² Vgl. Marillier 1899, S. 169, Nr. 334.

¹⁴³³ Vgl. Surtees 1971, Bd. 2, Nr. 445.

130. DGR: *Mrs. William Morris*, ca. 1874, Pastell, Karton, 21 7/8 x 16 ¼ in., monogr. u. dat. unten li. 'Bought by Conte Cippico in the early 1920s in London; Inherited by Conte Tristram Alvisse Cippico, who presented it to the current owners in 1966', Gal. Nazionale D'Arte Moderna, Rom.¹⁴³⁴



131. DGR: *Astarte Syriaca*, ca. 1875, Feder, braune Tinte, graues Papier, 9 ¼ x 7 in., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 398'04.¹⁴³⁵



132. DGR: *Dante's Dream*, 1875, farb., Kreide, 22 x 18 in., Privatslg.¹⁴³⁶



133. DGR: *Mrs. William Morris*, 15. Februar 1875, dat. *Feb. 15/75*, Graphit, graues Papier, 9 1/8 x 7 ¼ in., Slg. William E. Fredeman.¹⁴³⁷

134. DGR: *Mrs. William Morris*, 28. August 1875, Graphit, Papier, 6 ¾ x 4 ¼ in., Nat. Gal. of South Australia, Adelaide, Nr. D91.¹⁴³⁸



¹⁴³⁴ Vgl. Benedetti 1998, S. 274. Surtees 1971, Bd. 1, S. 176, Nr. 373.

¹⁴³⁵ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 146-47, Nr. 249B, Bd. 2, Nr. 375.

¹⁴³⁶ Vgl. Elzea 1984, S. 93-133. Surtees 1971, Bd. 1, S. 55, Nr. 97.

¹⁴³⁷ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 234, Appendix Nr. 13.

¹⁴³⁸ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 180, Nr. 400.

135. DGR: *Mrs. William Morris*, 1875, Feder, braune Tinte, 6 ¼ x 4 3/8 in., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 362'04.¹⁴³⁹



136. DGR: *Mrs. William Morris*, 1875, Pastell, grünes Papier, 21 ½ x 17 ¾ in., Auftraggeber Clarence Fry, V&A, London, Nr. 490-1883.¹⁴⁴⁰



137. DGR: *Proserpine*, ca. 1875, Kreide, 46 x 22 in., Auk. Christie's *British Art on Paper*, 5.6.2007, Nr. 100; verschollen.¹⁴⁴¹



138. DGR: *Venus Astarte (Study)*, 1875, braune Feder, Graphit, lav., 318 x 172 mm, monogr. unten li., zuvor Clarence E. Fry, verschollen.¹⁴⁴²

139. DGR: *Astarte Syriaca*, 1876-77, Öl/Lw., 183 x 106.7 cm, sign., Manchester Art Gal., Manchester, Nr.1891.5.¹⁴⁴³



140. DGR: *Salutation of Beatrice (finished study)*, ca. 1876, Pastell, 13 ¾ x 11 3/8 in., Slg. Helen Guglielmini.¹⁴⁴⁴

¹⁴³⁹ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 180, Nr. 401.

¹⁴⁴⁰ Vgl. Benedetti 1998, S. 326. Faxon 1994, S. 191-5. Marillier 1899, S. 191-3. Kat. London 1984, S. 225-6. WMR 1889, S. 94-5, 99. Sharp 1882, S. 244-5. Surtees 1971, Bd. 1, S. 147, Nr. 249C, Bd. 2, Nr. 373.

¹⁴⁴¹ Vgl. Benedetti 1998, S. 343. Surtees 1971, Bd. 1, S. 133, Nr. 233c.

¹⁴⁴² Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, Nr. 249A.

¹⁴⁴³ Vgl. Benedetti 1984, S. 325-6. Faxon 1994, S. 191-5. Gowans u. Gray 1923, S. 57. Marillier 1899, S. 191-93. Watts-Dunton 1883, S. 404-23.

141. DGR: *Proserpine (6th version)*, 1877, sechste Version, Öl, 46 x 22 in., sig. u. dat. auf Schriftrolle unten li. 'Dante Gabriele Rossetti ritrasse nel capo d'anno del 1877', Slg. L. S. Lowry, R. A.¹⁴⁴⁵



142. DGR: *Bruna Brunelleschi*, 1878, Aquarell, 13 ¼ x 12 in., 337 x 305 mm, monogr., dat. oben re., Fitzwilliam Mus., Cambridge, Nr. 2759.¹⁴⁴⁶



143. DGR: *Pandora, (MS Notebook Sketch)*, ca. 1878, Feder, braune Tinte, 6 3/8 x 5 5/16 in., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 338'04.¹⁴⁴⁷



144. DGR: *Proserpine*, 1878, Aquarell, ehem. F.S. Ellis, erworben für £262, James H. Hutton, verschollen.¹⁴⁴⁸

¹⁴⁴⁴ Vgl. Angeli 1906, S. 65. Surtees 1971, Bd. 1, S. 155, Nr. 260A. Wood 1910, S. 33, Nr. VII.

¹⁴⁴⁵ Vgl. Angeli 1906, S. 27. Fredeman 2002ff, Nr. 74.4, 74.23, 74.46, 74.47, 77.86, 77.111. Gowans u. Gray 1923, S. 50. Marillier 1899, vii, S. 63, 141, 164, 169-70, 172-5, 184-6, 195, 199. Stephens 1894, S. 79-81. Surtees 1971, Bd. 1, S. 131-2, Nr. 233, Bd. 2, Nr. 331.

¹⁴⁴⁶ Vgl. Benedetti 1984, S. 329. Marillier 1899, 1904, S. 194. Surtees 1971, Bd. 1, S. 148.

¹⁴⁴⁷ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 126 Nr. 224, Bd. 2, Nr. 322.

¹⁴⁴⁸ Vgl. Bryson u. Troxell 1976, S. 50. Fredeman 2002ff, Nr. 78.4, 8, 28. Surtees 1971, Bd. 1, S. 132, Nr. 233.

145. DGR: *The Day Dream*, 1878, Pastell, schwarze Kreide, 41 ¼ x 30 ¼. Ashmolean Mus., Oxford, England.¹⁴⁴⁹



146. DGR: *Beatrice*, 1879, Öl, 13 ½ x 11 in., bez. auf Rückseite '*Tanto gentile e tanto onesta pare*', Slg. Charles Butler.¹⁴⁵⁰



147. DGR: *La Donna della Finestra*, 1879, 39 ½ x 29 in., 100.65 x 73.98 cm, Öl/Lw., Fogg Mus. of Art, Harvard Univ. Art Mus., Cambridge, Nr. 1943. 200.¹⁴⁵¹



148. DGR: *La Donna della Finestra*, ca. 1879, Feder, Tinte, zuvor Slg. Mr. Valpy; verschollen.¹⁴⁵²

149. DGR: *Pandora*, 1879, Crayon, 38 x 24 ½ in., monogr. u. dat. unten li., Fogg Mus. of Art, Harvard Univ., Cambridge, MA, Nr. 1942.203.¹⁴⁵³

¹⁴⁴⁹ Vgl. Marillier 1899, S. 200. Surtees 1971, Bd. 1, S. 154, Nr. 259A, Bd. 2, Nr. 389. Benedetti 1998, S. 339. Marillier 1899, S. 200. Surtees 1971, Bd. 1, S. 154, Nr. 259A, Bd. 2, Nr. 389.

¹⁴⁵⁰ Vgl. Gowans u. Gray 1923, S. 47. Surtees 1971, Bd. 1, S. 152, Nr. 256.

¹⁴⁵¹ Vgl. Benedetti 1998, S. 334-5, Bd. 2, S. 383. Marillier 1899, S. 196-7. WMR 1889, S. 107-8. Sharp 1882, S. 257-9. Stephens 1894, S. 74-5. Surtees 1971, Bd. 1, S. 151-2, Nr. 255. Treuherz, Prettejohn u. Becker 2003, S. 208-09, Nr. 144.

¹⁴⁵² Vgl. Marillier 1899, S. 198.

¹⁴⁵³ Vgl. Bryson u. Troxell 1976, S. 59. Marillier 1899, S. 163-64. WMR 1889, S. 65. Sharp 1882, S. 211-2. Stephens 1894, S. 75-7. Surtees 1971, Bd. 1, S. 126, Nr. 224, Bd. 2, Nr. 321.

150. DGR: *Dante's Dream on the day of the death of Beatrice*, 1880, Öl, 52 x 76 in., sign. u. dat. unten re. auf Haupttafel, Dundee City Mus. & Art Gal., Nr. 004/49.¹⁴⁵⁴



151. DGR: *La Donna della Finestra (The Lady of Pity)*, 1880, farb. Kreide, 33 x 28 in., monogr. u. dat. unten li., Privatslg. Lloyd-Webber.¹⁴⁵⁵



152. DGR: *Jane Morris*, undat., ausgest. 1923 in Tate Gal., London, Nr. 204, seit 1962 in Soc. of Antiquaries, Kelmscott Manor.¹⁴⁵⁶

153. DGR: *Joan of Arc*, 1882, Öl, Holz, 20 ½ x 18 in., monogr. u. dat. oben re., Fitzwilliam Mus., Cambridge, England, Nr. 685.¹⁴⁵⁷



154. DGR: *Proserpine*, 1880, farb. Kreide, Papier, 47 x 22 in., 119.4 x 55.9 cm, sig. u. dat. unten li., bez. '*Lungi è la luce che in sù questo muro*', Privatslg. Peter Naham at Leicester Gal.¹⁴⁵⁸

¹⁴⁵⁴ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 46, Nr. 81.R-2.

¹⁴⁵⁵ Vgl. Benedetti 1998, S. 336. Surtees 1971, Bd. 1, 152, Nr. 255E.

¹⁴⁵⁶ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 59, Nr. 105F.

¹⁴⁵⁷ Vgl. Gowans u. Gray 1923, S. 64. Marillier 1899, S. 125, 184 199. WMR 1889, S. 106, 118. Surtees 1971, Bd. 1, S. 92, Nr. 162.R.3.

¹⁴⁵⁸ Vgl. Doughty u. Wahl 1965-67, Bd. 4, 1713. Marillier 1899, S. 253, Nr. 260. Surtees 1971, Bd. 1, S. 131, Nr. 233.



155. DGR: *Proserpine*, 1880, verkleinerte Replika mit doppelter Predella, Öl, 53 x 77 in., 134.6 x 195.6 cm, Privatslg.¹⁴⁵⁹

156. DGR: *The Salutation of Beatrice*, 1880-81, Öl/Lw., 60 ¾ x 36 in., Toledo Mus. of Art, Toledo, OH, Nr. 60.8.¹⁴⁶⁰



157. DGR: *The Day Dream*, 1880, Öl, 158.7 x 92.7 cm, 62 ½ x 36 ½ in., Constantine Alexander Ionides Bequest, V&A, London, Nr. C. A. I.3.¹⁴⁶¹



158. DGR: *La Donna della Finestra*, 1881, Öl, rote Grundierung, 7.62 cm (3 in.) Lw. am unteren Rand angefügt, 37 x 33 ½ in., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 2465'85.¹⁴⁶²



159. DGR: *Proserpine (8th version)*, 1882, achte Version, Öl, 30 ¾ x 14 ¾ in., sig. u. dat. auf

¹⁴⁵⁹ Vgl. Marillier 1899, S. 172, Nr. 380.

¹⁴⁶⁰ Vgl. Benedetti 1984, S. 343-4. Marillier 1899, S. 198, 200-2. Surtees 1971, Bd. 1, S. 154-5, Nr. 260, Bd. 2, Nr. 390.

¹⁴⁶¹ Vgl. Angeli 1906, S. 126. Benedetti 1998, S. 338-9. Gowans u. Gray 1923, S. 62. Marillier 1899, 149, 169, 198-200. Radford 1905, S. 55. Surtees 1971, Bd. 1, S. 153-4, Nr. 259, Bd. 2, Nr. 388.

¹⁴⁶² Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 152, Nr. 255.R-1. Stephens 1894, S. 76.

Schriftrolle unten li., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 7'27.¹⁴⁶³



160. Morris, William: *Queen Guenevere or La belle Iseult*, 1858, Öl/Lw., 718 x 502 mm, Nachlaß May Morris 1939, Tate Gal., London, N04999.¹⁴⁶⁴



161. Parsons, John Roberts (c. 1862-1909), DGR: *Jane Morris leaning across chair back*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., Sepia, V&A, London, Nr. 1752.1939.



162. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris in a cape, standing indoors*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 91 x 60 mm, V&A, London, Nr. 1736.1939.¹⁴⁶⁵



163. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated in wicker Chair*, Juli 1865 Fotografie, Collodiumdr., 212 x 163 mm, V&A, London, Nr. 1738.1939.¹⁴⁶⁶



¹⁴⁶³ Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 133-4, Nr. 233r-3.

¹⁴⁶⁴ Vgl. Bullen 1998, S. iii, 81-83.

¹⁴⁶⁵ Vgl. Bartram 1985, S. 38-40.

¹⁴⁶⁶ Vgl. Treuherz 2003, Nr. 67.

164. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated in wicker Chair*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 256 x 207 mm, V&A, London, Nr. 820/42.



165. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated in wicker Chair, three quarter length*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 252 x 203 mm, V&A, London, Nr. 819,42.



166. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated in wicker Chair, full length*, Fotografie, Collodiumdr., 192 x 133 mm, V&A, London, Nr. 1739/1939.¹⁴⁶⁷



167. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated in wicker Chair, full length*, Fotografie, Collodiumdr., 198 x 122 mm, Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 82¼2.



168. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris standing beside wicker Chair (1)*, Fotografie, Collodiumdr., 204 x 142 mm, V&A, London, Nr. 1750.1939.



169. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris standing beside wicker Chair (1)*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 254 x 206 mm, V&A, London, Nr. 866/42.



170. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris standing beside wicker Chair (2)*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 235 x 187 mm, V&A, London, Nr. 1753.1939.



171. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris standing, in Marquee*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 199 x 149 mm, V&A, London, Nr. 1740.1939.¹⁴⁶⁸



172. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris standing, in Marquee*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 194 x 146 mm, Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 1740.1939.¹⁴⁶⁹



173. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris standing, in Marquee*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 285 x 210 mm, V&A, London, Nr. 823/42.



174. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris, standing in Marquee (2)*, Fotografie, Collodiumdr., 196 x 130 mm, V&A, London, Nr. 1741.1939.



¹⁴⁶⁷ Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 185, Nr. 147.

¹⁴⁶⁸ Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 187, Nr. 153.

¹⁴⁶⁹ Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 187, Nr. 153.

175. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris standing against black backdrop*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 208 x 150 mm, V&A, London, Nr. 1742.1939.



176. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated in a plush Chair*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 236 x 188 mm, V&A, London, Nr. 825/42.



177. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated in a plush Chair*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 180 x 143 mm, V&A, London, Nr. 1743.1939.



178. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris reclining on a Divan*, Fotografie, Collodiumdr., 165 x 198 mm, V&A, London, Nr. 1744.1939.¹⁴⁷⁰



179. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris reclining on a Divan*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 258 x 205 mm, V&A, London, Nr. 824/42.



180. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated, half length (1)*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 178 x 145 mm, V&A, London, Nr. 1747.1939.



181. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated, half length (1)*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 181 x 146 mm, Birmingham Mus. & Art Gal., Nr. 1747.1939.¹⁴⁷¹



182. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated, half length*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 195 x 141 mm, V&A, London, Nr. 1745.1939.



183. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated, half length*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 171 x 133 mm, V&A, London, Nr. 1746.1939.



184. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated, leaning forward*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 164 x 149 mm, V&A, London, Nr. 1748.1939.



185. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated on a Divan, three quarter length*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 202 x 160 mm, V&A, London, Nr. 1749.1939.¹⁴⁷²



¹⁴⁷⁰ Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 186.

¹⁴⁷¹ Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 187.

¹⁴⁷² Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 187.

186. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris seated on a Divan, three quarter length*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 203 x 153 mm, Birmingham Mus. & Art Gal., Nr. 1749.1939.¹⁴⁷³



187. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris standing with spray of foliage*, Fotografie, Collodiumdr., 219 x 156 mm, V&A, London, Nr. 1751.1939.



188. Parsons, John Roberts, DGR: *Jane Morris standing with a spray of foliage*, Juli 1865, Fotografie, Collodiumdr., 257 x 207 mm, V&A, London, Nr. 827/42.



¹⁴⁷³ Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 187.

Die Literatur zu Jane Morris erschließt sich in besonderer Weise über das schriftliche und künstlerische Werk Dante Gabriel Rossettis (DGR, 1828-82). Rossetti selbst betrachtete sich als 'malenden Dichter', der seine Werke mit literarischen Texten ergänzte. Die Forschung verdankt William Michael Rossetti (WMR, 1829–1919), Bruder des Künstlers, einen Einblick in das schriftstellerische und künstlerische Schaffen Dante Gabriel Rossettis. Er gab eine Zusammenfassung seiner Werke heraus (1886),¹⁴⁷⁴ sowie eine Würdigung seines Schaffens als Designer und Schriftsteller (1889).¹⁴⁷⁵ WMR veröffentlichte Familienbriefe (1895),¹⁴⁷⁶ eine Ruskin-Auseinandersetzung (1899),¹⁴⁷⁷ Tagebücher (1900)¹⁴⁷⁸ und ging auf Dante Gabriel Rossettis Verhältnis zu Elizabeth Siddal ein (1903),¹⁴⁷⁹ das für Jane Morris' Modelldasein einflußreich wurde. Des Weiteren publizierte er die *Rossetti Papers* (1903),¹⁴⁸⁰ Gedichte (1904)¹⁴⁸¹ und eine Bibliographie (1905).¹⁴⁸²

Dante Gabriel Rossettis Werke wurden schon zu seinen Lebzeiten in viktorianischen Zeitschriften wie *Athenaeum*, *The Academy*, *London Daily News*, *Harper's New Monthly Magazine*, *Contemporary Review*, *Pall Mall Magazine*, *The Studio* oder *The English Review* diskutiert, doch besonders nach Rossettis Tod riß die Kette der Publikationen nicht ab. Sein schriftstellerisches Werk wurde mit der Herausgabe seiner Balladen und Sonette gewürdigt (1881).¹⁴⁸³ Kingsland besprach eine bislang unveröffentlichte Version von *Jenny* (1895),¹⁴⁸⁴ ein Sonett, das auch später immer wieder starke Beachtung fand.¹⁴⁸⁵ William Sharp veröffentlichte *A Record and a Study* (1882),¹⁴⁸⁶ der *Burlington Fine Arts Club* editierte eine Ausgabe seiner Zeichnungen (1883).¹⁴⁸⁷ Caine publizierte das Werk *Recollection* (1883),¹⁴⁸⁸ Marillier gab die Schrift *Illustrated Memorial* (1899) heraus.¹⁴⁸⁹ Dunn publizierte eine weitere Abhandlung (1904).¹⁴⁹⁰ Rossettis Briefe an seinen Herausgeber F. S. Ellis (1928) sowie an seinen Kunsthändler Frederick Richard Leyland (1978) wurden durch Doughty (1928) und Fennell (1978) untersucht.¹⁴⁹¹ Fredeman veröffentlichte Michael Rossettis Tagebücher (1975),¹⁴⁹² gefolgt durch die Schrift *Rossetti Cabinet*

¹⁴⁷⁴ Vgl. WMR 1886.

¹⁴⁷⁵ Vgl. WMR 1889.

¹⁴⁷⁶ Vgl. WMR 1895.

¹⁴⁷⁷ Vgl. WMR 1899.

¹⁴⁷⁸ Vgl. WMR 1900.

¹⁴⁷⁹ Vgl. WMR 1903a, S. 273-95.

¹⁴⁸⁰ Vgl. WMR 1903b.

¹⁴⁸¹ Vgl. WMR 1904.

¹⁴⁸² Vgl. WMR 1905.

¹⁴⁸³ Vgl. DGR 1881. Caine 1882. Lewis 1982, S. 199-216. Fredeman 1988, S. 55-74.

¹⁴⁸⁴ Vgl. Kingsland 1895, S. 1-6.

¹⁴⁸⁵ Vgl. Wagner 1995, S. 75-84, Howarth 1937, S. 20-1. Keane 1973, S. 271-80. Christie 1978, S. 40-8. Harris 1984, S. 197-215.

¹⁴⁸⁶ Vgl. Sharp 1882.

¹⁴⁸⁷ Vgl. Kat. London 1883.

¹⁴⁸⁸ Vgl. Caine 1883.

¹⁴⁸⁹ Vgl. Marillier 1899.

¹⁴⁹⁰ Vgl. Dunn 1904.

¹⁴⁹¹ Vgl. Doughty 1928. Fennell 1978.

¹⁴⁹² Vgl. Fredeman 1975.

(1991)¹⁴⁹³ sowie die umfangreiche Ausgabe der *Correspondence of Rossetti* (2002ff.)¹⁴⁹⁴ Gregory schuf ein bibliographisches Referenzwerk (1931),¹⁴⁹⁵ ebenso Fredeman (1965)¹⁴⁹⁶ und Fennel (1982).¹⁴⁹⁷ Doughty und Wahl editierten Rossettis Briefe (1965),¹⁴⁹⁸ Marsh veröffentlichte Briefe und Tagebücher der Präraphaeliten (1996).¹⁴⁹⁹

Gerade für die vorliegende Untersuchung war Dante Gabriel Rossettis Einstellung zu Frauen in ihrer Rolle als Modell von besonderer Bedeutung. In dieser Hinsicht war die Ausgabe von Bryson und Troxell hilfreich, die die Korrespondenz zwischen Rossetti und Jane Morris herausgab (1976).¹⁵⁰⁰ Auch Faxon ging auf sein Verhältnis zu Modellen ein (1985).¹⁵⁰¹ Marsh behandelte das Selbstverständnis der *Präraphaelite Sisterhood* (1985), die ein besonderes weibliches Selbstbewusstsein postulierte und auch Jane Morris kennzeichnete.¹⁵⁰² Der Topos der 'gefallenen Frau' wurde durch Nochlin (1978) und Christie (1978) besonders thematisiert,¹⁵⁰³ ebenso der Sektor der Weiblichkeit im viktorianischen Zeitalter (1997).¹⁵⁰⁴ Rossettis umfangreiches bildnerisches Schaffen zu weiblichen Modellen und besonders Jane Morris wurde durch Surtees analysiert (1971).¹⁵⁰⁵

Einzeluntersuchungen zu Werken, in denen Jane Morris Modell stand, entstanden zu *The Day Dream*,¹⁵⁰⁶ *Pandoras Box*,¹⁵⁰⁷ *La Pia de Tolomei*,¹⁵⁰⁸ oder *The Salutation of Beatrice*.¹⁵⁰⁹ Der für Rossetti typische Topos der Doppelkunstwerke, die Kombination von Gedichten oder Sonetten mit bildnerischen Werken, fand bei Ainsworth (1976), Lottes (1978), Miller (1991) und Wagner (1995) besondere Beachtung.¹⁵¹⁰ In Zusammenhang mit Rossettis schriftstellerischen Schaffen war schliesslich seine Auseinandersetzung mit Dante Alighieri (ca. 1265-1321) hervorzuheben, die eine starke Reflektion in seinen Bildern nicht nur um Jane Morris fand.¹⁵¹¹

Die Ausstellungen zu Rossettis Werk sind nahezu unüberschaubar, wenngleich er zu seinen Lebzeiten nach 1850 von der öffentlichen Präsentation seiner Werke absah. Vereinzelt stellt er im Hogarth Club aus, sowie im Arundel Club, dem er 1865 beiträt. Eine Ausnahme war seine Ausstellung mehrerer Werke im Russell Place, Fitzroy Square (1856).¹⁵¹² Londons *New Gallery* widmete mit einer

¹⁴⁹³ Vgl. Fredeman 1991.

¹⁴⁹⁴ Vgl. Fredeman 2002ff.

¹⁴⁹⁵ Vgl. Gregory 1931.

¹⁴⁹⁶ Vgl. Fredeman 1965.

¹⁴⁹⁷ Vgl. Fennel 1982.

¹⁴⁹⁸ Vgl. Doughty 1965-67.

¹⁴⁹⁹ Vgl. Marsh 1996.

¹⁵⁰⁰ Vgl. Bryson 1976.

¹⁵⁰¹ Vgl. Faxon 1985, S. 54-67.

¹⁵⁰² Vgl. Marsh 1985.

¹⁵⁰³ Vgl. Nochlin 1978, S. 139-53. Christie 1978, S. 40-8.

¹⁵⁰⁴ Vgl. Psomiades 1997. Bullen 1998.

¹⁵⁰⁵ Vgl. Surtees 1971.

¹⁵⁰⁶ Vgl. Gurney 1885, S. 185-93.

¹⁵⁰⁷ Vgl. Panofsky 1962, S. 107-10.

¹⁵⁰⁸ Vgl. Paden 1958, S. 3-48.

¹⁵⁰⁹ Vgl. Rogers 1963, S. 180-81. Weinberg 1999, S. 622-3.

¹⁵¹⁰ Vgl. Ainsworth 1976. Lottes 1978, S. 108-35. Miller 1991, S. 333-49. Wagner 1995, S. 75-84.

¹⁵¹¹ Vgl. Goff 1984, S. 100-16. Zweig 1990, S. 178-93.

¹⁵¹² Vgl. Wood 1894, S. 117-18.

besonderen Sektion seine Werke (1897),¹⁵¹³ andere Ausstellungen erfolgten in The Fogg Collection (1946),¹⁵¹⁴ der Tate Gallery (1948),¹⁵¹⁵ der Whitechapel Gallery (1948)¹⁵¹⁶ oder im *Arts Council* (1953).¹⁵¹⁷

Bis heute sind Rossettis Werke weit bekannt und der Name des Modells allgemein verbreitet, was mit den zahlreichen Ausstellungen seines Schaffens zusammenhängt. Die Würdigung seines Modells Jane Morris ging mit der heutigen Einschätzung einher, daß sie den Maler über Jahrzehnte beeinflusste und mit ihrer unabhängigen Art beeindruckte. Dem komplizierten Beziehungsgefüge zwischen ihr, ihrem Mann und ihrem Portraitisten soll hier in ausgewählten Bildnissen nachgegangen werden und ihren Modellkult beleuchten.

IV.3 DAS MODELL

Jane Burden wurde am 19. Oktober 1839 in Oxford als Tochter von Robert Burden und Ann Maizey in St. Helen's Passage, Holywell Street in Oxford geboren. Über ihre Kindheit ist lediglich bekannt, daß sie in Armut unter einfachen Verhältnissen aufwuchs. Im Oktober 1857 wurde sie zufällig durch Dante Gabriel Rossetti und Edward Burne-Jones (1833-98) entdeckt, als sie mit ihrer Schwester Elizabeth (Bessie) in Oxford eine Theatervorstellung an der Bühne Drury Lane besuchte. Rossetti und Burne-Jones gehörten zu einer Künstlergruppe, die das Unionsgebäude in Oxford mit Wandgemälden aus der Artus-Sage dekorierten. Beeindruckt durch Janes Erscheinung wurde sie gebeten, sich als Modell zur Verfügung zu stellen. Zunächst saß Burden vornehmlich Rossetti Modell, der sie als *Queen Guenevere* verewigte, sowie ihrem zukünftigen Ehemann William Morris (1834-96), der sie in *La belle Iseult (Queen Guenevere)* zum Modell machte. Am 26. April 1859 heiratete Jane Burden den Künstler, Schriftsteller und politischen Aktivist und bezog mit ihm das *Red House* in Bexleyheath. Aus der Verbindung gingen die Töchter Jane (Jenny) Alice (1861–70) und Mary May (1862–1938) hervor.

William Morris stand in Verbindung mit den Präraphaeliten und der *Arts & Crafts* Bewegung, veröffentlichte Gedichte und übersetzte mittelalterliche Texte. Zu seinen bekanntesten Arbeiten gehörte *The Defence of Guenevere and Other Poems* (1858) oder *The Earthly Paradise* (1868-70). Er gründete 1884 die Sozialistische Bewegung (*Socialist League*), von der er sich jedoch gegen der Ende der Dekade abwendete. 1891 begründete er den Verlag *Kelmscott Press*, der für die Ausgabe *Works of Geoffrey Chaucer* berühmt wurde.

Der Autor Henry James (1843-1916) beschrieb Jane Morris ungewöhnliche Erscheinung: *“Imagine a tall lean woman in a long dress of some dead purple stuff, guiltless of hoops, or of anything else I should say, with a maze of crisp black hair, heaped in a great wavy projections on each of her temples, a thin pale face, great thick black oblique brows, joined in the middle and tucking themselves away under her*

¹⁵¹³ Vgl. Kat. London 1897-98.

¹⁵¹⁴ Vgl. Kat. Cambridge 1946.

¹⁵¹⁵ Vgl. Kat. London 1948. Kat. London 1984.

¹⁵¹⁶ Vgl. Kat. London 1948.

¹⁵¹⁷ Vgl. Kat. London 1953.

*hair, a mouth like the Oriana in our illustrated Tennyson, a long neck, without any collar, and in lieu thereof some dozen strings of outlandish beads.*¹⁵¹⁸

Auch wenn Jane Morris das berühmteste Modell der Präraphaeliten wurde, so war sie keineswegs das einzige Modell. Auch die Art der zufälligen Entdeckung war nichts Ungewöhnliches, denn die Entdeckungsgeschichten der Modelle Elizabeth Siddal (1829-62), Fanny Cornforth (ca. 1835-ca. 1906), Annie Miller (1835-1925) oder Marie Zambaco (1843-1914) sind vergleichbar legendär. Um Modelle für ihre Werke zu finden, sprachen die Präraphaeliten einfache Frauen in der Öffentlichkeit an und baten sie, für ihre Bilder zu posieren. Während die Modelle jedoch zumeist aus der gesellschaftlichen Unterklasse kamen, wurden sie in den Bildern oft als wohlhabende Personen einer aristokratischen Schicht oder als mystische Kreaturen dargestellt, die sie als Verführerin, Muse oder unerreichbares Ideal zeigten. Nicht selten wurden die Modelle auch im realen Leben Geliebte oder Ehefrauen der Künstler.

Die Bereitschaft, als Modell zu posieren, bedeutete allerdings ein physisches und emotionales Risiko. Nach den Ansprüchen der Künstler als lebendes Ideal zu existieren, abgehoben von profanen Bedeutungssphären, involvierte eine hohe Kraftanstrengung. Ihre Romantisierung und Glorifizierung als Modell bedeutete eine Auflösung oder Trennung von der Realität und eine Existenz in der Zweidimensionalität von Kunstwerken. Jane Burden hingegen entwickelte einen dominanten Einfluß auf Rossetti, der sie in zahlreichen Werken romantisierender, religiöser oder mittelalterlicher Szenen bedachte.

Das Modell Jane Morris tauchte in mehreren Werken auf, die durch Dante Alighieri oder die Artus-Sage inspiriert worden waren. Schon seit 1850 hatte sich Rossetti auf Einflüsse aus diesen Themenbereichen konzentriert. Vor diesem Themenkanon kristallisierte sich sein Bild der idealisierten und unerreichbaren Frau heraus, der sich in seinen Bildern zu Jane Morris zeigte. In den fünfziger und frühen sechziger Jahren wurde Rossetti jedoch zunächst deutlich von seiner Ehefrau Elizabeth (Lizzie) Siddal (1829-62) künstlerisch inspiriert, die ein fragilerer Typ als Jane Morris war und von ihm besonders in mittelalterlichen Sequenzen dargestellt wurde.¹⁵¹⁹ Siddals Bilder wurden durch ihr leuchtend rotes Haar, die helle Haut und ihre oft niedergeschlagenen Augen charakterisiert. Gleichzeitig wurde sie das Modell von Walter Deverell (1827-54), William Holman Hunt (1827-1910) und John Everett Millais (1829-96), der sie 1852 in *Ophelia* (Tate Gal., London) verewigte. Siddals Aussehen beeinflusste die Künstlergruppe und prägte ihr Frauenbild nachhaltig. William Michael Rossetti beschrieb sie mit den Worten: “[...] a most beautiful creature [...] with something that exceeded modest self-respect and partook of disdainful reserve; tall, finely-formed with a lofty neck and regular yet somewhat uncommon features, greenish-blue unsparkling eyes, large perfect eyelids, brilliant complexion and a lavish heavy wealth of coppery golden hair.”¹⁵²⁰ Siddals Tod 1862 verfolgte Rossetti ein Leben lang, was sich in Erinnerungswerken, aber auch in seiner Hinwendung zu Jane Morris niederschlug.

¹⁵¹⁸ Zit. n. Henry James, in: Lubbock 1920, S. 17.

¹⁵¹⁹ Vgl. WMR 1903a, S. 273-95.

¹⁵²⁰ Zit. n. Ash 1995, S. 4.

Im Juli 1865 trat Jane Morris wieder verstärkt in Rossettis Leben. In diesem Jahr entwickelte er in Kooperation mit dem Fotografen John Robert Parsons (c. 1862-1909) eine Fotoserie um Morris, die zu einer fruchtbaren Inspirationsquelle für spätere Bildfindungen wurde. Die Fotografien dienten als direkte oder indirekte Inspiration für variantenreiche Kompositionen. Ab 1868 saß Jane Morris Rossetti besonders häufig Modell. In dieser Zeit entstanden *La Pia*, *Aurea Catena*, *Reverie*, *Pandora*, *Mariana*, *Dante's Dream*, *La Donna della Finestra*, *The Daydream* oder *The Salutation of Beatrice*; manche der Werke wurden allerdings erst in den siebziger oder achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts vollendet.¹⁵²¹

Zwischen 1871 und 1874 hielt sich Dante Gabriel Rossetti oftmals in Morris' Anwesen Kelmscott Manor auf. Er machte Jane erneut zu seinem Modell für seine Bildnisse und unterhielt gleichzeitig mit ihr ein Verhältnis, das über die rein freundschaftliche Maler-Modell-Beziehung hinausging. William Morris litt unter dieser Liaison und zog sich nach Island zurück, wo er lokale Legenden studierte, die er zur Grundlage seines schriftstellerischen Schaffens machte.

Rossetti verfiel in Form einer Monomanie seiner Muse, die von ihm und seinen Künstlerfreunden als 'Stunner' betitelt und in Rollenmodelle historischer, religiöser oder mythologischer Natur versetzt wurde. Im Wesentlichen gab es drei Arten von 'Stunners', die zum Teil den Phasen der PräRaphaelitischen Kunst entsprachen und die Vorstellungen von Weiblichkeit der viktorianischen Zeit reflektierten. Der erste und älteste Typ, wie durch Siddal vertreten, entsprach dem zurückhaltenden, bescheidenen Mädchen mit unschuldiger Aura. Der zweite Typ, dargestellt durch Modelle wie Fanny Cornforth, repräsentierten die stolze Schönheit mit sinnlicher Ausstrahlung. Den dritten Typ repräsentierte Jane Morris mit ihrer dunklen, rätselhaft-femininen Art. Sie ebnete den Weg für ein modernes weibliches Selbstbewußtsein, das weniger durch äußere Attribute als durch innere Werte geprägt wurde. Als ihr 1876 das Ausmaß von Rossettis Chloral-Abhängigkeit offenbar wurde, beendete sie ihre Beziehung zu ihm.¹⁵²² Sie machte sich als Pianistin einen Namen und distanzierte sich zunehmend von ihrer Rolle als Modell. Nach dem Tod von William Morris 1896 zog sie sich aus der Öffentlichkeit zurück. Sie verstarb am 26. Januar 1914 im Kurort Bath und wurde in Kelmscott, Oxfordshire beigesetzt.

Trotz ihrer Popularität blieb Jane Morris zeitlebens in sich verschlossen, wobei ihr Verhalten ihre Schüchternheit maskierte und andere Personen auf Distanz hielt. Der irische Kritiker George Bernard Shaw (1856-50) bezeichnete sie mit dem Worten: „[Jane Morris was] the silentest woman I have ever met.“¹⁵²³

IV.4 DIE KÜNSTLER

Jane Morris wurde von mehreren Künstlern in Zeichnungen, Bildern, Fotografien und Glasfensterbildern dargestellt. Dazu gehörten William Morris, Dante Gabriel Rossetti, John R. Parsons,

¹⁵²¹ Vgl. Rossetti 1895, S. 241, 245.

¹⁵²² Vgl. Lewis 2007, S. 15.

¹⁵²³ Zit. n. Shaw 1965, S. 281.

Edward Burne-Jones oder auch Jane de Morgan, die noch 1904 ein Bildnis von ihr schuf. Im Gegensatz zu Sarah Siddons, Emma Hamilton und Vittoria Caldoni, die von zahlreichen Persönlichkeiten umringt wurden, wurde das Schaffen um Jane Morris insbesondere durch Dante Gabriel Rossetti bestimmt. Er erkor sie zu seiner Muse und machte sie über Jahrzehnte hinweg zum dominanten Thema in seinem Schaffen.

Dieses besondere Maler-Modell-Verhältnis entfaltete sich vor dem Hintergrund des neu erwachenden Frauenbildes der Präraphaeliten. Ihre Modelle wurden zwei unterschiedlichen, sich teilweise überlagernden Bedeutungsstrukturen unterworfen; einerseits wurden sie als starke, dominierende Charaktere dargestellt, die eine Alternative zum traditionellen viktorianischen Ideal der untergeordneten, passiven Frau darstellten, andererseits als fragile Frauen wie Elizabeth Siddal, die (scheinbar) ihrem Schicksal ausgeliefert waren. Die stilisierte 'Unnahbarkeit' wurde durch die Annahme der Präraphaeliten unterstützt, daß Frauen über eine mystische Macht zur Heilung verfügten und spirituell als moralische Unterstützer männlicher Ambitionen dienten. Aufgrund dieser Fähigkeiten sei es notwendige Pflicht, sie aus Armut oder Prostitution zu 'retten'.¹⁵²⁴

Die Modelle, auch *Stunners* genannt, verfügten über Eigenschaften, die sich nicht in klassische Ideale hineinpressen ließen. Sie hatten ein individuelles, nicht unbedingt schönes Gesicht, ausdrucksstarke Augen, langes, ungebundenes Haar und kraftvolle, grosse Körper. Sie repräsentierten ihr eigenes, individuelles Ideal, distanziert von der Realität und wurden oft in statischen Posen dargestellt.¹⁵²⁵

Beiden Gruppen war Eines gemeinsam; in ihrer Rolle als Modell befanden sie sich in einer moralisch kompromittierenden Situation, weil ihr Berufszweig gesellschaftlich wenig anerkannt war. Durch ihre Versetzung in traumartige Welten wurden sie in Sphären entrückt, die sie der Realität entzogen. Diese Realitätsentfremdung hatte den Effekt, ihr Dasein als Mitglied des Gesellschaft weiter zu erschweren. Dieser Konflikt zwischen modernen und traditionellen Rollen wurde weiter verstärkt durch die Tatsache, daß die Präraphaeliten weibliche Bestrebungen als unabhängiges Individuum oftmals unterstützten und ihre künstlerischen Fähigkeiten förderten.¹⁵²⁶

Trotz dieser revolutionären Intentionen repräsentieren die Bildnisse der Modelle für das heutige Empfinden eher traditionelle Geschlechterrollen. Die Augen der Modelle bleiben zumeist devot gesenkt oder in unbestimmte Ferne gerichtet, der Blick verbleibt indirekt und vermeidet jeden Betrachterkontakt. Es scheint sich um einseitige Monologe zu handeln, die die Modelle mit sich selbst in ihrer Bilderwelt unterhalten.

Jane Morris war keinesfalls die einzige Muse in Rossettis Jahrzehnten seines Künstlerdaseins. William Michael Rossetti zählte siebzehn verschiedene Modelle, die vor oder parallel zu Jane zum Einsatz kamen. Dazu gehörten Annie Miller, Alexa Wilding, Fanny Cornforth, Maria Cassavetti Zambaco, Ellen

¹⁵²⁴ Vgl. Andres 2005, S. 77-80.

¹⁵²⁵ Vgl. Walker 2006, S. 64-71.

¹⁵²⁶ Vgl. Vigué 2003, S. 203.

Smith, Elizabeth Siddal, Amy Graham, Louisa Ruth Herbert Crabbe, Ada Vernon oder Aglaia Ionides Coronio.¹⁵²⁷

Trotz dieser zahlreichen Arbeitsverhältnisse war für Dante Gabriel Rossetti die Verbindung zwischen Künstler und Modell idealistisch geprägt und spirituell. Schon in seiner Schrift *Hand and Soul* (1849) hatte er diese Art der idealen Verbindung vor dem Hintergrund des italienischen *Trecento* beschrieben.¹⁵²⁸ Die Kurzgeschichte berichtet von einem fiktiven Maler der Renaissance, dem, depressiv über seine Unfähigkeit, durch seine Kunst die Welt zu verbessern, die Vision einer schönen Frau erscheint. Sie beauftragt ihn mit dem Malen ihrer Seele. Dieser Wunsch wird zum leitenden Thema für seine späteren Frauengemälde. Auf diese Weise wurde Rossetti ein Weg gezeigt, seine Gefühle und Phantasien zu kultivieren.¹⁵²⁹

Auch William Michael Rossetti formulierte in seiner Schrift *Pre-Raphaelitism* (1851), daß die Suche nach 'Wahrheit' und somit die Suche nach dem perfekten Modell unerlässlich sei: "*Search diligently for the best attainable model, whom, when obtained, he must render in form, character, expression, and sentiment, as conformably as possible with his conception, but as truly as possible also to the fact before him.*"¹⁵³⁰

Die Präraphaeliten setzten bewußt Laienmodelle ein, die wegen ihrer Unbefangenheit und ungestellten Posen als reizvoll empfunden wurden. Alltägliche Gesichter, Körper mit Imperfektionen, unstudierte Gesten wurden zu interessanten und abbildungswerten Themen auserkoren. Diese Haltung fand ihre Grundlage in John Ruskins mehrbändiger Schrift *Modern Painters* (1843-60), die einen klaren Blick auf Mensch, Natur und Kunst postulierte.¹⁵³¹ Er wies Künstler an, sich ausschließlich nach der Natur zu richten: "[...] *rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing.*"¹⁵³²

Auf formaler Ebene entstanden in Rossettis Schaffen zwei wesentliche Werkgruppen; einmal die Werke zu Lizzie Siddal, die auch für Walter Deverell, William Holman Hunt und John Everett Millais Modell saß, sowie die Werke zu Jane Morris. Siddal wurde durch Rossetti in Werken mit sowohl alltäglichen als auch überhöhten Charakter dargestellt oder in eine ideale Welt des Mittelalters zurückversetzt.¹⁵³³ Mit Jane Morris entstanden zahlreiche 'Doppelkunstwerke' (*'double works of art'*), die aus Bild und korrespondierender Schrift zusammengefügt wurden.¹⁵³⁴ Die Bilder reflektierten oft einen historischen Text, der sich im Titel des Werkes widerspiegelte. Die Schrift wurde direkt auf dem Werk geschrieben oder Teil der Rahmengestaltung, die Rossetti als integralen Teil des Gesamtkunstwerkes betrachtete.¹⁵³⁵

¹⁵²⁷ Vgl. Marwick 2004, S. 140-42.

¹⁵²⁸ Vgl. Fredemann 1988, S. 55-74.

¹⁵²⁹ Vgl. WMR 1900, S. 238, 240, 243, 266.

¹⁵³⁰ Vgl. WMR 1851, S. 955-7.

¹⁵³¹ Vgl. Gully 1993, S. 253-4.

¹⁵³² Vgl. Rosenberg 1961, S. 11.

¹⁵³³ Vgl. Surtees 1991, S. 6ff.

¹⁵³⁴ Vgl. Miller 1991, S. 333-49.

¹⁵³⁵ Vgl. Grieve 1973, S. 16-24.

Nach Siddals Tod 1862 orientierte sich Rossetti zunehmend am Stil Titians und an der venezianischen Kunst. Daraufhin distanzieren sich Ruskin und Holman Hunt weitgehend von ihm und seinen neuen, sinnlichen Frauenportraits.¹⁵³⁶ Rossetti widmete sich dem weiblichen Modell im romantisch-mythischen Kontext und schuf Werke wie *Bocca Baciata*, *Regina Cordium*, *Fair Rosamund*, *Girl at a Lattice*, *Beata Beatrix*, *Helen of Troy*, *Fazio's Mistress (Aurelia)*, *Morning Music*, *Woman combing her hair*, *Venus Verticordia*, *The Blue Bower*, *The Beloved*, *Lady Lilith* oder *Sibylla Palmifera*. Er beschäftigte sich mit der detailreichen Wiedergabe und holte im Bildraum seine Modelle nah an den Betrachter heran. Zuvor erinnerten seine Werke an komplexe, mittelalterlich anmutende Narrationen mit kleinformatigen Figuren auf gedrängt angeordneten Bildflächen. Später wurde der Bildraum neu aufgeteilt und der weiblichen Figur ein überragender Raum auf der Bildfläche zugeteilt.

In Rossettis Spätwerk wurden Ideen aus früheren Jahrzehnten wieder aufgegriffen, es entstanden Bilder wie *Reverie*, *La Pia de Tolomei*, *Dante's Dream*, *The Bower Meadow*, *Roman Widow*, *Death of Lady Macbeth*, *Orpheus & Eurydice*, *The Blessed Damozel*, *Astarte Syriaca*, *Daydream*, *Proserpine*.¹⁵³⁷ In welcher Form Jane Morris hier zum Einsatz kam, soll im Folgenden an exemplarischen Bildanalysen untersucht werden.

IV.5 DAS MODELL IN MITTELALTERLICHEN UND RELIGIÖSEN THEMEN

Rossettis Mutter führte ein tief religiös geprägtes Leben und beeinflusste das frühe künstlerische Schaffen ihres Sohnes stark. Im Gegensatz zu seiner Schwester Christina Rossetti und seinem präRaphaelitischen 'Bruder', William Holman Hunt, lehnte Rossetti jedoch zunehmend eine strukturierte, orthodox-religiöse Doktrin ab und entwickelte ein Interesse an mittelalterlichen Themen, Mythen und Sagen.



Die unvollendete Zeichnung *MRS. WILLIAM MORRIS (QUEEN GUENEVERE, 1858)*¹⁵³⁸ entstand während Rossettis Dekorationsarbeiten im Unionsgebäude in Oxford. Die Zeichnung wurde der Sequenz des geplanten Wandgemäldes *SIR LAUNCELOT'S VISION OF THE SANC GRAEL (1857)*¹⁵³⁹ zugeordnet, in dem sich Queen Guenevere vor Lancelot erhob, um ihm die Sicht auf den Heiligen Gral zu

¹⁵³⁶ Vgl. Ormond 2006, S. 153-71.

¹⁵³⁷ Vgl. Appendix: A chronological list of paintings, drawings and more important studies by DGR, in: Marillier 1899, S. 153-72.

¹⁵³⁸ Abb. DGR, Mrs. William Morris, Oktober 1858, Feder, Tinte, 19 x 15 in., monogr. u. dat. oben re., Nat. Gal. of Ireland, Dublin, Nr. 2259. Vgl. Grylls 1964, S. 235-40, 1964. Surtees 1971, Bd. 1, S. 174, Nr. 364.

¹⁵³⁹ Abb. DGR, Sir Launcelot's Vision of the Sanc Grael, 1857, Aquarell, 26 3/4 x 40 3/4 in., Ashmolean Mus., Oxford. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 52, Nr. 93a, Bd. 2, Nr. 118.

verwehren.¹⁵⁴⁰ Die unvollendete Zeichnung bot einen ersten Eindruck von der enigmatischen Erscheinung des jungen Modells kurz vor der Hochzeit zu William Morris. Später sollte Rossetti die gleiche Pose für das Werk *Mariana* (1870) erneut einsetzen.¹⁵⁴¹



Jane Morris' statuartige Qualität tauchte in anderen Variationen wieder auf. In *SIR LAUNCELOT IN THE QUEEN'S CHAMBER* (1857)¹⁵⁴² erscheint sie als zentrale Figur mit geschlossenen Augen, ihre Hände sind in dramatischer Geste zur Brust erhoben. Neben ihr befindet sich Lancelot, der sie mit einem Schwert verteidigt. Frederic George Stephens (1828-1907) spielte in einem Kommentar auf die Verehrung an, die Rossetti für Jane hegte: "Of the subject of the work now before us it will be remembered that the catastrophe of the intrigue of Lancelot and his royal mistress was brought about by the foes who surprised the guilty pair."¹⁵⁴³



Eine vergleichbare Annäherung an das Objekt seiner 'ritterlichen' Bewunderung verdeutlicht *THE WEDDING OF ST. GEORGE AND THE PRINCESS SABRA* (1857).¹⁵⁴⁴ Der Ritter hält nach der Tötung des Drachens seine Prinzessin beschützend im Arm, eine gefühlvolle Zuneigung andeutend. Rossetti wählte bewußt eine Szene, die Ursprünglichkeit und Reinheit von Emotionen erkennbar machte. Auch die flächenhafte Ausarbeitung und geringe räumliche Tiefe suggeriert eine Szene aus vergangenen Zeiten. Trotz der zahlreichen mittelalterlichen Insignien konzentriert sich der Fokus auf die Umarmung. Hier wird eine erfüllte Beziehung dargestellt, die sich von Rossettis späteren Werken der tragischen oder nicht erwiderten Liebe unterscheidet.



William Morris als auch Rossetti assoziierten Jane als eine Personifikation der *Königin Guinevere* (*Guenevere*), Frau von König Artus, aber auch Geliebte des Ritters Lancelot. In *QUEEN GUINEVERE, LA BELLE YSEULT* (1857)¹⁵⁴⁵ erscheint Jane Morris als eine Königin der Artus-Sage. Sie scheint sich

¹⁵⁴⁰ Vgl. Marsh 1985, S. 122-3.

¹⁵⁴¹ Vgl. Davies 1940, S. 22-3.

¹⁵⁴² Abb. DGR, *Sir Launcelot in the Queen's Chamber*, dat. Oxford 1857, Feder, braune u. schwarze Tinte, 10 ¼ x 13 ¾ in., monogr. u. dat. unten re., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 404'04. Vgl. Angeli 1906, S. 97. Marillier 1899, S. 92, 94-5, 104. Surtees 1971, Bd.1, S. 54, Nr. 54, Bd. 2, Nr. 127.

¹⁵⁴³ Zit. n. Stephens 1894, S. 48-9.

¹⁵⁴⁴ Abb. DGR, *The Wedding of St. George and the Princess Sabra*, 1857, Aquarell, 13 ½x 13 ½in., monogr. unten re., Tate Gal., London, Nr. 3058. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 55, Nr. 97, Bd. 2, Nr. 132.

¹⁵⁴⁵ Abb. William Morris, *Queen Guinevere or La belle Iseult*, 1858, Öl/Lw., 718 x 502 mm, Nachlaß May Morris 1939, Tate Gal., London, N04999. Vgl. Bullen 1998, S. iii, 81-83. Banham u. Harris 1984, S. 84, 101, 114. Silver 1982, S. 196. Barringer 1999, S. 21. Lambdin 2000, S. 71.

gerade angekleidet zu haben, wobei sie mit gedankenverlorenem Blick auf die Objekte ihrer Kammer schaut. Mit keiner Geste nimmt sie eine Verbindung mit dem Betrachter auf, was ihr eine in sich gekehrte, unnahbare Aura verleiht. In *La belle Iseult (Queen Guenevere)*, inspiriert durch Thomas Malorys *Morte d' Arthur* (1485) wurde Guineveres Liebe zu Lancelot beschrieben. Auch William Morris sah sich gegenüber seiner Angebeteten als Ritter, der wie in der literarischen Vorlage um ihre Gunst kämpfte.¹⁵⁴⁶ Sowohl in Bild als auch Schrift (*'In the Praise of my Lady'*, 1858) hob er die Unkonventionalität seiner Verlobten heraus, deren Melancholie und gedankenverlorene Intensität er bewunderte.¹⁵⁴⁷

Bezeichnenderweise blieb es sein einziges abgeschlossenes Bildnis seiner Frau. Er schrieb auf die Rückseite des Bildes: *"I can not paint you, but I love you."*¹⁵⁴⁸ Morris entwickelte trotz der Ehe nie eine enge Beziehung zu ihr; diese Befremdlichkeit kam in diesem Werk zum Ausdruck, welches sie als Unnahbare des Mittelalters wiedergab. Gleichzeitig zelebrierte William Morris ihre Erscheinung und exotische Ausstrahlung, indem er ihre melancholische Art und unterschwellige Intensität bewunderte: *"My lady seems of ivory [...]."*¹⁵⁴⁹ *La Belle Iseult* ist das einzige Bildnis, das von William Morris überliefert ist. Zur gleichen Zeit entstand sein Gedichtband *The Defence of Guenevere* (1858), weshalb das Bildthema oft mit diesem Werk in Verbindung gebracht wurde.

Morris schuf mehrere Skizzen vor der Ausführung von *La belle Iseult* und wurde gleichzeitig durch die Wandgemälde im Unionsgebäude Oxford inspiriert. Das Werk zeigt jedoch auch, daß Morris nicht so gewandt in der Nutzung von Ölfarben war wie Rossetti, denn Jane Burden erscheint in seinem Werk blass und steif in seiner Gesamtaufassung. Wie viele andere Werke der Präraphaeliten wurde *La belle Iseult* durch eine romantisierte Vision des Mittelalters ispiriert. Während die Figur unbelebt erscheint, erscheint die Auffassung der Stoffe und Materialien lebendig und lebensnah aufgefasst. Obgleich das Werk lange vor der Einrichtung seiner Firma entstand, vermittelte es einen Eindruck von seinem Talent als Handwerker und Textildesigner.



Das Thema *La Belle Yseult* wurde von Rossetti später in zwei Glasfenstern für die Serie *The Story of Tristram and Yseult (Tristan and Iseult)* von Sir Thomas Malory (1405-71) aufgegriffen. Für das Glasfenster *SIR TRISTRAM AND LA BELLE YSEULT DRINKING THE LOVE POTION (1862)*¹⁵⁵⁰ ist eine vorbereitende *SEPIAZEICHNUNG*¹⁵⁵¹ sowie ein gleichnamiges *AQUARELL (1867)*¹⁵⁵² vorhanden. Rossetti schrieb zu dem Werk ein Epigraph: *"How Sir Tristram fetched La Belle Isoude out of Ireland to be*

¹⁵⁴⁶ Vgl. Fenster 2000, S. 143.

¹⁵⁴⁷ Vgl. Vinaver 1971, S. 729-72.

¹⁵⁴⁸ Zit. n. Morris 1911b, Bd. 6, S. xii. Daly 1989, S. 334. Orlando 2007, S. 107.

¹⁵⁴⁹ Vgl. Doughty 1960, S. 238. Riede 1984, S. 85-106.

¹⁵⁵⁰ Abb. DGR, *Sir Tristram and La Belle Yseult Drinking the Love Potion*, 1862, Glas, 27 x 24 in., City Art Gal., West Yorkshire, Nr. BRA76575. Grylls 1964, Appendix G.

¹⁵⁵¹ Abb. DGR, *Sir Tristram and La Belle Yseult Drinking the Love Potion*, ca. 1862, Sepia, Tinte, Aquarell, verschollen. Vgl. Marillier 1899, S. 114. Surtees 1971, Bd. 1, S. 115, Nr. 200B.

¹⁵⁵² Abb. DGR, *Sir Tristram and La Belle Yseult Drinking the Love Potion*, 1867, Aquarell, 24 ½ x 23 ¼ in. Vgl. Mancoff 1990, S. 182-3. Radford 1905, S. 32. Surtees 1971, Bd. 1, S. 114, Nr. 200, Bd. 2, Nr. 290.

*King Mark's wife of Cornwall, and how in the ship, by misadventure, they two drank a love-drink, & so each loved other to their life's end.*¹⁵⁵³ Rossetti bezeichnete es als eines seiner besten Werke, als er es 1872 verkaufte.

Jane Morris sass Rossetti ab 1867 oftmals Modell; im März 1868 verbrachte sie gemeinsam mit William Morris einige Tage im Künstlerdomizil am Cheyne Walk. Es entstanden Studien zu *Aurea Catena*, *La Pia*, *La Donna della Finestra* sowie *Beatrice in Dante's Dream*. 1871 besuchte Rossetti erstmalig Kelmscott Manor und hielt sich hier nahezu drei Monate auf. 1872 verschlechterte sich sein Gesundheitszustand, was durch seine emotionale Unfähigkeit, mit Jane Morris in enger Beziehung zu stehen, verschlimmert wurde. Der Kontakt wurde seltener, nachdem er im Frühjahr 1871 Kelmscott Manor verlassen hatte.¹⁵⁵⁴



Rossettis Auseinandersetzung mit religiösen Themen resultierte in einem Glasfenster für All Saints Church, Selsley (Gloucester), *THE SERMON OF THE MOUNT* (1862).¹⁵⁵⁵ Es handelte sich um einen Teil eines Glasfenster-Tryptichons, das durch die im April 1861 gegründete Manufaktur *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* entwickelt wurde. Im ausgeführten Werk diente Christina Rossetti als Modell für das Gesicht der *Jungfrau*, das jedoch auch Lizzie Siddal ähnelte. Fanny Cornforth (ca. 1835 – ca. 1906) diente als Modell für *Maria Magdalena*. Für die gleiche Szene auf *PERGAMENTPAPIER* (1862),¹⁵⁵⁶ die nach einem *ARBEITSKARTON*¹⁵⁵⁷ angefertigt worden war, wurde hingegen Jane für die *Jungfrau* - gegenüber ihrem Mann als Modell für St. Peter - eingesetzt.



Ein vergleichbares theologisches Thema, das Rossetti lange in Anspruch nahm, war *THE SEED OF DAVID (NATIVITY, 1858-64)*,¹⁵⁵⁸ ein Tryptichon des Llandaff Altars (Cardiff, Wales). Er wurde 1856 für £400 durch Ford Madox Brown (1821-93) und John Pollard Seddon (1827-1906) in Auftrag gegeben und

¹⁵⁵³ Vgl. Fredeman 2002ff., Nr. 72, 30, 31, 35, 41. Marillier 1899, S. 114. Sewter 1960-61, S. 419–24. Sharp 1882, S. 161-2. Stephens [DGR] 1894, S. 70. Surtees 1971, S. 114-5. WMR 1889, S. 41-42.

¹⁵⁵⁴ Vgl. Angeli 1977, S. 214.

¹⁵⁵⁵ Abb. DGR, *The Sermon On The Mount*, Glasfenster, All Saints, Selsley, Gloucester, ca. 1861. Vgl. Grylls 1964, Appendix G. Surtees 1971, Bd. 1, S. 84, Nr. 142.

¹⁵⁵⁶ Abb. DGR, *The Sermon of the Mount*, 1862, Graphit, Pauspapier, 883 x 633 mm, V&A, London, E.2916-1927. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 84.

¹⁵⁵⁷ Abb. DGR, *The Sermon On The Mount*, dat. 1862, Graphit, laviert, Papier, 883 x 633 mm, V&A, London, Nr. E.2916-1927. Surtees 1971, Bd. 1, S. 84, Anm. 4.

¹⁵⁵⁸ Abb. DGR, *The Seed of David*, 1858-1864, Öl, Haupttafel: 90 x 60 in., Flügel: 73 x 24 ½ in., Llandaff Cathedral. Vgl. Ash 1995, Nr. 9. Gowans u. Gray 1923, S. 16-18. Marillier 1899, S. 74, [74averso], 110. Radford 1905, S. xvii, 13-5. WMR 1889, S. 67. Sharp 1882, S. 170-1. Surtees 1971, Bd. 1, S. 58-60, Nr. 105, Bd. 2, Nr. 139.

1858 begonnen. Im Juni 1864 wurde das Werk beendet und 1869 nochmals retouchiert.¹⁵⁵⁹ 1864 entstand das begleitende Sonnett *THE SEED OF DAVID (FOR A PICTURE)*. Rossetti arbeitete für dieses Werk mit mehreren Modellen, die phasenweise zum Einsatz kamen. Jane wurde für das Abbild der Madonna eingesetzt: "As we have seen, Miss Burden - before she became Mrs. Morris - obliged Rossetti by sitting for several heads while he was working in Oxford in and about 1857. In her earlier married days she sat also for the Madonna in the Llandaff Triptych [...]."¹⁵⁶⁰

In einer *AQUARELLFASSUNG (1856)*¹⁵⁶¹ erinnert die Jungfrau an Elisabeth Siddal. Louisa Ruth Herbert, bekannt als Mrs. Crabbe, diente als Modell für die erste Fassung und wurde 1861 durch Jane Morris ersetzt. Auch Fanny Cornforth, die verschiedenen Künstlern Modell saß, diente zeitweilig für die *Jungfrau* als Modell. Nach Janes Burdens Verlobung empfand Rossetti sie jedoch als passender und setzte sie für diese zentrale Rolle ein.



Zu *The Seed Of David* entstanden mehrere Skizzen, die Jane mit und ohne Verschleierung zeigen. Eine *STUDIE (1861)*¹⁵⁶² zeigt Jane im Profil mit gesenktem Kopf und zusammengebundenen Haaren. Lediglich die Kopfhaltung deutet die Anlehnung an die Pose der Jungfrau in *The Seed Of David* an. Die Gegenüberstellung mit anderen Skizzen zeigt, wie Rossetti sein Modell mit Attributen wie einem um den Kopf geschlungenen Schal in eine neue Bedeutungssphäre erhob. Eine *GRAPHITSTUDIE (1861)*¹⁵⁶³ ist überliefert, in der eine derartige Transformation vorgenommen wurde.

IV.6 DAS MODELL ALS PHOTOGRAFISCHES OBJEKT

Während seiner gesamten Schaffensphase unterhielt Rossetti Kontakt zu Photographen, um seine Werke zu dokumentieren. Ab 1853 besuchte Rossetti Fotografieausstellungen und nutzte Abzüge für Landschaftshintergründe oder posthume Portraits. Die meisten Fotografien wurden weder datiert noch durch den jeweiligen Fotografen signiert. Rossetti hielt kaum Buchführung über diese Kontakte, doch einige Hinweise lassen sich aus seinen Aufzeichnungen rekonstruieren.¹⁵⁶⁴

Jane Morris besuchte Rossetti im Juli 1865 in seinem Domizil am Cheyne Walk und posierte für Fotografien, die durch Parsons unter Anleitung Rossettis entstanden. Sie reflektieren die Dynamik einer viktorianischen Beziehung zwischen Künstler und Modell. Jede Szene wurde von Rossetti arrangiert und

¹⁵⁵⁹ Vgl. Gregory 1931, Bd. 2, S. 123. Landow 1978, S. 1978, S. 251-253. Marillier 1899, S. 74-5. WMR 1889, S. 30-5. Surtees 1971, Bd. I. 58-60. Wildman 1995, 192-3.

¹⁵⁶⁰ Zit. n. WMR 1895, S. 244.

¹⁵⁶¹ Abb. DGR, *The Seed of David*, 1856, Aquarell, 16 x 11 1/2 in., Tate Gal., Nr. 3965 (842, 843, 844). Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 59, Nr. 105b, Bd. 2, Nr. 142.

¹⁵⁶² Abb. DGR, *The Seed of David*, Study for Head of Virgin, 1861, Graphit, Tinte, 13 5/8 x 11 3/8 in., dat. unten li. 1861, V&A, Nr. 493-1883. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 59, Nr. 105e, Bd. 2, Nr. 143.

¹⁵⁶³ Abb. DGR, *The Seed of David*, Study for Head of Virgin, dat. September 1861, Graphit, 10 5/5 x 1-0 1/8 in., The Society of Antiquaries, Kelmscott Manor, 1962. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S 59, Nr. 105d.

¹⁵⁶⁴ Vgl. Roberts 1995, S. 322-3.

von Parsons aufgenommen. Rossetti komponierte den Winkel der Hände, des Kopfes, die Falten der Kleidung und Draperien. Parsons agierte als Geschäftspartner mit Rossettis Kunstagenten, Charles August Howell (1840-90).¹⁵⁶⁵ Im Februar 1874 verschlechterte sich jedoch das Verhältnis zwischen Rossetti und Howell, was in Rossettis Zurückforderung der Photos resultierte: *“I am writing to Howell [...] and I have told him he had better take or send to Cheyne Walk the negatives of my things (about thirty including those portraits taken from life in my garden) which are in Parsons’ hands and which I am now reclaiming.”*¹⁵⁶⁶



Einige Photos, die durch die Kooperation zwischen Parsons und Rossetti entstanden, wurden als Vorlage für spätere Bildkompositionen eingesetzt, ohne eine zwingende Kongruenz anzustreben. Photos und Bilder zeigen einen unterschiedlichen Zugang zum jeweiligen Bildthema und insbesondere zum Modell. Die Fotografie *JANE MORRIS SEATED, HALF LENGTH*¹⁵⁶⁷ zeigt das Modell von hinten auf einem Stuhl sitzend, das Gesicht ist ins Profil gewendet. Das Haar trägt sie offen, das Kleid ist locker geschnitten und fällt in weiten Bahnen über ihre Schultern.



Das Photo verfügt über eine hohe Übereinstimmung mit *THE ROSELEAF (1870)*,¹⁵⁶⁸ das eine vergleichbare Bildkomposition aufweist. In dieser Fotografie und in *Roseleaf* sind Frisur und Kleid nahezu identisch. Die Ärmel des Gewandes mit seinem spezifischen Faltenwurf ist in der Zeichnung wiederzuerkennen. Wie das Photo kleine Winkel und Details aufweist, verfügt die Zeichnung über einem hohen Vollendungsgrad. In dieser Komposition sieht Rossetti Jane Morris als gedankenverlorene, enigmatische Figur, die an die Bildfindungen *Perlascura* oder *Reverie* erinnert.



Auch auf anderen Photos erschien Morris überwältlich enthoben und enigmatisch. Offenbar war sie nicht nur auf den malerischen Werken Rossettis, sondern auch als reale Person schwer fassbar. Sie nahm sich auf diesen Bildern völlig zurück und unterdrückte persönliche Merkmale. Diese Entrücktheit ermöglichte Rossetti, seine eigenen Vorstellungen ungehindert zu projizieren. *JANE MORRIS LEANING ACROSS CHAIR BACK (1865)*¹⁵⁶⁹ zeigt eine ungewöhnliche Pose, in der sich das Modell über eine Stuhllehne beugt. Sie hat sich halb herumgedreht und stützt sich auf, gleichzeitig umschlingt sie mit

¹⁵⁶⁵ Vgl. Roberts 1995, S. 322.

¹⁵⁶⁶ Zit. n. Doughty u. Wahl 1965-67, S. 1262.

¹⁵⁶⁷ Abb. John Robert Parsons u. DGR, Jane Morris seated, half length, Juli 1865, Photographie, Collodiumdr., 171 x 133 mm, V&A, London, Nr. 1746/1939.

¹⁵⁶⁸ Abb. DGR, The Roseleaf, 1870, Graphit, 14 ¼ x 13 ¾ in., monogr. u. dat. li. 1870, National Gal. of Canada, Ottawa, Nr. 3202. Vgl. Angeli 1906, S. 42. Marillier 1899, S. 157. Surtees 1971, Bd. 1, S. 122, Nr. 215, Bd. 2, Nr. 309. Wood 1910, S. 39, Nr. X.

¹⁵⁶⁹ Abb. John Robert Parsons u. DGR, Jane Morris leaning across chair back, Juli 1865, Collodiumdr., Sepia, 91 x 60 mm, V&A, London, Nr. 1735.1939.

ihren Armen ein Buch. Der Blick ist tief gesenkt, die Augen erscheinen halb geschlossen. Diese Fotografie erinnert an eine im gleichen Jahr entstandene *PROFILZEICHNUNG* (1865),¹⁵⁷⁰ die den Linienverlauf des Gesichts und des langen Halses wieder aufnahm.



JANE MORRIS SEATED IN A WICKER CHAIR, THREE QUARTER LENGTH (1865)¹⁵⁷¹ zeigt Morris in einem Stuhl sitzend und nach rechts gewandt. Die Hände sind in den Schoß gelegt, der Blick ist leicht erhoben. Der Hintergrund wird durch einen schwarzen Stoffvorhang gebildet; dahinter befindet sich wiederum ein heller Paravent, den Rossetti auch in einer anderen Fotografie einsetzte. Eine Zeichnung mit dem Titel *MRS. WILLIAM MORRIS* (ca. 1865)¹⁵⁷² wiederholt den leicht gesenkten Blick und die zeitgenössische Kleidung.

1933 erstellte Gordon Bottomly (1874-1948) von Parsons Fotografien Drucke für ein zusammenfassendes Album. Bei einigen Photos handelte es sich um Originale, andere waren Reproduktionen, die zur Schonung der verblässenden Originale entstanden waren.¹⁵⁷³ Diese Bilder vermitteln bis heute das Selbstverständnis des Künstlers Rossetti wieder, sowie die eigenständige Interpretation von Details durch die Nutzung eines neuen Mediums.

IV.7 DAS MODELL ALS ENIGMATISCHES IDEAL

Rossetti schrieb im Frühsommer 1868 '*THREEFOLD HOMAGE*' für die Sonnettsequenz '*The House of Life*'. Diese Dreifach-Homage verdeutlichte Rossettis Zuwendung zu Jane Morris in Form von Malerei, Poesie und Liebe. Seine facettenreiche Zuneigung zu seinem Modell kam insbesondere in mehreren Bildnissen zum Ausdruck, die ab 1868 entstanden. Dazu gehörten *The Blue Silk Dress*, *Reverie*, *La Pia De' Tolomei*, *Aurea Catena* oder *Mariana*, die fast zeitgleich in einer fruchtbaren Schaffensphase entstanden.



¹⁵⁷⁰ Abb. DGR, Mrs. William Morris, dat. 1865, schwarze Kreide, 16 3/8 x 13 3/8 in., monogr. u. dat. re., Slg. Sir Rupert Hart-Davis. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 175, Nr. 367, Bd. 2, Nr. 409. Treuherz, Prettejohn u. Becker 2003, S. 200, Nr. 124.

¹⁵⁷¹ Abb. John Robert Parsons u. DGR, Jane Morris seated in a wicker chair, three quarter length, Juli 1865, Photographie, Collodiumdr., 226 x 162 mm, V&A, London, Nr. 1737.1939. Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 185.

¹⁵⁷² Abb. DGR, Mrs. William Morris, ca. 1865, schwarze Kreide, 13 1/2 x 11 3/4 in., Slg. Mrs. Alfred Bendiner. Surtees 1971, Bd. 1, S. 175, Nr. 370. Surtees 1980, S. 42-3.

¹⁵⁷³ Vgl. Bottomly 1933, Nr. X610A.

An *MRS. WILLIAM MORRIS IN A BLUE SILK DRESS (1866-68)*¹⁵⁷⁴ arbeitete Rossetti mehrere Jahre. Das Bild stand in enger Verwandtschaft zu *Mariana* und stellte ein Doppelkunstwerk zum Sonnett *The Portrait* dar.¹⁵⁷⁵ Jane wurde hier an einem Tisch sitzend dargestellt, auf dem sich eine Vase mit weißen Blumen sowie ein aufgeschlagenes Buch befindet. Ihr helles Gesicht kontrastiert mit den offenen Haaren und dem dunklen Hintergrund. Die Hände sind in ruhiger Pose übereinandergeschlagen, die Ellenbogen aufgestützt. Ihr Blick ist gedankenverloren in die Ferne gerichtet. Ihre sitzende Statur nimmt den linken Bildraum ein, der von einem dunkelbraunen Vorhang abgehängt wird.

The Blue Silk Dress gehörte in die Tradition von Bildern, die Ehefrauen von Auftraggebern zum Thema machten.¹⁵⁷⁶ Doch auch hier schien Rossetti mit einer Vorlage gearbeitet zu haben; die aufgestützte Körperhaltung zelebrierte er in der Fotografie *JANE MORRIS SEATED ON A DIVAN, THREE QUARTER LENGTH*.¹⁵⁷⁷ Für das Werk schuf Rossetti das Sonnett *The Portrait*, das er am oberen Bildrand in lateinischer Schrift anbrachte: „*Rossetti, pinxit. Conjuge Clara poeta et praeclarissima vultu, Denique pictura Clara sit illa mea.*“ („Berühmt für ihren Ehemann, einen Dichter, und am berühmtesten für ihr Gesicht, möge dieses Bild zu ihrem Ruhm beitragen.“)¹⁵⁷⁸ William Michael Rossetti bezweifelte, ob er die Inschrift selbst komponiert hätte. Vielmehr vermutete er die Hilfe Algernon Charles Swinburnes (1837-1909).¹⁵⁷⁹

The Blue Silk Dress wurde in Zusammenhang mit der Dreiecksbeziehung zwischen Jane, William Morris und Rossetti gestellt, da es Analogien zu Rossettis Zeichnungen und Schriften aufwies, die seine Gefühle für seine Muse offenbarten. Die Sonnett-Inschrift verstärkte den Eindruck des spannungsvollen Verhältnisses zwischen dem Ehepaar Morris und Rossetti.

Jane war an der Entstehung des Werkes beteiligt, indem sie das blaue Kleid anfertigte und ihre sitzende Pose komponierte: „*About the Blue Silk Dress, it occurs to me to say that I think the sleeves should be as full at the top as is consistent with simplicity of outline, and perhaps would gain by being lined with some soft material, but of this you will be the best judge. The pieces of gold embroidery in front might, if you have time to make it, by something like this [Skizze wurde hier von Rossetti eingefügt] unless as is very possible a better idea strikes you.*“¹⁵⁸⁰ Rossetti führte weiter aus: „*[...] which I fancy is the one you will chose, is in such a position that both this und the embroidery which you propose to put at the back will be hidden. [...] PS: I hope you will wear the dress to take away the stiffness.*“¹⁵⁸¹ Dieses Kleid, ursprünglich für ein Bildsujet entworfen, wurde von Jane Morris ins alltägliche Leben übernommen und von anderen Frauen kopiert. Ihr modischer Stil, ihre gleichgültige Eleganz und schwermütige

¹⁵⁷⁴ Abb. DGR, Mrs. William Morris (Blue Silk Dress), 1868, Öl/Lw., 43 ½x 35 ½in., sign. u. dat. am oberen Bildrand, The Society of Antiquaries, Kelmscott Manor. Vgl. Benedetti 1984, S. 273. Surtees 1971, Bd. 1, S. 176, Nr. 372. Bryson u. Troxell 1976, S. 6. Marillier 1899, 42-67. Gowans u. Gray 1923, S. 42. Radford 1905, S. 33. Surtees 1971, Bd. 1, S. 176, Nr. 372, Bd. 2, Nr. 408. Doughty u. Wahl 1967, S. 662.

¹⁵⁷⁵ Vgl. Marillier 1899, S. 149. WMR 1889, S. 191-2. Surtees 1971, Bd. 1, S. 121.

¹⁵⁷⁶ Vgl. Marsh 1985, S. 249.

¹⁵⁷⁷ Abb. John Robert Parsons u. DGR, Jane Morris seated on a Divan, three quarter length, Juli 1865, Photographie, Collodiumdr., 202 x 160 mm, V&A, London, Nr. 1749.1939. Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 187.

¹⁵⁷⁸ Vgl. Marillier 1899, S. 149. Surtees 1971, Bd. 1, S. 121.

¹⁵⁷⁹ Vgl. Fredeman 2002ff, Nr. 68.110.

¹⁵⁸⁰ Vgl. Bryson u. Troxell 1976, S. 4.

¹⁵⁸¹ Zit. n. Bryson u. Troxell 1976, S. 2.

Ausstrahlung wurde imitiert, um ihren unkonventionellen und emotional intensiven Frauentyp zu evozieren.¹⁵⁸²

Jane Morris nähte zahlreiche ihre Kleider nach eigenen oder Williams Entwürfen selbst und bevorzugte dunkle, gedämpfte Farben in Grün, Violett oder Blau. Für den traditionellen Geschmack ihrer Umgebung wurden ihre Kleider als ungewöhnlich empfunden, doch exklusive Geschäfte in London begannen Modelinien nach ihrem Vorbild zu entwerfen. Man folgte Morris' Beispiel frei fließender Gewänder, die Korsett und Krinoline überflüssig machten. Die Kleider mit offen geschnittenen Ärmeln erinnerten an Ideale des Mittelalters und der Renaissance. Ihr Stil wurde allgegenwärtig und in der Boulevardpresse sowie anderen Publikationen reproduziert. Ihr Kleidungsstil erschien jedoch auch in Karikaturen, die die Imitation ihrer Art durch andere Frauen zum Gegenstand machten.¹⁵⁸³

The Blue Silk Dress verdeutlichte, daß Jane Morris nicht nur das Objekt eines Modellkultes war, sondern auch durch ihre unkonventionelle Erscheinung Einfluß ausübte. Sie entzog sich bewußt den aufwendigen Modeidealen ihrer Zeit und wurde von ihren Zeitgenossinnen in Kleidung, Frisur und Weltbild kopiert. Obgleich ihre Erscheinung als 'seltsame Schönheit' ('*strange beauty*') eingestuft wurde, geriet ihr Aussehen zur Sensation.¹⁵⁸⁴



Auch das Aquarell *BRUNA BRUNELLESCHI (1878)*¹⁵⁸⁵ erinnert im Aufbau an *The Blue Silk Dress*, diente aber als Studie zu einem eigenständigen Werk. WMR datierte es auf 1877: "*Only one water-colour seems to call for mention— Bruna Brunelleschi, which was a head of Mrs. Morris, 1877. [...] Bruna Brunelleschi was his last water-colour (except a Proserpine replica), and was also one of his best.*"¹⁵⁸⁶ Rossetti wollte das Werk ursprünglich in Anlehnung an die italienische Adlige und Dichterin *Vittoria Colonna* (1490-1547) nennen. Er entschied sich jedoch dagegen, um dem Vergleich mit Michelangelo, mit dem Colonna eine emotionale Freundschaft verbunden hatte, zu entgehen. Er entschied sich für den Titel *Bruna Brunelleschi*, um den direkten Bezug zu Jane und Hinweise auf ihre starke Anziehungskraft zu verwischen. Zudem wollte Rossetti nicht den Unmut von William Morris verstärken: "*27 Feb 1878. I have finished an old watercolour for the head of your portrait and it comes well - it is for Valpy. I did not want it to be talked about, among strangers by your name so have christened it 'Bruna Brunelleschi' of course bearing on the dark complexion. I did think of calling it 'Vittora Colonna' who I find was certainly the original of those heads by M.A. which are portraits of you but I thought it would not do to tackle Mike.*"¹⁵⁸⁷

¹⁵⁸² Vgl. Goscilo 1993, S. 63-82.

¹⁵⁸³ Vgl. Valverde 1989, S. 169-88.

¹⁵⁸⁴ Vgl. Mancoff 2000, S. 113.

¹⁵⁸⁵ Abb. DGR, Bruna Brunelleschi, dat. 1878, Aquarell, 13 ¼ x 12 in., monogr. u. dat. oben re., Fitzwilliam Mus., Cambridge, England, Nr. 2759. Vgl. WMR 1889, S. 104. Benedetti 1998, S. 329. Marillier 1899, S. 194. Surtees 1971, Bd. 1, S. 148.

¹⁵⁸⁶ Zit. n. WMR 1895, Bd. 1, S. 364, 367.

¹⁵⁸⁷ Zit. n. Bryson u. Troxell 1976, S. 54.

Letztendlich wählte er den Titel für das Werk, um auf Janes dunklen, erdverbundenen Typ anzuspielden und somit eine unterschwellige Emotionalität zu unterbinden.¹⁵⁸⁸



Die Körperhaltung von *Blue Silk Dress* wurde in *AUREA CATENA (Golden Chain, 1868)*¹⁵⁸⁹ wieder aufgenommen. Jane Morris sitzt in Halbfigur hinter einer Mauerbrüstung, auf die sie sich aufgestützt hat. Ihr Gesicht sowie ihre Hände sind ausgearbeitet, der Hintergrund sowie ihr Gewand hingegen verbleiben unvollendet. Mit gedankenverlorenem Blick sieht sie am Betrachter vorbei. In ihrer Hand hält sie eine lange goldene Kette, wodurch sich der Titel des Bildes erklärt. Bei *Aurea Catena* kann eine gewisse Ähnlichkeit zur Fotografie *Jane Morris seated in wicker Chair*¹⁵⁹⁰ nachvollzogen werden. Stephens schrieb: *“No production of 1868 by Rossetti charms the student more than the noble ‘Aurea Catena’ (now the property of Lord Battersea), sometimes called The Lady with the Chain, a sort of portrait of Mrs. W. Morris, which from a drawing in crayons forms the subject of our next illustration, and is the first of a very numerous category of pictures, cartoons, and studies from that lady. The design of this beautiful work explains itself [...]”*¹⁵⁹¹ Die Ausstrahlung von *Aurea Catena* wurde mit *La Pia de’ Tolomei* verglichen und ursprünglich versehentlich mit diesem Titel versehen.¹⁵⁹²



Aurea Catena eng verwandt ist das monochrom in Rottönen gehaltene Werk *REVERIE (1868)*,¹⁵⁹³ von dem Jane Morris eine Replika erhielt.¹⁵⁹⁴ Mit seiner nach vorn gebeugten Körperhaltung und dem gedankenverlorenen Blick erscheint es wie eine bildnerische Version einer *PHOTOGRAFIE*,¹⁵⁹⁵ die drei Jahre zuvor in Kooperation mit Parsons entstanden war. Morris befindet sich in sitzender Position und lehnt sich leicht nach vorn, dabei blickt sie den Betrachter von unten herauf an. In beiden Werken ist eine traumartige Idealisierung erkennbar, wodurch der Effekt einer der Realität entrückten Aura entsteht.



¹⁵⁸⁸ Vgl. Mancoff 2000, S. 85. WMR 1889, S. 104.

¹⁵⁸⁹ Abb. DGR, *Aurea Catena, Golden Chain, 1868*, Graphit, Kreide, graues Papier, 30 x 24 in., 762 x 610 mm, Fogg Mus. of Art, Harvard Univ., Nr.1943.744. Vgl. Marillier 1899, S. 150, Nr. 150b recto, S. 203.

¹⁵⁹⁰ Abb. John Robert Parsons für DGR, *Jane Morris in wicker chair*, July 1865, 252 x 203 mm, V&A, London, Nr. 819,42. Vgl. Bartram 1983, S. 38-40. Kat. Tokyo 1990, S. 185, Nr. 147.

¹⁵⁹¹ Zit. n. Stephens 1894, S. 70-2.

¹⁵⁹² Vgl. Radford 1905, S. 70-2, Abb. S. 71.

¹⁵⁹³ Abb. DGR, *Reverie*, dat. 1868, farbige Kreide, 33 x 28 in., 838 x 711 mm, sign. und dat. oben li. auf Schriftrolle, Slg. L. S. Lowry, R.A. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 118, Nr. 206, Bd. 2, Nr. 299.

¹⁵⁹⁴ Vgl. Marillier 1904, S. 166, Nr. 267.

¹⁵⁹⁵ Abb. John Robert Parsons u. DGR, *Jane Morris seated, leaning forward*, Juli 1865, Photographie, Collodiumdr., 164 x 149 mm, V&A, London, Nr. 1748/1939. Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 187.

MARIANA (April 1870)¹⁵⁹⁶ erinnert in Komposition und Ausstattung an *The Blue Silk Dress*. Das Modell wird gedankenverloren mit einer Stickerei dargestellt; gleichzeitig erhebt sie den Blick, um scheinbar den Versen Shakespeares zu lauschen. Der Rahmen wurde von Rossetti entworfen und mit Zeilen aus *Measure For Measure* (Akt I, Szene I) versehen: "Take, O Take those lips away/That so sweetly were forsworn/And those eyes, the break of day/Lights that do mislead the morn./But my kisses bring again, bring again/Seals of love, but sealed in vain, sealed /in vain".¹⁵⁹⁷ Rossetti fertigte eine Skizze zu diesem Werk im Manuskript für die *Willowwood*-Sonnette an und übergab sie als Geschenk an William Stillman.¹⁵⁹⁸ In einem Brief berichtete er: "[I am] now doing [a portrait] of Mrs. Morris which I think about the best portrait I have made of her."¹⁵⁹⁹

Mariana fiel in eine Zeit, als Rossetti weniger 'kleine Köpfe' als vielmehr großformatige Kompositionen mit räumlichen Hintergrund malte, der von zahlreichen Objekten belebt wurde. Es wurden oft Wandvorhänge, reich ausgestattete Roben, Möbel mit Intarsien, Juwelen, Vasen oder andere Objekte arrangiert. *Mariana* wurde in die Reihe von Werken gestellt, die sie als ‚Gefangene‘ in ihrer eigenen Welt wiedergaben ('*entrapped and disempowered female figures*'); dazu gehörten *Beatrice* (1859/79), *Pandora* (1869), *Silence* (1870), *La Pia de Tolomei* (1868-81) und *Desdemona* (1881).¹⁶⁰⁰



Marianas Kopfhaltung, das Haar sowie der Kopfschmuck wiederholten sich auf dem auf Portraitgröße reduzierten Werk *BEATRICE* (1879),¹⁶⁰¹ das Morris' Züge in Dreiviertelansicht vor dunkelgrünem Hintergrund wiedergibt. Auf der Rückseite des Bildes veränderte Rossetti jedoch durch die Anbringung eines Textes den Bedeutungsgehalt: '*Tanto gentile e tanto onesta pare*'.¹⁶⁰² Auch hier spielte Rossetti auf seine heimliche Liebe zu seinem Modell an. In mehreren Bildern tauchte jedoch die juwelenbesetzte Haarspange auf, die offenbar sein Besitz war und von unterschiedlichen Modellen getragen wurde. Dazu gehörten die Werke *Monna Vanna* (Modell Alexa Wilding, 1873), *Joli Coeur* (Modell Ellen Smith, 1867) und *The Bower Meadow* (Modell Marie Spartali Stillman, 1872).



¹⁵⁹⁶ Abb. DGR, *Mariana*, April 1870, Öl/Lw., 43 x 35 in., 109.2 x 88.9 cm, Aberdeen Art Gal. and Regional Mus., Nr. 21/8. Vgl. Angeli 1906, S. 137. Benedetti 1998, S. 285-6. Gowans u. Gray 1923, S. 43. Marillier 1899, S. 158b recto. Phythian 1905, S. 37. Radford 1905, S. ii. Surtees 1971, Bd. 1, S. 121, Nr. 213, Bd. 2, Nr. 303. Knight und Anderson 1887, S. xv, Nr. 280.

¹⁵⁹⁷ Vgl. WMR 1903b, Nr. 267, S. 486-7.

¹⁵⁹⁸ Zit. n. DGR an Charles Eliot Norton, 22.1.1870. Vgl. Fredeman 2002ff., Nr. 70.8.

¹⁵⁹⁹ Zit. n. Fredeman 2002ff., Nr. 70.101.

¹⁶⁰⁰ Vgl. Orlando 2007, S. 216, Nr. 20.

¹⁶⁰¹ Abb. DGR, *Beatrice*, dat. 1879, öl, 13 ½ x 11 in., monogr., Slg. Charles Butler. Vgl. Gowans u. Gray 1923, S. 47. Surtees 1971, Bd. 1, S. 152, Nr. 256.

¹⁶⁰² Vgl. DGR 1908, S. 134. Fiske, Koch u. Fowler 1900, S. 81. Surtees 1971, S. 155.

Ab der sechziger Jahren dominierten erhabene Bildfiguren Rossettis Schaffen. Manche dieser Kompositionen entstammten einem klassischen Repertoire, andere waren dem Diesseits verhaftet. Die ganzfigurige *Pandora* repräsentierte eine in zahlreichen Studien entworfene Bildfindung, in der Jane Morris als 'Vermittlerin seines Schaffens' auftrat.¹⁶⁰³ Figuren in ganzer Figur waren jedoch nicht sein bevorzugtes Metier, wie Marillier kritisierte: "*Rossetti was not apt to be successful with full-length figures, and this particular subject would hardly be attractive in that form. [...]*"¹⁶⁰⁴

Eine erste Skizze zu *PANDORA* (1869)¹⁶⁰⁵ in einem seiner Zeichenhefte zeigt eine stehende, leicht ins Profil gedrehte Figur nach rechts. Der Entwurf wurde von WMR kommentiert: "*By Gabriel? First notion for Pandora.*"¹⁶⁰⁶ WMR's Unschlüssigkeit ist nachvollziehbar, da diese Figur eine deutliche Abweichung von seinen späteren Fassungen aufweist, die *Pandoras* Figur frontal ausgerichtet zeigen. Am 23. August 1869 notierte Rossetti: "*I also want awfully bad to get about the full-length Pandora [...]*"¹⁶⁰⁷



Ein rotbräunliche Fassung von *PANDORA* (1869)¹⁶⁰⁸ besticht durch ihre 'glühende' Ausstrahlung, die durch eine Lichteureole um ihren Kopf verstärkt wird. *Pandora* tritt frontal in Dreiviertelfigur auf, der Kopf ist leicht zur Seite geneigt, der Blick verliert sich im Unbestimmten.



Pandoras melancholischer Gesichtsausdruck erinnert an das Werk *VENUS VERTICORDIA* (1864-68)¹⁶⁰⁹ mit Alexa Wilding als Modell, die jedoch mit ihrer entblößten Brust und ihrer sinnlichen, an die venezianische Kunst erinnernden Ausstrahlung in eine andere Kategorie als Jane Morris fiel. Marillier berichtete: "*The crayon study for 'Pandora' has already been mentioned, under date 1869, and in 1871 the oil picture was painted. It was commissioned by Mr. John Graham, of Skelmorlie, the uncle of Mr. William Graham, in 1870, and was to be a three-quarter length figure. [...]*"¹⁶¹⁰



¹⁶⁰³ Vgl. Mancoff 2000, S. 57.

¹⁶⁰⁴ Zit. n. Marillier 1899, S. 163.

¹⁶⁰⁵ Abb. DGR, Pandora, ca. 1869, Graphit, liniertes Papier, 197 x 132 mm, Notiz von WMR verso: By Gabriel? First notion for Pandora. Vgl. Fredeman 1989, 3, Nr. 13.

¹⁶⁰⁶ Zit. n. WMR 1987, S. 3.

¹⁶⁰⁷ Zit. n. DGR an Jane Morris, 23.8.1869. Vgl. Bryson u. Troxell 1976, S. 25.

¹⁶⁰⁸ Abb. DGR, Pandora, 1869, Kreide, 39 5/8 x 28 5/8 in., monogr. u. dat. unten re., Titel oben li., The Faringdon Coll. Trustees, Buscott Park, Faringdon. Vgl. Marillier 1899, S. 163-4. Prettejohn 2000, S. 194. Surtees 1971, Bd. 1, S. 125, Nr. 224a, Bd. 2, Nr. 319.

¹⁶⁰⁹ Abb. DGR, Venus Verticordia [Alexa Wilding], 1864-68, Öl/Lw., 38 5/8 x 27 1/2 in., monogr. unten li., Auftraggeber John Mitchell of Bradford, Russell-Cotes Art Gal., Bournemouth, Nr. 1136. Vgl. Benedetti 1998, S. 248. Doughty 1960, S. 326-9. Faxon 1994, S. 136-7. Marillier 1899, S. 134-5.

¹⁶¹⁰ Zit. n. Marillier 1899, S. 163.

Gleichzeitig könnte Rossetis Photo *MORRIS UNDER A MARQUEE*¹⁶¹¹ als Vorlage gedient haben, da die geschwungene Körperhaltung und der nach unten gerichtete Blick vergleichbar sind.

Die Kreidefassung zeigt in ihren Händen 'Pandoras Box', die sie vorsichtig öffnet, so daß nebulöser Rauch entweichen kann. Der geschlossene Kasten enthielt nach der griechischen Sage die schwindende oder aufkeimende Hoffnung. Swinburne beschrieb das Werk in in seinen *Essays and Studies* (1875): "The design is among his mightiest in its godlike terror and imperial trouble of beauty, shadowed by the smoke and fiery vapour of winged and fleshless passions crowding around the casket in spires of flame-lit and curling cloud round her fatal face and mourning veil of hair."¹⁶¹²

Die Bildkonzeption zu *Pandora* wurde positiv aufgenommen, wie Rossetti Jane Morris mitteilte: "Graham saw the Pandora yesterday and was so delighted with it that I shall certainly make this one do for his uncle and begin full-length one on my own hook when you can sit again. [...]"¹⁶¹³ Schließlich dachte Rossetti jedoch darüber nach, die Dreiviertelfigur in eine Ganzfigur umzuwandeln: "Before it was finished Rossetti conceived the idea of making it into a full length, but this did not take effect, partly because Mr. William Graham commissioned a full-length picture for himself. [...]"¹⁶¹⁴



Eine weitere *VERSION* (1871)¹⁶¹⁵ weist eine dunkelrote Palette auf, die durch die Undurchsichtigkeit der Farben am Bildrand, wo der Rauch aus dem Kasten aufsteigt, unterstrichen wird. Zu dem Bild schrieb Rossetti das gleichnamige Sonnett: "PANDORA. For a picture. What of the end, Pandora? Was it thine, / The deed that set these fiery pinions free? [...]"¹⁶¹⁶ Rossetti plante noch während seiner Arbeit an *Pandora* eine neues Werk: "I also want beyond everything to paint another Portrait picture of you: a little more severe in arrangement than the first - as I am sure I can do something more worthy of you than I have managed."¹⁶¹⁷



Ab 1871 unternahm Rossetti zahlreiche Versuche, Jane Morris als *PROSERPINE* (c. 1871)¹⁶¹⁸ wiederzugeben. Nach der griechischen Sage wurde Proserpine von Pluto, Gott der Unterwelt, entführt, um sie gegen ihren Willen zu seiner Frau zu machen. Sie kostete von einem Granatapfel, der Frucht der

¹⁶¹¹ Abb. Parsons u. DGR, Jane Morris standing, in marquee, Juli 1865, Photographie, Collodiumdr., 199 x 149 mm, V&A, London, Nr. 1740.1939. Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 187 Nr. 153.

¹⁶¹² Vgl. Swinburne 1870, S. 90.

¹⁶¹³ Zit. n. DGR an Jane Morris, 21.7.1869, in: Bryson u. Troxell 1976, S. 7.

¹⁶¹⁴ Zit. n. Marillier 1899, S. 163.

¹⁶¹⁵ Abb. DGR, Pandora, 1871, Öl/Lw., 51 1/2 x 31 in., dat. 1871, monogr. u. dat. unten re., Auftragswerk für John Graham, Privatslg. Vgl. Angeli 1906, S. 25. Bartram 1987, S. 135-9. Kat. Tokyo 1990, S. 103.

¹⁶¹⁶ Zit. n. DGR 1881, S. 271.

¹⁶¹⁷ Zit. n. DGR an Jane Morris, 21.7.1869. Vgl. Bryson u. Troxell 1976, S. 7.

¹⁶¹⁸ Abb. DGR, Proserpine, ca. 1871, Feder, braune Tinte, Papier, 6 3/4 x 4 7/16 in., Birmingham, City Mus. & Art Gal., Nr. 363'04. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, 133, Nr. 233b, Bd. 2, Nr. 332.

Unterwelt, wodurch sie unwiderruflich an Plutos Hades gebunden wurde. Proserpines Mutter Ceres schloß einen Pakt mit Pluto, um Proserpine sechs Monate in der Oberwelt zu erlauben, bevor sie wieder in den Hades hinabsteigen musste.

Die mythologische Figur der Proserpine (*Persephone*) wurde schon in einem Relief durch Eleusis (c.430 v. Chr.) widergegeben. In der Renaissance stellten sie Alessandro Padovanino (1588-1649), Niccolò dell' Abbate (1509/12-71) oder Gianlorenzo Bernini (1598-1680) in Malerei und Skulptur dar. Rossetti wählte mit diesem Thema bewußt eine traditionelle Ikonographie, die eine 'Gefangene', die einen Teil ihres Lebens in dunkler Gefangenschaft verbringen musste, ins Zentrum stellte. Rossettis Konzeption um *Proserpine* entstand, als er sich bei Jane und William Morris in Kelmscott Manor aufhielt. Obgleich das Bildthema von William Morris vorgeschlagen wurde, erinnert es in gewisser Form an Janes vielfach unerfülltes Dasein in ihrer Ehe.



Eine weitere *STUDIE* (1871)¹⁶¹⁹ griff die Komposition wieder auf. *Proserpine* wird in einem durch eine Brüstung abgegrenzten Innenraum positioniert, der sich zu einer hellen Außenwelt öffnet. Der rote Granatapfel, der ihr Schicksal bestimmt, spiegelt die Farbe ihrer Lippen wider. Ein Weihrauchgefäß neben ihr weist sie als Göttin aus; das Efeu im Hintergrund symbolisiert die Erinnerung, an die sie sich sehnsüchtig klammert. *Proserpine* wurde hier durch Rossetti als perfekte Frau wiedergegeben, mit schlanken Händen, langem Hals und zarten Gesichtszügen.

Rossetti schrieb wenig später die begleitende Ekphrase: *"The picture represents Proserpina as Empress of Hades. After she was conveyed by Pluto to his realm and became his bride, her mother Ceres importuned Jupiter for her return to earth, and he was prevailed on to consent to this, provided only she had not partaken of any of the fruits of Hades. It was found however that she had eaten one grain of a pomegranate, and this enchained her to her new empire and destiny. She is represented in a gloomy corridor of her palace, with the fatal fruit in her hand. as she passes, a gleam strikes on the wall behind her from some inlet suddenly opened, admitting for a moment the light of the upper world, and she glances furtively towards it, immersed in thought. The incense-burner stands beside her as the attribute of a goddess. The ivy-branch in the background (a decorative appendage to the sonnet inscribed on the label) may be taken as a symbol of clinging memory."*¹⁶²⁰



¹⁶¹⁹ Abb. DGR, Proserpine, dat. 1871, Pastell, Kreide, 38 ¼ x 18 ¼ in., Ashmolean Mus., Oxford. Vgl. Marillier 1899, S. 172. Surtees 1971, Bd. 1, S. 132-3, Nr. 233a.

¹⁶²⁰ Vgl. WMR 1911a, S. 635.

Eine dritte Version wurde beschnitten und in *BLANZIFIORE (1873)*¹⁶²¹ umbenannt, gleichzeitig wurde das Werk inhaltlich leicht verändert. Das Modell hält hier keinen Granatapfel in der Hand, sondern Schneeglöckchen (*Blanzifiore*). Mit diesen Blüten des Frühlings wird angedeutet, daß Proserpine noch nicht in den Hades entführt worden ist. Im Hintergrund wird auf die Andeutung der Oberwelt durch einen hellen Raumausschnitt verzichtet, statt dessen erscheint eine einheitliche grüne Wand. Der leuchtend rote Mund wirkt sinnlich und diesseitsbezogen. Das kleine, fast rechteckige Format des Bildes unterstreicht den persönlichen Charakter.

1870 hatte sich Jane Morris nicht gegen die Veröffentlichung seines Textes *'Nuptial Sleep'* geässert; jenes Sonnett, das sein Kritiker Robert Buchanan (1841-1901) als ein Beispiel für Rossettis neue 'Fleischlichkeit' (*fleshliness*) in *'The Fleshly School of Poetry of Mr. D. G. Rossetti'* (1871/72) kategorisiert hatte.¹⁶²² Jane Morris' Akzeptanz könnte ein Hinweis auf die mehr als freundschaftliche Beziehung zwischen ihr und Rossetti gewesen sein, wenngleich Beweise einer romantischen Beziehung, wie sie Doughty offen unterstellte, ausbleiben müssen.¹⁶²³

Der Titel *Blanzifiore* könnte auch auf die historische Figur Blanzifiore (Blanziflor) dell' Ambra anspielen, die auf einem Bildnis der *Hl. Agnes* von Bucciolo d'Orli Angiolieri (1405-60) erschien. Nach der Überlieferung war der Maler seiner Geliebten Blanzifiore tief verbunden. Als jedoch ihre Familie aus Florenz verstossen wurde, liessen sie sich in Lucca nieder. Blanzifiore wurde von ihrem Liebhaber getrennt, der Florenz nicht verlassen konnte. Blanzifiore verfiel in eine Ohnmacht, von der sie sich nie wieder ganz erholte. Sie bat den Maler um ein letztes Portrait, das sie ihrem Liebhaber nach ihrem Ableben vermachen konnte. Mit diesem letzten Willen lehnte sie sich gegen alle Widerstände ihrer Familie auf. Für zwei Tage sass sie dem Künstler in ihrer besten Robe und reich geschmückt Modell. Am dritten Tag des Modellsitzens verstarb sie. Nach ihrem Tod wandelte der Künstler das Werk in ein Bildnis der *Hl. Agnes* um, um ihre Reinheit zu symbolisieren. Er behielt das Werk zeitlebens und vermachte es schliesslich der Kirche St. Agnese dei Lavoranti in Lucca.¹⁶²⁴

Eine *VIERTE VERSION* der Proserpine (1873)¹⁶²⁵ wurde von Rossetti an Charles Howell geschickt. Dessen Kritik an dem Werk kühlte das Verhältnis zwischen den beiden Freunden, wie Briefe vom 22. Oktober und 1. November 1872 verdeutlichen, jedoch empfindlich ab.¹⁶²⁶ Daneben wurde mit einer *FÜNFTEN VERSION* (ca. 1873)¹⁶²⁷ begonnen, die durch Frederick R. Leyland in Auftrag gegeben und für Charles Howell and Robert Parsons bestimmt war. Das Werk verschwand auf dem Weg nach Kelmscott.

¹⁶²¹ Abb. DGR, *Blanzifiore* [3. Version], 1873, Öl, 13 x 16 in., Coll. Lord Lloyd-Webber. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 128, Nr. 227.

¹⁶²² Vgl. Lewis 2007, S. 8.

¹⁶²³ Vgl. Lewis 2007, S. 17.

¹⁶²⁴ Vgl. WMR 1890, Bd. 1, S. 414-16. WMR 1886, Bd. 1, S. 450.

¹⁶²⁵ Abb. DGR, *Proserpine*, [4. Version], verschollen. Vgl. Fredeman 2002ff., Nr. 72.100, 72.105, 72.106, 74.32, 74.34, 74.35. Marillier 1899, S. 174.

¹⁶²⁶ Vgl. Fredeman 2002ff., Nr. 72.100, 72.105, 72.106, 74.32, 74.34, 74.35.

¹⁶²⁷ Ohne Abb. DGR, *Proserpine*, [5. Version], ca. 1873, Öl, verschollen. WMR 1895, Bd. 2, S. 265. Fredeman 2002ff., Nr. 74.4. Marillier 1899, S. 174. Surtees 1971, Bd. 1, S. 131-2, Nr. 233.

Im Oktober oder November 1873 wurde eine *SECHSTE VERSION (1873/1877)*¹⁶²⁸ begonnen, um das zerstörte Leyland-Werk zu ersetzen. Doch diese *Proserpine* wurde im Dezember auf dem Transport nach Liverpool beschädigt und zurückgeschickt.¹⁶²⁹ Kopf und Hände wurden ausgeschnitten und auf eine neue Leinwand aufgezogen, der Rest des Bildes wurde neu gemalt. Rossetti datierte das Werk später auf 1877 und verkaufte es an W. A. Turner.¹⁶³⁰ Diese Version wurde mit einem Sonnett ausgestattet, das Rossetti 1872 in Italienisch und Englisch komponiert hatte: *“PROSERPINA. (For a picture.) Afar away the light that brings cold cheer /Unto this wall,—one instant and no more / Admitted at my distant palace-door.[...]”*¹⁶³¹



Auch die *SIEBTE VERSION (1874)*¹⁶³² verfügt über eine fiktive Schriftrolle unten links mit der Inschrift *‘Rossetti ritrasse nel capo d’anno del 1874’*. Dieses Werk wurde mit der italienischen Variante des Sonnetts versehen. Die dunkelgrüne Tonalität verstärkt Janes Gedanken der Naturverbundenheit. Eine *KREIDEFASSUNG (1875)*¹⁶³³ wurde stark beschädigt und 1962 von unbekannter Hand restauriert. Besonders das Haar und der Gesichtsausdruck wurden deutlich modifiziert.

Eine verschollene *AQUARELLREPLIKA (1878)*¹⁶³⁴ verkaufte Rossetti für £262 an F. S. Ellis. Er berichtete von dem Werk in einem Brief an Jane Morris vom 10. Februar 1878 und ergänzte, daß er das Werk vor der Übersendung an Ellis fotografieren und retouchieren wollte.¹⁶³⁵

Rossettis Ringen um eine Darstellung seiner Muse resultierte in zahlreichen Bildern, die sie als enigmatische, dem Diesseits entrücktes Ideal zeigen. Jane Morris erscheint hier von Rauch umflort, von geheimnisvollen Attributen umgeben und mit gedankenverlorenem Blick, der niemals den Betrachter trifft. Trotz der zahlreichen Versuche, ein treffendes Bild von ihr zu schaffen, verbleibt sie dem Maler ein Rätsel.

¹⁶²⁸ Abb. DGR, Proserpine [6. Version], 1877, Öl, 46 x 22 in., sign. u. dat. auf Schriftrolle unten li.: Dante Gabriele Rossetti ritrasse nel capo d’anno del 1877, Privatslg. L. S. Lowry, R. A. Vgl. Angeli 1906, S. 27. Fredeman 2002ff., Nr. 74.4, 74.23, 74.46, 74.47, 77.86, 77.111.

¹⁶²⁹ Vgl. Fredeman 2002ff., Nr. 74.4.

¹⁶³⁰ Vgl. Sharp 1882, S. 236.

¹⁶³¹ Vgl. DGR 1881, S. 332-3.

¹⁶³² Abb. DGR, Proserpine [7. Version], 1874, Öl, 49 ¾ x 24 in., sign. DGR, Tate Gal., Nr. 5064. Vgl. Marillier 1899, S. 170. Kat. London 1984, Kat. London 1984, S. 231. Prettejohn 2000, S. 205. Radford 1905, S. 42. Surtees 1971, Bd. 1, S. 133, Nr. 233.r-2. Treuherz, Prettejohn u. Becker 2003, S. 90.

¹⁶³³ Abb. DGR, Proserpine, ca. 1875, Kreide, ca. 46 x 22 in., zuletzt Ephron Gal., New York (1964), Privatslg., Christie’s British Art on Paper, June 5, 2007, Nr. 100. Vgl. Benedetti 1998, S. 343. Surtees 1971, Bd. 1, S. 133, Nr. 233c.

¹⁶³⁴ Abb. DGR, Proserpine, 1878, Aquarell, verschollen. Vgl. Bryson u. Troxell 1976, S. 50. Fredeman 2002ff., Nr. 78.4, 8, 28. Surtees 1971, Bd. 1, S. 132, Nr. 233.

¹⁶³⁵ Vgl. Fredeman 2002ff., Nr. 78.28.

IV.8 DAS MODELL ALS DANTESKE MUSE

Insbesondere zwischen 1851 und 1865 setzte sich Rossetti mit dem italienischen Poeten Dante Alighieri (1265-1321) auseinander, der für seine imaginativen und allegorischen Verse der *Divina Commedia* (1308/21) bekannt wurde. Dieser Text thematisierte die idolisierte Figur der Beatrice, die ihn als ideale Frau durch die Sphären des Himmels leitete. Dante hatte Beatrice in seiner Kindheit kennengelernt und aus der Ferne in der Art der traditionellen 'höfischen Liebe' bewundert. Er verstärkte seine Anbetung in seiner *Vita Nuova*, ein Text, den Rossetti oftmals in Analogie zu seiner eigenen Liebe zu Jane Morris zitierte.

Rossetti drückte seine Bewunderung und ehrfürchtigen Respekt für den Poeten auch dadurch aus, indem er seine eigenen Vornamen austauschte und 'Dante' vor 'Gabriel' setzte. Ursprünglich sah sich Rossetti eher als Dichter denn als Maler und gab die Interpretation von mittelalterlichen Texten niemals auf. Er publizierte Übersetzungen von Dantes Werken sowie anderen italienischen Dichtern und versuchte, die stilistischen Merkmale der frühen Italiener zu erfassen.

Rossetti schuf zahlreiche Studien und Bildwerke, die durch Dantes literarisches Schaffen beeinflusst wurden. Seine frühen theoretischen Überlegungen wurden in einem Brief vom 14. November 1848 an Charles Lyell (1797-1875) formuliert,¹⁶³⁶ Herausgeber und Übersetzer von *The lyrical poems of Dante Alighieri, including the poems of the Vita nuova and Convito* (1842).¹⁶³⁷ Rossettis Werke wie *THE FIRST ANNIVERSARY OF THE DEATH OF BEATRICE* (1853, Ashmolean Mus., Oxford), *BEATRICE MEETING DANTE AT A MARRIAGE FEAST DENIES HIM HER SALUTATION* (1855, Ashmolean Mus., Oxford), *DANTE'S VISION OF RACHEL AND LEAH* (1855, London, Tate Gal.) oder *DANTIS AMOR* (1860, London, Tate Gal.) verdeutlichen seine intensive Beschäftigung mit dem literarischen Vorbild. 1861 veröffentlichte er mit der finanziellen Unterstützung John Ruskins seine Übersetzung der *Vita Nuova*.



In seinen durch Dante inspirierten bildnerischen Arbeiten setzte er nicht nur Jane Morris, sondern auch andere weibliche Modelle ein. Für das Aquarell *DANTE'S DREAM AT THE TIME OF THE DEATH OF BEATRICE* (1856/75)¹⁶³⁸ saß die Ehefrau seines Freundes Modell, Mrs. James Hannay. Annie Miller, die William Holman Hunt in einer Bar in Chelsea entdeckt hatte und durch ihn zu einem besseren Leben jenseits der Londoner Slums erkoren wurde, war das Modell für eine der beistehenden Personen. Rossetti schrieb zu dem Werk mehrere Zeilen, die Auskunft über die Ikonographie gaben: '*Dantes Dream On The Day Of The Death Of Beatrice: 9th Of June, 1290. Then Love said: Now shall all things be made clear: Come and behold our lady where she lies. [...] Dante: Vita Nuova*'. Auch deutlich später griff er das Thema erneut auf und füllte es mit Leben.

¹⁶³⁶ Vgl. Fredeman 2002ff., Nr. S. 48. 12.

¹⁶³⁷ Vgl. Lyell 1842.

¹⁶³⁸ Abb. DGR, *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice*, 1856, Aquarell, 18 ½ x 25 ¾ in., Tate Gal., Nr. 5229. Angeli 1906, 77. Grieve 1999, S. 9-28. Marillier 1899, S. viii, 50, 72-3, 83, 110, 127-9, 161, 168. Powell 1993, S. 16-29. Surtees 1971, Bd. 1, S. 42-3, Nr. 81, Bd. 2, Nr. 95.



Als Auftragswerk für William Graham entstand eine *REPLIKA* (1871),¹⁶³⁹ die Jane Morris als Modell für die Figur der *Beatrice* einsetzte. Alexa Wilding war das Modell für die linke Beistehende, Marie Spartali Stillman für die rechte weibliche Figur.

Rossetti setzte literarische Vorlagen für seine durch Dante inspirierten Arbeiten ein, wobei das *Purgatorio* (V. 130-136) als historische Vorlage zu Rossettis Bild *LA PIA DE' TOLOMEI* diente. Dantes Werk berichtete von einer adligen Frau aus Siena, die von ihrem Mann Paganello De' Pannocchieschi in einem Schloss in den Maremnen gefangen gehalten und von ihm 1295 aus Eifersucht ermordet wurde. Das Thema fand schon zuvor Beachtung, als Gaetano Donizetti (1797-1848) unter dem Titel *Pia De' Tolomei* eine tragische Oper in zwei Akten verfasste, die am 18. Februar 1837 am Teatro Apollo in Venedig uraufgeführt wurde. Salvatore Cammarano (1801-52) schrieb das italienische Libretto nach der Novelle von Bartolomeo Sestini (*La Pia dei Tolomei, leggenda romantica, di Bartolomeo [Benedetto] Sestini*, Milano 1848), die ihrerseits Dantes *Göttliche Komödie* wieder aufnahm.



Rossettis Schrift *LA PIA DE' TOLOMEI* (1868-80)¹⁶⁴⁰ griff diese Inspirationen wieder auf. 1866/67 schuf er eine Übersetzung von Dantes Text, die er zur Grundlage seines Bilderzyklus um *La Pia* erkor. Eine *SKIZZE* (1867-68)¹⁶⁴¹ verdeutlicht die ursprüngliche Konzeption des Bildes. Jane Morris befindet sich am linken Bildrand, ihr Körper ist nach rechts ausgerichtet. Sie sitzt hinter einer Mauerbrüstung, auf die sie sich aufgelehnt hat. Der weit nach hinten geneigte Kopf und die halb geschlossenen Augen verdeutlichen eine emotionale Ohnmacht. Der Titel des Werkes wurde auf einer Kartouche am unteren Bildrand eingetragen, ergänzt rechts am Bildrand durch Rossettis' Übersetzung aus Dantes *Purgatorio*: "Ah! where on earth thy voice again is heard [...] Remember also me whom am La Pia: Me / Siena, me Maremma, made, unmade. / He knoweth this thing in his heart,—even he / With whose fair jewel I was ringed & wed."¹⁶⁴²



¹⁶³⁹ Abb. DGR, *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice* (large replica), 1871, Öl, 83 x 125 in., sign. unten re., Walker Art Gal., Liverpool, Nr. 3091. Vgl. Marillier 1899, S. 72, 161, 165-7, 174, 184, 196, 205. Gowans u. Gray 1923, S. 45. Radford 1905, S. 34-38. Surtees 1971, Bd. 1, S. 43-4, Nr.81.R.1. Surtees 1971, Bd. 2, Nr. 97. Surtees 1980, S. 53.

¹⁶⁴⁰ Vgl. Paden 1958, S. 3-48. Surtees 1971, Bd. 1, S. 118-120.

¹⁶⁴¹ Abb. DGR, *La Pia de' Tolomei*, ca. 1867/68, frühe Skizze, Feder, Tinte, 8 10/16 x 7 1/2 in., oben re. bez. von WMR: "By Gabriel c. 1868—La Pia." Duke Univ Libr., Durham, North Carolina. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 120, Nr. 207e.

¹⁶⁴² Vgl. WMR 1897, Bd. 2, S. 406.

Eine weitere SKIZZE (1868)¹⁶⁴³ versah Rossetti mit den Zeilen 'The Token—Girl cutting off lock of hair. Pugliesi'.¹⁶⁴⁴ Hier schnitt sich die Verlassene eine Haarlocke ab, eine thematische Modifikation, die in späteren Fassungen nicht übernommen wurde.



Eine KREIDEFASSUNG (1868)¹⁶⁴⁵ wurde kompositorisch verändert, indem Jane Morris an den rechten Bildrand gerückt wurde. Sie erscheint in sitzender Haltung, ihr Gesicht ist im Profil, der lange Hals tritt deutlich hervor. Die blauen Augen, das einfache Gewand und die in sich gekehrte Ausstrahlung verdeutlichen Pias Einsamkeit. Eine dunkle Mauer unterteilt den Hintergrund, einige Zweige, die die orange Farbigkeit des Kleides wieder aufnehmen, erheben sich am linken Bildrand als Zeichen der Hoffnung. Mit der rechten Hand hält sie den linken Ringfinger fest, wodurch die Blickrichtung auf den (Ehe)ring geworfen wird. Hier deutet Rossetti die versteckte Aussage des Werkes an, ohne sie direkt auszusprechen.



Das Bildthema erscheint wie eine Allusion auf die Dreiecksbeziehung zwischen Jane, ihrem Mann und Rossetti: *“An earlier commission [...] was ‘La Pia’ —the subject from Dante’s Purgatorio, begun perhaps as far back as 1868, and only finished towards 1880. ‘La Pia’ was (as many of my readers will be aware) a Sienese lady, who was kept by her husband, through jealousy or some other motive of malignity, in the pestilential district of the Maremma, and there detained until the climate killed her. In the picture she is represented seated languidly on the battlements of the castle, and fingering her fatal wedding-ring.”*¹⁶⁴⁶ Die Körperhaltung erinnert an eine Fotografie mit dem Titel *JANE MORRIS SEATED IN A PLUSH CHAIR* (1865),¹⁶⁴⁷ die Jane Morris in einem niedrigen Sessel zusammengesunken zeigt, das melancholische Gesicht dem Betrachter zugewandt. In diesem Vergleich wird deutlich, daß Rossetti immer wieder auf die gedankliche Konzeption des Parsons-Projektes zurückzukommen schien.



¹⁶⁴³ Abb. DGR, La Pia de' Tolomei, Design, 1868, Feder, braune Tinte, Linienpapier, undat. Wasserzeichen, 220 x 182 mm, Skizze 55 x 55 mm. Vgl. Fredeman 1989, 3, Nr. 12a.

¹⁶⁴⁴ Vgl. PRB Foundation of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies 1988, Bd. 1-2, S. 3.

¹⁶⁴⁵ Abb. DGR, La Pia de' Tolomei, 1868, farbige Kreide, 28 x 31 7/8 in., Privatslg.. Surtees 1971, Bd. 1, S. 119, Nr. 207a, Bd. 2, Nr. 301. Vgl. Treuherz, Prettejohn und Becker 2003, S. 205, Nr. 140.

¹⁶⁴⁶ Zit. n. WMR 1889, S. 77.

¹⁶⁴⁷ Abb. John Robert Parsons u. DGR, Jane Morris seated in a plush Chair, Juli 1865, Photographie, Collodiumdr., 236 x 188 mm, V&A, London, Nr. 825/42.

1868 experimentierte Rossetti mit dem gleichen Thema, aber einem anderen Modell. In *LA PIA DE' TOLOMEI (1868)*¹⁶⁴⁸ setzte er Alexa Wilding als Modell ein. Ihre Körperhaltung ist jedoch deutlich aufgerichtet und der Blick erhoben, wodurch sich ein anderer Gesamteindruck als auf der Skizze ergibt. Die leicht geöffneten Lippen vermitteln zudem einen sinnlichen Unterton; eine Variation des Bildthemas, die Rossetti beim Einsatz von Wilding keinesfalls problematisch fand. Auf einer Cartouche wurde der Text '*Ricorditi di me chi son la Pia*' angebracht.¹⁶⁴⁹ Alexa Wilding sass für mehrere Werke Modell, die durch einen sinnlichen Charakter bestachen. Dazu gehörten *Venus Verticordia*, *La Ghirlandata*, *Sibylla Palmifera*, *Aspecta Medusa*, *Lady Lilith* oder *Monna Vanna*.¹⁶⁵⁰



In einer grösseren Version von *LA PIA DE' TOLOMEI (1868)*¹⁶⁵¹ lehnt Jane Morris den Kopf zurück und blickt nach oben, wodurch dem Werk eine hoffnungsvollere Ausstrahlung zukommt als in früheren Versionen. Diese Körperhaltung erscheint herausfordernder und mit der Pose Alexa Wildings vergleichbar. Auf der Wand im Hintergrund befindet sich auf einer fiktiven Cartouche die Inschrift: '*Ricorditi di me chi son la Pia*', aus Dante's *Purgatorio* (V. 133).¹⁶⁵²



Eine unvollendete *KREIDEFASSUNG (1870)*¹⁶⁵³ zeigt Jane Morris in aufgerichteter Statur. Der Hintergrund wird durch ein helles Licht gebildet, wo sich der Text '*Ricordati di me*' auf einer Schriftrolle befindet.



*LA PIA DE' TOLOMEI (1868-80)*¹⁶⁵⁴ für Auftraggeber Leyland bildet Jane Morris im Garten bei einem Fenstersims ab, umgeben von dichten Blättern eines blühenden Feigenbaums. Das lang fließende Gewand geht in seiner Linienführung eine Symbiose mit dem dichtgedrängten Hintergrund ein. Indem Rossetti Jane Morris immer wieder als *La Pia* wiedergab, hinterfragte er ihre Rolle als Sünderin und Opfer. Vielmehr stellte sie in einer eingeschlossenen, klaustrophobischen Existenz dar, in der sie einer

¹⁶⁴⁸ Abb. DGR, *La Pia de' Tolomei*, [Alexa Wilding], 1868, rote und weiße Kreide, 18 x 4 in., Fitzwilliam Mus., Cambridge, Nr. 1782. Surtees 1971, Bd. 1, S. 120, Nr. 207d, Bd. 2, Nr. 302.

¹⁶⁴⁹ Vgl. Littell 1848, Bd. 19, S. 485.

¹⁶⁵⁰ Henderson 1973, Vgl. S. 90.

¹⁶⁵¹ Abb. DGR, *La Pia de' Tolomei*, 1868, farbige Kreide, 25 3/4 x 31 1/2 in., 64.1 x 80 cm, monogr. u. dat. unten re., Privatslg. R. F. Shaw-Kennedy Coll. Vgl. Kat. Tokyo 1990, S. 96, Nr. 48. Surtees 1971, Bd. 1, S. 119, Nr. 207b. Wood 1910, S. 61, Nr. XXI.

¹⁶⁵² Vgl. Fay 1888, S. 513.

¹⁶⁵³ Abb. DGR, *La Pia de' Tolomei*, 1870, farbige Kreide, 37 7/8 x 29 1/4 in., Slg. Harry Ransom Humanities Research Center, Univ. of Texas, Austin. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, S. 120, Nr. 207f.

¹⁶⁵⁴ Abb. DGR, *La Pia de' Tolomei*, 1868-80, 41 1/2 x 47 1/2 in., Spencer Mus. of Art, Univ. of Kansas, Lawrence, Nr. 56.31. Marillier 1899, S. 202. Gowans u. Gray 1923, S. 63. Radford 1905, S. 56. Surtees 1971, Bd. 1, S. 118-9, Nr. 207, Bd. 2, Nr. 300. Poulson 1999, S. 97.

unglücklichen Beziehung hilflos ausgeliefert ist. Der Grund ihres Eingesperrtseins wird jedoch nicht thematisiert, er sieht lediglich das Leiden seiner Angebetenen.



Ein vergleichbares Thema, das Jane Morris in einer eingeschlossenen Existenz zeigt, war *LA DONNA DELLA FIAMMA*, wobei für die erste *SKIZZE (1869)*¹⁶⁵⁵ offenbar Fanny Cornforth als Modell posierte. Als hingelehnte Figur, die eine Hand am Kopf aufstützt, blickt sie auf ihre Handfläche, aus der sich eine Flamme erhebt. Diese mystische Ikonographie reflektierte Rossettis verhaltene Intuition gegenüber dem weiblichen Geschlecht.¹⁶⁵⁶ Auch die Körperausrichtung, die an Michelangelos *Muse der Nacht (ca. 1524)*¹⁶⁵⁷ in Florenz erinnert, verdeutlicht die Transformation der abgebildeten Person in eine überweltliche Dimension.¹⁶⁵⁸



In *LA DONNA DELLA FIAMMA (1870)*¹⁶⁵⁹ greift Rossetti auf eine danteske Inspiration zurück. Gleichzeitig erinnert es an seine Zeilen in *'Ladies that have intelligence in Love'* (Z. 51-54): „*Whatever her sweet eyes are turn'd upon, / Spirits of love do issue thence in flame, / Which through their eyes who then may look on / them / Pierce to the heart's deep chamber ever.*“¹⁶⁶⁰

Die am rechten Bildrand gelehnte Figur ist in leuchtenden Goldtönen gehalten. Eine Hand ist am Kopf aufgestützt, aus der anderen Handfläche steigt die mystisch schwingende Flamme empor. Die allegorische Behandlung der Flamme, die sich Jane Morris zuzuneigen scheint, verleiht dem Werk eine Dimension, die der geistigen Zuwendung zwischen Maler und Modell zu entsprechen scheint. Gleichzeitig versinnbildlicht Rossetti hier die metamorphische Macht der weiblichen Hände, die Leben schaffen, aber auch zerstören können. Der Glaube in diese doppeldeutigen Kräfte war im Kreis der Präraphaeliten verbreitet, brachte sie jedoch auch in Konflikt mit traditionellen Auffassungen der *Royal Academy*.¹⁶⁶¹ In diesem Werk wagt Rossetti eine Variante des Bildes der unterdrückten viktorianischen Frau. Er konstruiert hier das Paradigma der mächtigen Muse, der göttliche Kräfte eigen sind und sich nicht fürchtet, diese einzusetzen.

¹⁶⁵⁵ Abb. DGR, *La Donna della Fiamma*, Skizze, Feder, braune Tinte, liniertes Papier, 205 x 172 mm, Notiz von WMR verso: "by Gabriel." Vgl. Fredeman 1991, S. 3, Nr. 15.

¹⁶⁵⁶ Vgl. Waugh 1977, S. 189.

¹⁶⁵⁷ Abb. Michelangelo, Grab Giuliano, Duke Nemours, ca. 1524, Neue Sakristei, San Lorenzo, Florenz. Vgl. Hall 2005, S. 90. PRB Foundation of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies 1988, S. 3.

¹⁶⁵⁸ Vgl. Auerbach 1982, S. 51.

¹⁶⁵⁹ Abb. DGR, *La Donna della Fiamma*, 1870, farb. Kreide, 39 5/8 x 29 5/8 in., 1007 x 753 mm, dat. u. monogr. unten re., Manchester City Art Gal., Manchester, Nr.1900.11. Vgl. Marillier 1899, S. 156-7. Surtees 1971, Bd. 1, S. 122, Nr. 308, Bd. 2, S. 308. Angeli 1906, S. 122. Marillier 1899, S. 56-7. Surtees 1971, Bd. 1, S. 122, Nr. 308, Bd. 2, Nr. 308. Wood 1910, S. 37, Nr. ix.

¹⁶⁶⁰ DGR 1861, S. 256-7.

¹⁶⁶¹ Vgl. Auerbach 1982, S. 52.



In *LA DONNA DELLA FINESTRA* (1879)¹⁶⁶² erscheint Jane Morris gedankenverloren an einem Fenster, das den Blick auf eine geheimnisvolle innere Welt freizugeben scheint. Ihre überkreuzten Arme auf der Balustrade unterstreichen das Gefühl, Einblick in eine geschlossene Sphäre zu erhalten. Im Juni 1879 arbeitete Rossetti an den Feigenblättern des Vordergrundes: *“I am now putting the fig leaves for foreground to your picture of La Donna della Finestra before sending it home to Ellis. I wish you could see it when finished as it will be greatly improved.”*¹⁶⁶³ Das Werk wurde für £420 an Ellis verkauft: *“I write now chiefly to tell you that I have had in the bad days what must be called the rare luck to sell the picture of you - La Donna della Finestra. [...]”*¹⁶⁶⁴

Bis zu seinem Lebensende beschäftigte sich Rossetti mit dem Themenkreis um *La Donna della Finestra*; die letzte *FASSUNG* (1881)¹⁶⁶⁵ blieb unvollendet. Wie *La Pia* unterstreicht *La Donna della Finestra* Jane Morris' Dasein in einer beengenden Existenz, die ein romantisches Zusammensein mit Rossetti unmöglich machte. *Donna della Finestra*, auch *Lady of Pity* genannt, könnte vor diesem Hintergrund auch die Reinkarnation von Rossettis *Beatrice* bedeuten.¹⁶⁶⁶ Das Thema leitet sich aus Dantes *Vita Nuova* ab, die Rossetti oft in Bezug auf seine Darstellungen der Liebe beeinflusste. Rossetti übersetzte das Werk 1850 ins Englische und veröffentlichte es mit anderen Übersetzungen früher italienischer Dichter (1861).

IV.9 DAS MODELL IM 'PERLASCURA'-PROJECT



1871 begann Rossetti mit der theoretischen Konzeption des *Perlascura Projects*, das trotz seiner weitgehenden Konzeptionierung nie vollendet wurde. Unter dem Titel *Perlascura: Twelve Coins for One Queen* wurde eine Serie von 'Doppelkunstwerken', bestehend aus Sonnett und Bild, entwickelt. Im August 1878 griff Rossetti seine Idee, Sonnette zu zwölf ausgesuchten Werken zu entwickeln, wieder auf: *“[...] Did I tell you I thought of bringing out some dozen autotypes of you in a book—done on a moderate scale so as to make a large folio shape [...] I should put a sonnet to each autotype.”*¹⁶⁶⁷

Das Konzept entstammte seiner Beschäftigung mit einem vergleichbaren Projekt, in dem eine Anzahl seiner Werke durch fotografische 'Autotypien' reproduziert werden sollte, wie es Frederick Shields

¹⁶⁶² Abb. DGR, *La Donna della Finestra*, 1879/1881, 39 ½ x 29 in., 100.65 x 73.98 cm, Öl/Lw., Fogg Mus. of Art, Harvard Univ. Vgl. Angeli 1906, S. 81. Benedetti 1984, S. 334-5. Gowans u. Gray 1923, S. 60, 67. Marillier 1899, S. 160, 165, 196 recto-198. Radford 1905, S. 53. Surtees 1971, Bd. 1, S. 151-2, Nr. 255, Bd. 2, S. 383.

¹⁶⁶³ Zit. n. DGR an Jane Morris, 25.7.1879, in: Bryson u. Troxell 1976, S. 103.

¹⁶⁶⁴ Zit. n. DGR an Jane Morris, 7.7.1879, in: Bryson u. Troxell 1976, S. 99.

¹⁶⁶⁵ Abb. DGR, *La donna della Finestra*, 1881, Öl, rote Grundierung ('Indian red'), 37 x 33 ½ in., Birmingham City Mus. & Art Gal., Nr. 2465'85. Vgl. Surtees 1971, Bd. 1, 152, Nr. 255.R-1. Stephens 1894, S. 76.

¹⁶⁶⁶ Vgl. Angeli 1977, S. 214, Anm. 1.

¹⁶⁶⁷ Vgl. Fredeman 2002ff., Nr. 78. 163.

1876/77 vorgeschlagen hatte. Shields veröffentlichte mit Charles Rowley und George Milner durch die *English Picture Publishing Company (Fine Art Autotype Company)* Bildwerke von gegenwärtigen und früheren britischen Künstlern in Fotografien.¹⁶⁶⁸

In Rossettis *Perlascura*-Serie sollten mehrere Werke integriert werden: *Water Willow, La Donna della Finestra, La Pia de Tolomei, Pandora, Proserpine, Mariana, Astarte Syriaca, Mnemosyne* und *A Salutation of Beatrice*. Werke, die eventuell miteinbezogen werden sollten, waren *Beatrice, Reverie, La Penserosa, The Portrait, The Roseleaf* und *La Donna della Fiamma*. Der Untertitel der Werke sollte jeweils einen Bezug zum *House of Life* herstellen. In dieser Hinsicht waren diese Werke als Doppelkonstruktionen konzipiert, die ein Tribut an Jane Morris darstellten. Rossetti plante die Sammlung mit einem Zitat (Z. 47-50) aus Dantes *Vita Nuova* sowie einer Übersetzung aus dem 'ersten Lied' (*primo canto*) zu beginnen: "*Donne che avete intelletto d'amore.*"¹⁶⁶⁹

Rossetti begann mit sieben der zwölf geplanten Sonnetten, wobei zwei Übersetzungen aus Dantes *Vita Nuova* (Kap. 26 u. 36) entsprachen: '*Tanto gentile e tanto onesta pare, My lady looks so gentle and so pure, and Color d'amore e di pietà sembianti, Love's pallor and the semblance of deep truth*'. Es blieb jedoch nur bei einigen Sonnetten für die Bilderserie. Letztendlich blieb das *Perlascura*-Projekt unvollendet, da es eine zu offensichtliche Darlegung seiner Gefühle für das Modell bedeutet hätte.¹⁶⁷⁰

IV.10 DAS MODELL IM 'BRIAR ROSE' ZYKLUS

Im gleichen Jahr des *Perlascura*-Projektes (1871) nahm Edward Coley Burne-Jones den *Briar Rose Zyklus* ('*Sleeping Beauty*') wieder auf, den er 1864 erstmalig thematisiert und 1885-90 nochmals aufgegriffen hatte. Der Zyklus bestand aus den vier Werken *The Briar Wood, The Council Chamber, The Garden Court* und *The Rose Bower*. Burne-Jones beschäftigte sich mit diesem Projekt über Dekaden und schuf begleitend eine vielschichtige theoretische Konzeption.¹⁶⁷¹

Für den *Briar Rose Zyklus* modellierte Burne-Jones die Ritter nach drei Frauen, Jane Morris, seiner Frau Georgiana Burne-Jones und Maria Zambaco; eine Griechin, die seine Geliebte wurde. Die Werke fanden weite Anerkennung, als sie 1890 in Agnew's Gallery, Bond Street, London ausgestellt wurden. Der Finanzier Alexander Henserson erwarb den Zyklus und installierte sie in seinem Anwesen in Buscot Park, Faringdon, Oxfordshire. Als Burne-Jones die Werke in ihrer neuen Umgebung sah, entschied er sich zur Vergrößerung der Malfläche, indem er die Bilder mit zehn weiteren Tafeln, die als Verbindungsstücke gedacht waren, sowie einem vergoldeten Rahmen ergänzte.

Burne-Jones unterhielt eine lebenslange Freundschaft zu William Morris. 1855 waren sie gemeinsam auf eine Reise nach Frankreich aufgebrochen, um die gotischen Kathedralen zu studieren. Nach ihrer Rückkehr beschlossen sie, sich der Kunst zu widmen. Somit erklärte sich seine enge Beziehung zum Ehepaar Morris, was das Modellsitzen Janes ermöglichte.

¹⁶⁶⁸ Vgl. WMR 1895, Bd. 3, Nr. 1471n.

¹⁶⁶⁹ Vgl. Bryson u. Troxell 1976, S. 70-71.

¹⁶⁷⁰ Vgl. Roberts 1995, S. 328.

¹⁶⁷¹ Vgl. Rager 2009, S. 438-50.

Burne-Jones wurde stark durch die Schriften John Ruskins beeinflusst und glaubte an die moralische und spirituelle Dimension von Kunstwerken. Die Geschichte der *'Sleeping Beauty'* wurde ihm jedoch besonders wichtig, da er eine Analogie zwischen dem erlösenden Kuss des Prinzen sowie der Notwendigkeit, das zeitgenössische England aus seinem 'Schlaf' zu erwecken, erkannte.



Die Studie *SLEEPING KNIGHTS (1870)*¹⁶⁷² war vorbereitender Natur und diente als Vorlage für *'Briar Rose'*. Die Körper werden nahezu nackt dargestellt. Die Figuren auf der linken Seite scheinen jedoch eher weiblich als männlich zu sein, da er Jane Morris, Georgiana Burne-Jones und Maria Zambaco zur Vorlage nahm.

Jane Morris wurde durch *'Briar Rose'* in den Themenkreis der schlafenden Schönheit eingebunden, die sich der realen Welt entzieht und unantastbar gemacht wird. Sie erschien als die Figur eines traumartigen Zustandes, der sie von der Realität trennte. Wie Rossetti schuf Burne-Jones weibliche Portraits, die Schönheit, Macht und Stärke verkörperten; seine Frauen waren an ihrer großen, eleganten und androgynen Erscheinung zu erkennen.

Diese monumentale Bilderserie wurde als eine Flucht des Künstlers in den Konservatismus verstanden, sowie als eine Anthithese zum politischen Aktivismus seines Freundes William Morris. Der Zyklus wurde zudem als eine Bestätigung der 'schlafenen Stasis' verstanden, die im Rahmen einer radikalen und konfrontativen Arbeit präsentiert wurde. Die transformative Traumdarstellung, die künstlerische Ausführung und der dekorative Modus verdeutlichten Burne-Jones' Bestreben, das Modell in einer überweltlichen Realität darzustellen.¹⁶⁷³

IV.11 DAS MODELL ALS VERKÖRPERUNG EINES UNERREICHBAREN IDEALS

Rossettis letzte Dekade wurde durch Werke wie *THE DAY DREAM (Monna Primavera, 1880, V&A, London)*, *The Blessed Damozel (1875-81, Lady Lever Art Gal., Port Sunlight)*, *The Salutation of Beatrice (1880-81, Toledo Mus. of Art)* und *Proserpine (1882, Birmingham Mus. & Art Gal.)* geprägt. Hier erscheint Jane Morris ein letztes Mal dem Betrachter als Verkörperung eines unerreichbaren Ideals, wie es Rossetti ein Leben lang verfolgt hatte.



Bezeichnenderweise blieb *THE DAY DREAM (MONNA PRIMAVERA, 1878)*¹⁶⁷⁴ unvollendet. Hier nutzte Rossetti schwarze und farbige Kreide, wobei nur die Haare dunkelbraun ausgearbeitet und

¹⁶⁷² Abb. Edward Burne-Jones, *Sleeping Knights*, ca. 1870, Studie, Walker Art Gallery, Liverpool.

¹⁶⁷³ Vgl. Rager 2009, S. 438-50.

¹⁶⁷⁴ Abb. DGR, *The Day Dream*, 1878, Pastell, schwarze Kreide, 41 ¼ x 30 ¼ in., Ashmolean Mus., Oxford. Vgl. Benedetti 1984, S. 339. Marillier 1899, 200. Surtees 1971, Bd. 1, S. 154, Nr. 259A, Bd. 2, Nr. 389. Feldman 2002, S. 103.

kontrastreich gegen den blassblauen Hintergrund abgesetzt wurden. Jane Morris hat sich zwischen den Zweigen eines Sycamore-Baumes niedergelassen und hält auf ihrem Schoß ein Buch und eine Blüte. Mit ihrer rechten Hand hält sie einen Ast umschlungen. Das Bildthema verdeutlicht eine sublimale Verbundenheit zur Natur und Ursprünglichkeit. Die hier dargestellte Frau wird nicht mehr in der Gezwungenheit eines einengenden Interieurs dargestellt, sondern in einer freien Umgebung, enthoben von eingrenzenden Allegorien oder Attributen. Sie trägt keinen Schmuck, hält keinen Spiegel und kommt ganz ohne weitere Dekorationen aus. Diese Freiheit von Attributen stellte eine Loslösung von Rossettis früheren Darstellungen dar, die eine Fülle an Objekten involvierten und mit der Phrase *'richness in arrangement'* umschrieben wurden. Diese Phrase war wiederum dem Diktum *'truth to nature'* verwandt, welches durch Ruskin vertreten worden war und eine bildnerische Qualität umschrieb.



Constantine Ionides gab *THE DAY DREAM (VANNA, MONNA PRIMAVERA, 1880)*¹⁶⁷⁵ im Herbst 1879 in Auftrag, nachdem er eine Zeichnung in Rossettis Studio gesehen hatte. Diese Ölfassung führte die Konzeption in einer dunklen Tonalität aus, wodurch der traumartige Charakter vertieft wurde. Ein gleichnamiges Sonnett begleitete das Werk: *“THE DAY DREAM. / The thronged boughs of the shadowy sycamore / Still fledge young leaflets half the summer through [...].”*¹⁶⁷⁶

Jane Morris, in Ganzfigur dargestellt, sitzt in einem Feigenbaum (*Sycamore tree*), umgeben von einer dunklen Natur. In diesem Werk werden die Grenzen zwischen dem Ästhetischen und Erotischen verwischt, denn Janes körperliche Formen sind unter den Kleidern deutlich erkennbar. Das Bild ist explizit in seiner sinnlichen Offensichtlichkeit und Unzweideutigkeit, die durch das Halten der Geißblatts unterstrichen wird. Zuvor wurde es als *Vanna* und *Monna Primavera* bezeichnet, 1880 wurde es in *The Day Dream* umbenannt.

Rossetti berichtete Jane Morris zum Auftrag: *“I know you will be pleased to learn that Constantine Ionides looked in with his sister Aglaia on Saturday and commissioned me to paint the drawing over the mantelpiece of you seated in a tree with a book in your lap-the one to which I put the hands last year. This will be a considerable commission, though I must be moderate in the bad times. Terms are not yet settled exactly.”*¹⁶⁷⁷ Auch machte er sich Gedanken über die floralen Attribute im Bild: *“The Vanna picture has quite a finished look now but is at yet unframed, nor is it really near a finish as to color and tone. But I fear I shall have to change the name and call it perhaps ‘The Day Dream’ reserving the other title for another of the series. Since I painted the spring leaves, the picture has undergone much remodeling, and though it is a fact that many of the largest leaves were on the tree together with the smallest, still it looks very full in leaf for a spring-tree, and I think the snow-drops will not do with it. I have removed them but not*

¹⁶⁷⁵ Abb. DGR, *The Day Dream*, 1880, 62 ½x 36 ½, V&A, Nr. C.A.I.3. Vgl. Angeli 1906, S. 126. Benedetti 1998, S. 338-339. Gowans u. Gray 1923, S. 62. Marillier 1899, S. 149, 169, 198-200. Radford 1905, S. 55. Surtees 1971, Bd. 1, S. 153-4, Nr. 259, Bd. 2, Nr. 388.

¹⁶⁷⁶ Vgl. Rossetti 1898, S. 278. DGR u. McGann 2003, S. 193. Bryson u. Troxell 1976, S. 216.

¹⁶⁷⁷ Zit. n. DGR an Jane Morris, in: Bryson u. Troxell 1976, S. 120.

substituted another flower yet, and really almost think I may have to put off the flowers to the early part of next year-i.e. if I live, and the picture too, one may say I suppose if Hunt is to be trusted."¹⁶⁷⁸

Die Figur änderte sich mehrfach im Verlauf der Bildfindung: *"I am expecting the frame of 'The Day Dream', for so I now call the ci-devant Vanna, in little more than a week now. [...] I believe it is really equal to any work of mine, but I have never held back so much before, having altered the whole figure first and then repainted the head.*"¹⁶⁷⁹

Aglaiä Ionides kritisierte das Werk, woraufhin Rossetti die Tonalität zwischen Gesicht und Hintergrund veränderte: *"Aglaiä did come to see The Day Dream and seemed greatly delighted with it. She suggested however, what I had already suspected myself, that the shadow of the face against the sky was rather heavy, and in this respect as well as in some others I have greatly improved the face since. [...]"*¹⁶⁸⁰

In *The Day Dream* liess sich Rossetti von verschiedenen Quellen inspirieren. Auf literarischer Ebene erinnert die Darstellung von *The Day Dream* an Dantes *The Lady of Pity* (*Vita Nuova*), die Rossetti als Dantes zukünftige Frau Gemina Donati erkannte.¹⁶⁸¹ Hier verdeutlichte sich die unerfüllte Hoffnung Rossettis, mit Jane Morris eine legitime Beziehung einzugehen. Diese unterschwellige Sehnsucht drückte sich in *The Day Dream* auf sublimale Weise aus.



The Day Dream ist auch mit Sandro Botticellis (1445-1510) *LA PRIMAVERA* (1477/78, Uffizien, Florenz) vergleichbar, wenngleich sich die Bildintentionen unterschiedlich gestalten. Ähnlichkeiten finden sich jedoch auf formaler Ebene in der dunkelgrünen Tonalität, den fließenden Gewändern und der zurückhaltenden Aura der zentralen Protagonistin. Rossetti bewunderte die Kunst Botticellis und erwarb 1867 eines seiner Werke, das im März 1867 unter dem Titel *Frau in weisser Draperie* versteigert wurde (*Colnaghi's Sale*). In der Hauptfigur der *Primavera* erkannte er eine Ähnlichkeit mit seinem erworbenen Bildnis, wie er Jane Morris im August 1879 mitteilte.¹⁶⁸²



Als Figur in einem floralen Ambiente erweckt Jane Morris in *The Day Dream* auch Erinnerungen an die naiadische Nymphe *Daphne*, die als Angebetete Apolls Gaia um Hilfe bat und schließlich in einen Lorbeerstrich verwandelt wurde (*Apollo & Daphne*, Greco-Romanisches Mosaik, Antioch, 2.-3. Jh. v. Chr., Antakya Mus., Türkei). Als solche blieb sie in ihrem Dasein gefangen.

¹⁶⁷⁸ Zit. n. DGR an Jane Morris, 8.7.1880, in: Bryson u. Troxell 1976, S. 154.

¹⁶⁷⁹ Zit. n. DGR an Jane Morris 1.8.1880, in: Bryson u. Troxell 1976, S. 155.

¹⁶⁸⁰ Zit. n. DGR an Jane Morris, 13.9.1880, in: Bryson u. Troxell 1976, S. 160.

¹⁶⁸¹ Vgl. Feldman 2002, S. 103-4, Nr. 4. Fiske, Koch u. Fowler 1900, Bd. 2, S. 476.

¹⁶⁸² Vgl. Wagner 1996, S. 254, Anm. 81-83.

IV.12 ZUSAMMENFASSUNG

Janes Dasein wurde zunächst durch die Ideale der programmatischen Gruppe der Präraphaeliten bestimmt. Während sich jedoch die Gruppe um 1852 auflöste, setzte sich ihr Einfluß bis in die achtziger Jahre fort. Rossetti machte sein Modell durch seine Werke unsterblich. Seine schriftlichen Aufzeichnungen, Briefe und Sonnette stellen dabei einen Akkord seines Arbeitsprozesses dar, in dem er sein Verhältnis mit dem Modell, das gleichzeitig Frau seines Freundes war, zu verarbeiten. *Jane Morris in a Blue Dress, Pandora, Proserpine, Fiammetta, La Pia, La Donna della Finestra* oder *The Day Dream* reflektieren seine Suche nach einem unerreichbaren Ideal. Gleichzeitig äußerte er seine Unzufriedenheit über seine Werke, denn er hatte zeitlebens das Gefühl, sie niemals richtig getroffen zu haben: *“How nice it would be if I could feel sure I had painted you once for all so as to let the world know what you were -- but everything I do from you is a disappointment.”*¹⁶⁸³

Rossetti suchte nicht die typische Inspiration, sondern eine unorthodoxe Idee von Schönheit. Traditionelle Erwartungen traten bei ihm in den Hintergrund. Jane wurde zwar in ihrem Modellverhältnis mit Rossetti objektifiziert, doch übte sie durch ihre modischen und ästhetischen Eigenheiten Einfluß auf ihre Umgebung aus.¹⁶⁸⁴

Die Werke um Jane Morris wurden durch einen neuartigen Stil bestimmt, der dem Diktum *‘Truth to Nature’* folgte. Anstatt die übergreifende Idee wiederzugeben, wurde die Dokumentation einzelner Teile gesucht. Details wurden mit feinem Pinsel wiedergegeben und in ein gleichmässiges Licht getaucht, dessen Lichtquelle unklar blieb. Dramatische Licht- und Schatteneffekte wurden in Jane Morris’ Portraits als künstliches Konstrukt unterlassen. Diese Technik resultierte in einer überdeutlichen Klarheit der Details, konnte jedoch auch eine klaustrophobische Enge auslösen. Ruskin formulierte es in einem Brief an die *Times* 1851 folgendermaßen: *“Pre-Raphaelitism has but one principle, that of absolute, uncompromising truth in all it does, obtained by working everything, down to the most minute detail, from nature, and from nature only.”*¹⁶⁸⁵

Rossetti setzte sich insbesondere mit Dante Alighieri auseinander und involvierte sein Modell in den literarischen Kontext. Oft traten die Themen der Liebe und Moral in den Vordergrund, wobei insbesondere religiöse Aspekte thematisiert wurden (*The Annunciation, Study of Jane Morris for the Virgin in The Seed of David*). Diese Phase wurde auch durch eine romantische Rückbesinnung auf das Mittelalter geprägt. Nach 1860 widmete Rossetti sich ausführlich dem weiblichen Modell, das im romantisch-mythischen Kontext wiedergegeben wurde. Daneben wurde sein Schaffen durch klar bezeichnete Portraits bestimmt (*Fanny Cornforth, Annie Miller, Georgiana Burne-Jones, Marie Zambaco, Alexa Wilding*).

Bis zu seinem Tod war Jane Morris das dominante Thema in seiner Kunst. Er malte sie in der Rolle der mittelalterlichen Königin oder klassischen Göttin. Ihre Züge fanden sich in Bildnissen wieder, die durch Poesie, Theater oder Mythologie inspiriert wurden. Als Shakespeares Gefangene *Mariana* erschien

¹⁶⁸³ Zit. n. DGR an Jane Morris, in: Bryson u. Troxell 1976, S. xvii.

¹⁶⁸⁴ Vgl. Fredeman 1970, S. 272-28.

¹⁶⁸⁵ Zit. n. The Wilson Quarterly, Bd. 21, Nr. 2, 1997, S. 16-20.

sie ihm wie das Ziel einer unerfüllten Sehnsucht. Als *Pandora* war sie für ihn die Botschafterin antiker Götter, die Gefahr und Hoffnung zugleich vermittelte. In biographischer Hinsicht bedeuteten Rossettis Bilder die Suche nach Anerkennung durch sein bevorzugtes Modell. Durch seine Werke erfuhr Jane Morris internationalen Ruhm, ihr Gesicht wurde zur Ikone der Präraphaeliten. Andere Frauen begannen ihren modischen Stil, ihre gleichgültige Eleganz und schwermütige Ausstrahlung zu imitieren. Ihr Image repräsentierte einen unkonventionellen und emotional intensiven Frauentyp.¹⁶⁸⁶

Während die Frau hinter der Ikone rätselhaft blieb, erhöhte ihre Zurückgezogenheit die Attraktion ihrer Erscheinung. Bekannte des Freundeskreises um Morris und Rossetti nahmen sie wie ein Kunstobjekt wahr und zogen Vergleiche zwischen 'Original und Kopie'. Besucher des Hauses Morris berichteten vom Erlebnis ihres Kennenlernens wie von einem Kunstereignis, das wenig mit der Begegnung eines menschlichen Wesens, als vielmehr mit einer überirdischen Kreatur zu tun hatte.¹⁶⁸⁷ Vor diesem Hintergrund blieb Jane Morris ein ungewöhnliches Phänomen ihrer Zeit und eine Persönlichkeit, die einen Modellkult auslösen konnte.

V. SCHLUSSBETRACHTUNG

Schönheit, *'beauty'*, war eines der wichtigsten Konzepte in der Kunst des 18. Jahrhunderts und zentrales Thema in zeitgenössischen Debatten zu Kunst und Kultur. Der ästhetische Kanon beeinflusste Männer in ihrer Rezeption von Frauen, die sie zu ihrem Ideal erwählten und Frauen, die ihre Erscheinung an sich wandelnde Idealvorstellungen anpassten. Bei den vorgestellten Modellen war die Idee von Schönheit unterschiedlich stark ausgeprägt; jede hatte ihre eigene Art, ihre innere und äussere Persönlichkeit in den bildnerischen Schaffensprozess zu integrieren und als Individuum von Männern wahrgenommen zu werden. Im Rahmen dieser Arbeit wurde dem jeweiligen Modellkult um Sarah Siddons, Emma Hamilton, Vittoria Caldoni und Jane Morris Tribut gezollt. Durch die vergleichende Untersuchung der Modelle, denen jeweils eine bestimmende Rolle in der Kunstgeschichte zugewiesen werden konnte, wurden verschiedene Arten von Modellkulturen festgestellt.

- *Den Modellen kam in unterschiedlicher Form die Rolle einer 'Muse' zu.*

Sarah Siddons wurde von ihren Zeitgenossen als Muse aufgefasst, wenngleich sie dem Metier der Bühnenschauspielerin angehörte. Die unterschiedlichen Narrationen der weiblichen Kreativität fanden durch ihre Auftritte und Deklamationen ihren Weg in die Öffentlichkeit. Sie verkörperte nicht nur in artistischer Form eine Inspiration, sondern auch durch ihre Analogie mit dem Leben einer *'Tragic Muse'*. Bei Siddons waren die bildnerischen, literarischen und symbolischen Möglichkeiten ihrer Darstellung

¹⁶⁸⁶ Vgl. Goswami 1993, S. 63-82.

¹⁶⁸⁷ Lubbock, Percy, (Hrsg.): *The Letters of Henry James*, Bd. 2, New York 1920, S. 17-18, 80.

vielschichtig. So wurde Reynolds *Mrs Siddons as the Tragic Muse* als eine Neuaufarbeitung der 'Musen-Konventionen' des 18. Jahrhunderts verstanden. Doch ihre Personifikation als Muse verlangte von ihr auch ein aktives Beteiligtsein, was in der Literatur ausführlich überliefert wurde. Somit wurde ihr Status einer 'modernen Muse' untermauert.¹⁶⁸⁸

Emma Hamilton, wenngleich nahezu ein zeitgleiches Phänomen zu Sarah Siddons, schlug ihre Umgebung durch eine andere Form des Daseins in den Bann. Sie kleidete sich in Gewändern, die sie auf den klassischen Vasen der Artefaktensammlung Sir Williams beobachtete und verkörperte Attitüden, die bewußt die Allusion einer Rückkehr in die klassische Antike ermöglichten. Das Publikum nahm sie während dieser Aufführungen als 'Muse' war; sobald sie jedoch in ihre alltägliche Stimme verfiel, wurde sie oftmals als 'gewöhnlich' und keinesfalles ephemisch registriert. Ihre Ablehnung durch die Gesellschaft hielt sich über Jahrzehnte; nur zögerlich – wie durch ihren Biographen Walter Sichel – wurde der Versuch unternommen, die reale Person hinter der Muse zu rehabilitieren.

Vittoria Caldoni stellte eine Muse dar, die offenbar in sich verschlossen und passiv ihrem Schicksal ergeben war. Ihre Bilder zeigten sie mit niedergeschlagenen Augen und verhaltener Gestik, die eine in sich ruhende, aber auch unberührbare Figur wiedergaben. Weder war sie selbst künstlerisch tätig, noch in schriftstellerischer Form der Nachwelt überliefert. Ihr durch die Nazarener beeinflusstes Bild erinnerte an die Werke der italienischen Renaissance, die durch sie wieder zum Leben erweckt wurde. Dadurch wurde ihr ein legitimer Platz in der Nachfolge althergebrachter Traditionen, die sich an der Ikonographie Raphaels orientierten, zugewiesen.

Jane Morris wurde von William Morris, Burne-Jones und besonders Dante Gabriel Rossetti gemalt, der sie in Hunderten von Studien als Ideal der klassischen, historischen oder mythologischen Welt wiedergab. Gleichzeitig verdeckte er durch diese Bilder seine persönliche Verzweiflung, keine reale Beziehung mit seinem Modell eingehen zu können. Die Frau seines Freundes wurde erhöht und vergöttert, indem er sie auf das Podest seiner Werke erhob. Jane Morris' Dasein als Muse hielt sie jedoch nicht davon ab, ein Leben mit eigenen Interessen zu entwickeln. Sie gebar zwei Kinder und ging ihren musischen Neigungen nach. Hier lässt sich ein individualisierender und emazipatorischer Kurs des Modells erkennen.

- *Briefe und Quellen, aber auch philosophische Texte vermittelten einen Eindruck von der Art, wie Künstlermodelle in der Öffentlichkeit verstanden wurden.*

Philosophische Texte wie Edmund Burkes *'A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful'* (1757) legten die Basis für ein sich erneuerndes Verständnis des 'Schönen'. Liberalisierende Einstellungen zu Theaterdarstellerinnen erlaubten Sarah Siddons, sich einen respektablen Platz in der Gesellschaft zu erobern. Sie instrumentalisierte Medien, Publikationen, Tagespresse sowie Künstlerschaft und zog Vorteile aus ihren gesellschaftlichen Verbindungen. Sie wurde selbst künstlerisch tätig und als Bildhauerin respektiert. Sie widmete sich ausführlich dem literarischen Studium, untersuchte Shakespeare-Texte und interpretierte Stücke wie *Macbeth* immer wieder neu.

¹⁶⁸⁸ Vgl. Laurence, Bellamy and Perry, S. 21-5.

Emma Hamilton entwickelte eine eigene Form der Selbstdarstellung mit Aufführungen, *Tableaux Vivants* und Attitüden. Ihr Briefaustausch gab einen Eindruck dessen, wie sie ihr Modelldasein empfand und auskostete. Sie nutzte zeitgenössische Publikationen wie Hayleys *Triumphs of Temper* (1781) zur Inspiration für ihre eigene Umsetzung von pantomimischen Ideen. Gleichzeitig nutzte sie Publikationen, die zu Sir Williams Antikensammlung entstanden, als willkommene Anregung.

Die wichtigste Quelle, die über Vittoria Caldonis Leben Auskunft gab, war der literarische Akkord August Kestners, der ihr in seinen *Italienischen Studien* (1850) ein eigenes Kapitel widmete. Darüberhinaus gaben literarische Berichte von Zeitgenossen Auskunft über das Modellwesen in Rom, landesübliche Kostüme und Gebräuche. Es wurde ein Einblick in das moralische Verständnis von Modellen in Rom um 1800 geboten und das Klima der Stadt als Grundlage für Caldonis Modellkult beleuchtet. Die Untersuchung von Giuliani di Meo bot einen wichtigen Einblick in Caldonis Beziehung zur russischen Künstlerschaft.

Jane Morris wurde in zahlreichen schriftlichen Quellen Dante Gabriel Rossettis thematisiert und eulogisiert. Seine Briefe gaben auch einen Einblick in ihr Modellstudium wider. Gleichzeitig drückte sich Morris durch ihre schriftliche Korrespondenz aus, die sie mit ihren Zeitgenossen und Rossetti pflegte. Ihr eigenes handwerkliches und musikalisches Können erlaubte ihr eine vom Modellsitzen unabhängige Bedeutungsebene.

- *Der Entdeckungsprozess wurde bei den Modellen unterschiedlich stark romantisiert.*

Als Tochter einer Schauspieltruppe war Sarah Siddons der Eintritt in ihr berufliches Dasein vorbestimmt. Dennoch kam der Erfolg nicht ohne Weiteres; durch harte Arbeit erkämpfte sie sich nach einer Niederlage ihre Rückkehr an die Bühnen von *Drury Lane* und *Covent Garden*. Hier wurde sie von der Künstlerschaft 'entdeckt' und in zahllosen Theaterbildnissen, aber auch neuartig anmutenden Portraits, die sie unabhängig von der Bühne zeigen, dargestellt. Die Neuentdeckung des Stars bedeutete für alle Beteiligten einen materiellen Gewinn, der ihre Legende untermauerte.

Emma Hamilton erlebte eine 'Errettung' durch den britischen Adel, der ihr ein Modelldasein bei Romney ermöglichte und den Aufenthalt in Neapel bescherte, wenngleich zunächst gegen ihren Willen. Ihre Entdeckung bedeutete, daß ihr ein Leben in zweideutigen Etablissements Londons erspart blieb. Ihre Errettung aus dem *Temple of Health* eröffnete ihr Möglichkeiten, die ihr normalerweise verwehrt geblieben wären. Ihre einfache Herkunft als Tochter eines Schmieds sah keine internationale Karriere als Pantomimekünstlerin vor. Ihre Verbindung mit Englands Admiral Horatio Nelson verlangte im Nachhinein eine Verwischung ihres Ursprungs; nur zu gern wurden ihre Anfangsjahre übersprungen oder nur mit vagen Bemerkungen protokolliert. Erst später durchlief sie eine Rehabilitation, die ihre unrühmlichen Ursprünge nicht verheimlichte. Bis heute wird ihre Entdeckung als integraler Teil ihrer Biographie hervorgehoben.

Vittoria Caldonis Entdeckung wurde durch August Kestner romantisiert und eulogisiert. Dadurch wurde ihr ein romantisches 'Podest' errichtet, das eine Greifbarkeit der realen Person verhinderte. Ihre Zeitgenossen stellten immer wieder mit Verwunderung fest, wie schwer es sei, sie bildlich zu erfassen. Bei Caldoni blieb der Kanon des unerreichbaren Ideals das Leitmotiv im Oeuvre ihrer Portraitisten.

Jane Morris kam aus der Arbeiterklasse Englands und wurde durch Burne-Jones und Rossetti zufällig im Theater entdeckt. Auch für sie galt die Diktion, ohne diese Art der Transformation zu einem ärmlichen Leben verdammt zu sein. Ihre Heirat mit William Morris gab ihr die notwendige Stabilität, die sie während der extremen Überhöhung durch ihren Mann und Rossetti erfuhr. Sie wurde jedoch nicht nur durch Künstler, sondern auch durch ihre Zeitgenossinnen entdeckt, die ihre melancholische Art und ihren Kleiderstil für sich kopierten. Somit kam Morris nicht nur eine passive, sondern auch eine aktive Rolle in ihrem Modelldasein zu.

- *Ausbildung, Status und Charakter waren unterschiedlich stark am Prozess des Modellkultes beteiligt.*

Sarah Siddons' Intelligenz und Professionalität erlaubte es ihr, trotz ihres Berufes in aristokratischen Kreisen zu verkehren. Sie unterhielt Kontakte mit Entscheidungsträgern ihrer Zeit, stand im schriftlichen Austausch mit dem Präsidenten der *Royal Academy* und hatte eine zahllose Fangemeinde, die durch alle Stände ging. Ihr gesellschaftlicher Status war renommiert und unangetastet. Ihre Rolle als *'Tragic Muse'* spielte sie so gut, daß sie auch im Leben jenseits der Bühne in eben jener Rolle aufgefasst wurde.

Auch Emma Hamilton wurde es vergönnt, eine hohe gesellschaftliche Stellung zu erzielen, doch verlief der Prozess nicht ohne Spannungen und endete tragisch. Im Gegensatz zu Siddons hatte die Gesellschaft bei Hamilton Schwierigkeiten, sie von ihrer ärmlichen Herkunft zu trennen. Auch ihr Dasein im *'Temple of Health'* konnte kaum zur Rehabilitierung ihrer Stellung dienen. Ihre Freundschaft und romantische Verwicklung mit Königin Maria Carolina von Neapel sowie Admiral Nelson war ihrer Extrovertiertheit zu verdanken, die sie Klassenunterschiede überspringen ließ. Während Siddons Bildnisse den Zweck erfüllten, sie auf der Bühne bekannt zu machen, ihre Rolle als berufstätige Frau zu unterstützen und um Geld zu verdienen, waren diese Intentionen bei Emma Hamilton nicht nachzuvollziehen. Die Bildnismalerei wurde bei ihr zu einem potenten Instrument, sich unter dem Vorwand klassischer Themengebiete immer wieder neu zu erfinden. Es war hilfreich, daß Emma Hamilton über eine ungewöhnliche Attraktivität verfügte und so mit der zahlungskräftigen Gesellschaft in Verbindung kam. Anders als Sarah Siddons nutzte sie ihre optischen Attribute als Eintrittsbillet zur persönlichen Metamorphose. Siddons konnte sich durch ihr Talent unter enormer Anstrengungskraft ihre Rolle erkämpfen. Die Gesellschaft akzeptierte ihre Erscheinung, die keinesfalls gängigen Idealen entsprach, und münzte scheinbare Unregelmäßigkeiten wie die kräftige Statur oder die stechenden Augen in unverwechselbare, bewundernswerte Merkmale um. Siddons suchte sich aktiv ihre Portraitisten aus und nutzte den daraus resultierenden Modellkult als begrüßenswertes Nebenprodukt ihrer *'Öffentlichkeitsarbeit'*. Emma Hamilton hingegen war das Objekt für Portraitaufträge und bestimmte die Art der Bilder keinesfalls mit. Zudem kursierten von ihr, im Gegensatz zu Siddons, erotische Karikaturen, die sie in eine zweifelhafte gesellschaftliche Kategorie maneuvierten. Nach Nelsons Tod zerbrach ihre Existenz sofort, ihr wurde Nelsons Erbe nicht ausgezahlt, sie verbrachte Zeit im *Kings Bench* Gefängnis und verstarb unbeachtet im französischen Exil.

Vittoria Caldoni unterschied sich deutlich von ihren beiden Vorgängerinnen. Sie blieb während ihres Modellkultes weitgehend stumm und äusserte sich nicht zu den zahlreichen Bildern, die von ihr in direkten Modellstunden entstanden. Ihre Ausbildung war zunächst auf Lesen, Schreiben und Handarbeiten beschränkt, doch muss sie sich Russischkenntnisse angeeignet haben, um mit ihrem Ehemann zu kommunizieren. Ihr gesellschaftlicher Status war trotz ihrer armen Herkunft von ausgesuchter Natur; von Anfang an wurden ihre Modellstunden in der Villa Malta, dem Domizil der Hannoveranischen Gesandtschaft abgehalten. Vor allem finanzkräftige Künstler erhielten die Gelegenheit, sie zu malen oder Skulpturen von ihr anzufertigen. Trotz Kestners Versicherung, sie sei nicht bezahlt worden, muss sie substantielle Summen erhalten haben, um ihre Familie zu versorgen und eine Reise nach Russland zu realisieren. Ihr Charakter war introvertiert, unberührt und 'rein'. Diese hohe Geisteshaltung wurde auch in das repräsentative Statusgemälde Horace Vernets integriert, der darauf achtete, ihre charakterliche Unberührtheit nicht zu kompromittieren. Das Ergebnis ist das Bild einer Frau, die nicht in Luxus und Überschwang ihren Ruhm genoss, sondern eine stille Kirchgängerin war, die ihren Wohlstand in ein reich geschmücktes, aber weiterhin traditionelles Kostüm investierte. Das Gebetbuch ist ihr ständiger Begleiter und ein Synonym für ihre Aura, die sie zum Ideal unterschiedlicher Kunstströmungen werden liess.

Jane Morris' Ausbildung erhielt eine deutliche Aufwertung durch ihre Heirat mit William Morris. Sein Einfluß und die Bedeutung seiner Designfirma ermöglichten es ihr, sich selbst kreativ zu betätigen und eigene Ideen umzusetzen. Sie schuf ihre Kleider weitgehend selbst, die eine Resonanz im weiblichen Publikum auslösten und Nachahmer animierte. Ihr Status war hoch angesehen und bis zu ihrem Lebensende intakt. Ihr stiller Charakter war ihrer Legendenbildung zuträglich; Besucher des Hauses Morris sprachen von ihr wie von einem abstrakten Kunstgenuss. Wie Vittoria Caldoni nutzte sie ihren Ruhm zum Ausleben eines konventionellen Traums, der im Dasein einer Mutter mit Kindern kumulierte.

- *Der Kreis der Künstler, die sich am jeweiligen Kult beteiligten, wurde unterschiedlich motiviert.*

Sarah Siddons' Portraitisten witterten eine Chance, sich selbst ökonomisch zu verbessern und von der aufkeimenden Sucht nach Theateraufführungen zu profitieren. Sie distanzieren sich zunehmend vom klassischen Theaterportrait und ermöglichten Siddons mit einem standesgerechten Auftritt auf der Bühne ihrer Bilder. Siddons teilte sich einige Portraitisten mit Emma Hamilton, dazu gehörten Romney, Reynolds, Geinsborough oder Lawrence, die von beiden Modellen Portraits in allegorischen und mythologischen Rollen, teilweise ganz im Sinn der *Royal Academy*, schufen. Andere Werke wie jene von Thomas Beach suchten auch die bürgerliche Seite von Siddons, um dem Verlangen nach Lebensnähe und Ähnlichkeit, aber auch gesellschaftlicher Akzeptanz gerecht zu werden. Karikaturisten wie Gillray und Rowlandson nahmen sich jedoch ebenfalls beide Modelle vor und hinterfragten ihre gesellschaftlichen Rollen.

George Romney schuf die höchste Anzahl an Werken zu Emma Hamilton, wobei ein Teil als Auftrag für Sir William entstand, der Grossteil jedoch aus freier Motivation und rein für das persönliche Vergnügen. Seine Bilder reflektieren jedoch auch die emotionale Gebundenheit, die er für seine Muse hegte, nachdem sie längst nach Neapel abgereist war. Vigée-Lebrun, Kauffmann oder Lawrence schufen Werke von ihr,

um das eigene Ansehen aufzuwerten und ihre Lukrativität auf dem Kunstmarkt zu erhöhen. Vigée-Lebrun behielt eine Kopie ihrer 'Sybil' stets bei sich, um Kunden zu Bildnisaufträgen zu animieren.

Vittoria Caldonis Werke standen oftmals unter dem Zeichen des Wunsches nach einem 'Zurück zu alten Idealen', wobei Antike, (Neo-) Klassizismus, Romantik oder Nazarenertum nur einige Schlagworte waren, die im Zusammenhang mit ihrem Oeuvre fielen. Entsprechend die Verzweiflung über nicht gelungene Werke, die dem Topos der Unerreichbarkeit eines Ideals entsprachen. Einige Werke fanden ihren Weg in monarchische Sammlungen, andere entstanden gänzlich ohne Auftraggeber und verblieben im Besitz des Künstlers. Zahlreiche Werke sind heute verschollen, ein Hinweis darauf, daß sie niemals den Weg in offizielle Sammlungen fanden.

Die Motivation der Künstler um Jane Morris wurde durch ein Bestreben gekennzeichnet, ihre enigmatische Ausstrahlung einzufangen. Sowohl William Morris als auch Dante Gabriel Rossetti sahen sich einem Modell gegenüber, das durch seine Unkonventionalität bestach und durch ihre Introvertiertheit das Suchen nach ihrem inneren Kern verstärkte. Sie wurde das Zentrum einer Monomanie durch Dante Gabriel Rossetti, dessen Motivation durch persönliche Gefühle bestimmt wurde und den Charakter der Werke in ein idealisiertes Licht tauchten.

- *Auf dem Sektor der eigenen künstlerischen Produktion, die als Einfluß auf ihre Werke gelten können, wurde unterschiedlich stark gearbeitet.*

Sarah Siddons gab mit ihrem beruflichen Repertoire vielen bildnerischen Werken eine Vorgabe für die Bildthemen ihrer Portraitisten. Ein großer Anteil ihres Oeuvres konzentrierte sich auf ihr Leben auf der Bühne. Zahlreiche unbeauftragte Werke entstanden, die im Studio des Künstlers verblieben und als Werbeobjekt Besucher anlockte. Der Kanon der Bildthemen wurde durch Wettbewerbe der *Royal Academy* bestimmt, die jährlich auf ihrer Ausstellung den bewußt provozierten Vergleich zwischen den Protagonisten der Kunstszene suchte. Als Vorbild wurden klassische Skulpturen und europäische Bildwerke gewählt, die mit ihrem Gehalt an mythologischen, antiken oder religiösen Themen zur Nachahmung empfohlen wurden. Akademische Formeln waren bekannt, wurden studiert und angewandt. Schließlich bewies Siddons durch ihre eigenen Selbstbildnisse, daß sie ein Interesse an der künstlerischen Produktion entwickelte.

Emma Hamiltons eigene Produktion der Attitüden und Pantomimeaufführungen waren in vergleichbarer Form Anlaß für Künstler, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Sie schuf eine neue Form des Ausdrucks, der sich an den Höfen Europas verbreitete und ihren Namen international bekannt machte. Die Auftragsarbeiten Sir William Hamiltons an George Romney dienten dazu, Emma Hamilton in die Reihe seiner gesammelten Kunstschatze einzureihen. Ihre Rolle als *Sensibility*, *Ariadne*, *Miranda* oder *Maria Magdalena* waren Projektionsflächen, in die sie sich zu verwandeln hatte.

Vittoria Caldoni war selbst nicht künstlerisch tätig. Deshalb wurde auf sie ein Rollenverständnis übertragen, das sie aufgrund ihrer natürlichen Disposition problemlos erfüllen konnte. Die Rolle des traditionellen Modells aus den Albaner Bergen nahe Rom spielte sie über viele Jahre.

Jane Morris hingegen fand einen Teil ihres Selbstverständnisses in der Eigenproduktion von Stoffmustern, die sie mit William Morris aus einem überlieferten Kanon wiederbelebte und weiter

entwickelte. Sie beeinflusste Rossetti dahingehend, daß sie zuweilen die Kleidung, mit der sie abgebildet werden wollte, selbst bestimmte. So schuf sie das Kleid für *The Blue Dress*, eines ihrer bekanntesten Werke. Bis heute ist Jane Morris' Einfluß in Mode und Stoffesign nachzuweisen.

- *Die Modelle hatten mit Karikaturen und Kritik zu kämpfen.*

Sarah Siddons wurde durch James Gillray als geldgierige *Actrice* gezeichnet, die den Dolch Macbeths zugunsten eines Geldbeutels fallenlässt, der ihr von unbekannter Hand wie ein Köder vorgehalten wird. Andere Karikaturen thematisierten ihre politischen Interessen oder ihre Fähigkeit zum gesellschaftlichen Aufstieg. Zu neu war die Konzeption der unabhängigen Frau, die sich über Standesgrenzen hinweg in der Männerdomäne des Theaters etablierte. Siddons reagierte mit dem Bestreben, eine möglichst umfassende Kontrolle über ihr privates und öffentliches Bild zu erhalten. Sie dirigierte und lancierte 'Pressemitteilungen', bestimmte, weche Bilder als Mezzotint oder Radierung veröffentlicht wurden und nahm den Auftrag einer 'Deklamatorin' im Königshaus Englands an, was ihr öffentliches Ansehen noch verstärkte.

Kritik an Emma Hamilton spielte sich insbesondere auf der Ebene ihrer Beziehung zu Sir William und Admiral Nelson ab. Zu groß war der Schock der Gesellschaft, daß sich der Admiral mit Emma Hamilton einließ, obgleich beide verheiratet waren und Emma überdies aus einer unakzeptablen Gesellschaftsschicht kam. Karikaturisten nahmen diesen Sektor in ihr Repertoire auf. Daneben entstanden Karikaturen, die ihr Verhältnis mit Sir William aufgriffen, sowie seine Art, sie seiner Kunstsammlung 'einzuverleiben'.

Zu Vittoria Caldoni gab es offenbar keine karikaturistische Rezeption. Zu unantastbar war ihre Person, die sie über die Satire erhaben machte. Dies bedeutete jedoch nicht, das das politische Klima Karikaturen zu Zeitgenossen unterband. So wurde die Zeit ihres Modellkultes durch Karikaturen etwa zu Napoleon Bonaparte (1769-1821), den modischen Gewohnheiten von Françoise de Nomprière de Champagny, *principessa* Fanny Rospigliosa (1825-99) oder Maria Teresa Torlonia, *principessa* Orsini (1804-83) bestimmt.¹⁶⁸⁹

Jane Morris wurde in Karikaturen festgehalten, da Zeitgenossen ihren neuen Typus und ihre Art sich zu kleiden nicht verstanden. Nicht nur sie, sondern auch andere Frauen, die ihrer Mode folgten, wurden in Tageszeitungen karikiert. Daneben schuf Rossetti mehrere Karikaturen von William Morris, dessen 'ungenügende' Erscheinung neben einer strahlenden Jane Morris hervorgehoben wurde.

- *Der Frauentyp, den die vier Modelle verkörperten, könnte trotz der zeitlichen Nähe nicht unterschiedlicher sein.*

Zeitgenossen fanden Anerkennung für Sarah Siddons und honorierten sie als Shakespeare-Heldin, *Tragic Muse* und *Macbeth*. Sie avancierte in Schauspielertraktaten zum Studienobjekt und ermöglichte Künstlern, sich vom klassischen Theaterportrait zu lösen und neue Darstellungsarten zu wagen.

¹⁶⁸⁹ Vgl. Caetani u. Gorgone 1999, S. 136, 146-7.

Emma Hamilton erzielte vergleichbaren Ruhm durch ihre eigene Entwicklung der Attitüden, die sie durch Anschauung der Kunst- und Vasensammlung Sir Williams entwickelte. Ihre Unbefangenheit mit historischen Vorlagen, die sie kopierte und weiterentwickelte, bereiteten ihr ein staunendes Publikum. Gleichzeitig nutzte sie das bei Romney erlernte Repertoire an Posen und Gesten, die ihr die Darstellung klassischen Personals behilflich waren.

Vittoria Caldoni lebte mit der ihr zugewiesenen Passivität, wodurch sie zur Projektionsfläche unterschiedlicher Ideale werden konnte. Rom um 1820 war nicht die Bühne, die nach extrovertierten Charakteren suchte. Vielmehr schien die Erinnerung an alte Traditionen, die sich in der detailgenauen Wiedergabe der italienischen Tracht widerspiegelte, eine neugefundene Sicherheit nach den politischen Unruhen der Revolution und der napoleonischen Kriege zu bieten. Rom diente zeitweilig als Ersatzheimat, um die Neubelebung altdeutscher Schriften und Bildwerke durchzuführen. Dürer und die Künstler vor Raphael dienten als Orientierungspunkte in einer sich neu strukturierenden Zeit.

Jane Morris folgte Caldoni nur wenige Jahre später, doch bot sie durch ihre unkonventionelle Erscheinung einen neuen Impuls für eine Gruppe radikaler Künstler, die sich von den Traditionen der *Royal Academy* abwenden wollten. Während sie Jane Morris als einen neuen, als 'strange' empfundenen Frauentypus erkannten, der mit dem Begriff 'Stunner' umschrieben wurde, konnte sie 'ganz sie selbst sein' - ihre Kleider ohne Korsett und Krinoline tragen und das Haar offen lassen. Morris löste eine Mode aus, die ein Zurück zum viktorianischen England undenkbar machte; durch sie wurde der Weg für Individualität und Unabhängigkeit geschaffen. So trug letztlich ein Modell dazu bei, den Weg in die Moderne zu beschreiten.

VI. ANHANG

VI.1 ABKÜRZUNGEN

Abb.: Abbildung(en)

ADB: Allg. Deutsche Biographie

allg.: allgemein

Anm.: Anmerkung

Apr.: April

Art.: Artikel

Aufl.: Auflage

Aug.: August

Aukt.: Auktion

Ausg.: Ausgabe

AT: Altes Testament

Ausst.: Ausstellung

bayr.: bayrische

Bd./Bde.: Band/Bände

bearb. v.: bearbeitet von

ca.: circa

CA: Kalifornien

Cat.: catalogue

Coll.: Collection

Collodiumdr.: Collodiumdruck

CT: Connecticut
 Diss.: Dissertation
 ebd.: ebendort
 d.: durch
 dat.: datiert
 ders.: derselbe
 Dez.: Dezember
 DGR: Dante Gabriel Rossetti
 dies.: dieselbe
 dt.: deutsch
 Erstaug.: Erstaugabe
 f./ff.: folgende
 farb.: farbige
 Fig.: Figur
 fos.: folios
 Feb.: Februar
 Found.: Foundation
 Gal.: Galerie, Gallery
 gedr.: gedruckt
 Gesch.: Geschichte
 HA: Hamburger Ausgabe, Goethe Werke
 Jahrb.: Jahrbuch
 Jan.: Januar
 Jg.: Jahrgang
 Jh.: Jahrhundert
 H.: Höhe
 Hrsg. v.: herausgegeben von
 Hrsg. : Herausgeber
 IL: Illinois
 Illustr.: Illustration(s)
 IN: Indiana
 in.: inches
 Inst.: Institut(e)
 Inv.-Nr.: Inventarnummer
 IR: Italienische Reise, J. W. v. Goethe
 JBLG: Jahrbuch für brandenburgische
 Landesgesch.
 JM: Jane Morris
 Kab.: Kabinett
 Kat.: Katalog
 kol.: koloriert
 korr.: korrigiert
 Kulturgesch.: Kulturgeschichte
 Kunstwiss.: Kunstwissenschaft
 Kupferstichkab.: Kupferstichkabinett
 KS: Kansas
 KY: Kentucky
 lav.: laviert
 Lex.: Lexikon, lexicon
 li.: links
 Libr.: Library
 M.: Mitte
 MA: Massachusetts
 Mag.: Magazin(e)
 MD: Maryland
 MI: Michigan
 monogr.: monogrammiert
 MS: Manuscript
 Mus.: Museum
 Nachtr.: Nachtrag
 Nat/nat.: National, national
 NC: North Carolina
 NJ: New Jersey
 NT: Neues Testament
 NY: New York
 Neuaufll.: Neuaufgabe
 N.F.: Neue Folge
 Nov.: November
 Nr.: Nummer, number
 ob.: oben
 o. J.: ohne Jahr
 OH: Ohio
 Okt.: Oktober
 o. S.: ohne Seite
 re.: rechts
 S.: Seite
 SC: South Carolina
 schw.: schwarz
 Sep.: September
 sign.: signiert

Slg.: Sammlung(en)

Soc.: Society

Sp.: Spalte

staatl.: staatlich

StaatsgemäldeSlg.: StaatsgemäldeSammlungen

TX: Texas

u.: und

u.a.: und andere(s)

unbek.: unbekannt

Univ.: Universität/University

UP: Univ. Press

UK: United Kingdom

v.: von

v. Chr.: vor Christus

VA: Virginia

vgl.: vergleiche

WMR: William Michael Rossetti

VI.2 SIGLEN & LEXIKA

1. ADB: Allgemeine Deutsche Biographie, Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern hrsg. durch die historische Commission bei der königl. Akademie d. Wissenschaften, 56 Bde., Leipzig 1875-1912, seit 1953 Neue Deutsche Biographie (NDB)
2. AEWK: Allgemeine Enzyklopaedie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern, hrsg. von Johann Gottfried Gruber, 1774-1851.
3. AKL: Allgem. Künstlerlex., München, Leipzig 1992ff.
4. BDA: A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and other Stage Personnel in London, 1669-1800, 16 Bde., 1973-93.
5. DNB: Dictionary of Nat. Biography, London 1885ff.
6. EB: The Encyclopædia Britannica, a dictionary of arts, sciences, and general literature; the R.S. Peale reprint, with new maps and original American articles, Erstausg. 1768; 1893ff.
7. LThK: Reallex. für protestant. Theologie und Kirche, Leipzig 1896ff.
8. MI: Marburger Index, Bilddokumentation zur Kunst in Deutschland, Bildarchive Foto Marburg, 1976ff.
9. NAK: Neues Allgemeines Künstler-Lexicon, 1846ff.
10. NDB: Neue Deutsche Biographie, 1953ff. (siehe ADB)
11. Thieme-Becker 1907-50: Allgem. Künstlerlex. der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Leipzig 1907-50.

VI.3 ZEITSCHRIFTEN

- | | |
|---|---|
| 1. <i>ABG : Aris's Birmingham Gazette</i> | 6. <i>Exhibiton of the Royal Academy,</i> |
| 2. <i>Berliner Kunstblatt</i> | <i>Universal Daily Register</i> |
| 3. <i>Blackwood's Edinburgh Mag.</i> | 7. <i>Gazetteer, and New Daily Advertiser</i> |
| 4. <i>Bon Ton Magazine</i> | 8. <i>General Evening Post</i> |
| 5. <i>Chamber's Edinburgh Journal</i> | 9. <i>Kunstblatt</i> |

- | | | | |
|-----|---|-----|--|
| 10. | <i>London Chronicle</i> | 22. | <i>The Dublin University magazine: a literary and political journal</i> |
| 11. | <i>Morning Chronicle, and London Advertiser</i> | 23. | <i>The Examiner</i> |
| 12. | <i>Morning Herald, and Daily Advertiser</i> | 24. | <i>The Gentleman's Magazine</i> |
| 13. | <i>Morning Post, and Daily Advertiser</i> | 25. | <i>The London literary gazette and journal of belles lettres, arts, sciences, etc.</i> |
| 14. | <i>Parker's General Advertiser, and Morning Intelligencer</i> | 26. | <i>The Monthly Review</i> |
| 15. | <i>Public Advertiser</i> | 27. | <i>The Oracle</i> |
| 16. | <i>Putnam's Monthly</i> | 28. | <i>The Westminster Review</i> |
| 17. | <i>Revue des deux mondes</i> | 29. | <i>The Wilson Quarterly</i> |
| 18. | <i>St. James Chronicle</i> | 30. | <i>Times</i> |
| 19. | <i>The Atlas, A general Newspaper and Journal of Literature</i> | 31. | <i>True Briton</i> |
| 20. | <i>The Connoisseur</i> | 32. | <i>Universal Daily Register</i> |
| 21. | <i>The Diary</i> | 33. | <i>Zeitschrift für bildende Kunst</i> |

VI.4 ARCHIVE & SAMMLUNGEN

1. AFGA: Achenbach Found. for Graphic Arts, San Francisco, CA
2. APCAL: Archivio Parrocchiale della Cattedrale di Albano Laziale
3. ACBG: Art Collections and Botanical Gardens, San Marino, CA
4. BL: British Libr., London
5. BM: British Mus., London
6. BodL: Bodleian Libr., Oxford
7. CGIA: Historisches Zentralarchiv, St. Petersburg (Central'nyj Gosudarstvennyj Istoričeskij Archiv)
8. FSL: Folger Shakespeare Libr., Washington, DC
9. GRM: Staatsmus., St. Petersburg (Gosudarstvennyj Russkij Muzej)
10. HAC: Huntington Art Coll., San Marino, CA
11. HTC: Harvard Theatre Collection, Cambridge, MA
12. KKD: Kupferstichkabinett, Dresden
13. KSZ: Kupferstichkab. u. Slg. der Zeichnungen, Berlin
14. MASC: Manuscripts, Archives, and Special Coll., Pullman, WA
15. MKK: Mus. für Kunst u. Kulturgeschichte, Lübeck
16. MMA: Metropolitan Mus. of Art, New York
17. NMM: Nat. Maritime Mus., Greenwich, London
18. NPG: National Portrait Gallery, London
19. RA: Royal Academy, London
20. RBCCTI: The Robert Cushman Butler Coll. of Theatrical Illustr., Pullman, WA
21. RGB: Staatsbibliothek Russland, ehem. Bibl. Lenin, Moskau (Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka)

22. SMPK: Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, Berlin
23. TLA: The Thorvaldsen Letter Archives, Kopenhagen
24. TPC: Theatrical Print Coll., Illinois, IL
25. V&A: Victoria & Albert Mus.

VI.5 LITERATURVERZEICHNIS

A

1. Ainsworth 1976: Ainsworth, Maryan Wynn: Dante Gabriel Rossetti and the Double Work of Art, New Haven, Yale Univ. Art Gal., 1976.
2. Album 1865: Album of Portraits of Mrs. William Morris (Jane Burden) Posed by Rossetti, Gordon Bottomly, V&A, London 1865.
3. Alpatov u. Wolf 1950: Alpatov, Mikhail, Ivy Litvinov u. Martin L. Wolf (Hrsg.): Russian Impact on Art, Philosophical Libr., New York 1950.
4. Alpatov 1956: Alpatov, M.: Aleksander Andrejevic Ivanov, Moskau 1956.
5. Allen 2002: Allen, Reggie: The sonnets of William Hayley and gift exchange, in: European Romantic Review, Bd. 13, Nr. 4, 2002, S. 383-392.
6. Anderson 1901: Anderson, John: Catalogue of the library of the late Thomas Jefferson McKee, [...] to be sold at auction [...] by John Anderson, Jr, Parts 4-6, New York 1901.
7. Anderson 1981: Anderson, Jaynie: Giorgione, Titian, and the Sleeping Venus, in: Tiziano e Venezia, Atti del' Convegno internazionale di studi, Venezia 1976, Hrsg. Massimo Gemin u. Giannantonio Paladini, Vicenza 1981.
8. Anderson u. Shea 2009: Anderson, Howard u. John S. Shea (Hrsg.): Studies in Criticism and Aesthetics, 1660-1800, Essays in Honor of Samuel Holt Monk, Minnesota, MN: Minnesota UP, 2009.
9. Andres 2005: Andres, Sophia: The pre-Raphaelite art of the Victorian novel: narrative challenges to visual gendered boundaries, Ohio: State UP 2005.
10. Andresen 1870: Andresen, Andreas: Handbuch für Kupferstichsammler, nach dem praktischen Handbuch von Joseph Heller, Leipzig 1870.
11. Angeli 1906: Angeli, Elena Rossetti (Helen Rossetti Angeli): Dante Gabriel Rossetti, con 107 illustrazioni, Collezione di monografie illustrate, Serie: Artisti Moderni, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, Bergamo 1906.
12. Angeli 1977: Angeli, Helen Rossetti: Dante Gabriel Rossetti, His friends and enemies, Manchester 1977.
13. Angelo 1972: The Reminiscences of Henry Angelo, Manchester 1972.
14. Anson 1925: Anson, Florence u. Elizabeth (Hrsg.): Mary Hamilton, afterwards Mrs. John Dickenson, At Court and at Home, From Letters and Diaries, 1756-1810, London 1925.
15. Ash 1995: Ash, Russell: Dante Gabriel Rossetti, London 1995.
16. Auerbach 1982: Auerbach, Nina: Woman and the demon: the life of a Victorian myth, Cambridge, MA: Harvard UP 1982.

17. Aurenhammer 1964: Aurenhammer, Hans: Die Spinnerin am Fenster von Friedrich Loos, Zu einem romantischen Bildthema, in: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, 8. Jg, 1964, S. 23-3.
18. Austin 1806: Austin, Gilbert: Chironomia, or, A treatise on rhetorical delivery, comprehending many precepts, both ancient u. modern, for the proper regulation of the voice, the countenance, and gesture, illustrated by many figures, by the Reverend Gilbert Austin, London 1806.

B

19. Backscheider 1995: Backscheider, Paula R.: Spectacular Politics, Theatrical Power and Mass Culture in Early Modern England, London and Baltimore: Johns Hopkins UP, 1993.
20. Backscheider 1999: Backscheider, Paula R.: Reflections on the Importance of Romantic Drama, in: Texas Studies in Literature and Language, Bd. 41, 1999, S. 311-30.
21. Bänsch 1974: Bänsch, Dieter: Zum Dürerbild der literarischen Romantik, in Marburger Jahrbuch für Kunstwiss., Nr. 19, 1974, S. 259-87.
22. Baillio 1982: Baillio, Joseph: Elisabeth Vigée-Lebrun, 1755-1842, Kimbell Art Mus., Fort Worth, Seattle, London 1982.
23. Baily 1905: Baily, James Thomas Herbert: Emma, Lady Hamilton, a biographical essay with a Catalogue of her published portraits, London 1905.
24. Balderston 1942: Balderston, Katharine C. (Hrsg.): Thraliana, The Diary of Mrs. Hester Lynch Thrale Later Mrs. Piozzi, 1776-1809, 2 Bde., Oxford 1942.
25. Ballantyne 1812: Ballantyne, James: Dramatic Characters of Mrs. Siddons, Cut from Ballantyne's Edinburgh Evening Courant, Edinburgh 1812.
26. Bandel u. Gregorius 1937: Bandel, Joseph Ernst v. u. Adolph Gregorius (Hrsg.): Ernst von Bandel, Erinnerungen aus meinem Leben, Detmold 1937.
27. Banham u. Harris 1984: Banham, Joanna u. Jennifer Harris (Hrsg.): William Morris and the Middle Ages, Whitworth Art Gal., Manchester 1984.
28. Barnett 1981: Barnett, Dene: The Performance Practice of Acting, the Eighteenth Century, Bd. V: Posture and Attitude, in: Theatre Research Internat., Nr. 6, Okt. 1981, S. 1-32.
29. Barolsky 1998: Barolsky, Paul: as in Ovid, so in Renaissance Art, in: Renaissance Quarterly, Bd. 51, Nr. 2, 1998, S. 451-61.
30. Barooshian 1987: Barooshian, Vahan D.: The Art Of Liberation, Alexander A. Ivanov, Lanham, MD, UP of America, 1987.
31. Barker-Benfield 1996: Barker-Benfield, G. J.: The Culture of Sensibility, Sex and Soc. in Eighteenth-Century Britain, Chicago, IL: Univ. of Chicago UP, 1996.
32. Barret 1889: Barret, Lawrence: Charlotte Cushman, A Lecture, New York 1889.
33. T. J. Barringer: Reading the Pre-Raphaelites, Yale University Press, 1999.
34. Barrington 1906: Barrington, Emilie Isabel Wilson: The Life, Letters and Work of Frederic Leighton, 2 Bde., New York 1906.
35. Barry 1809: Barry, James: The Works of James Barry, 2 Bde., London 1809.
36. Bartram 1983: Bartram, Michael: Pre-Raphaelite Photography, The British Council, London 1983.
37. Bartram 1985: Bartram, Michael: The Pre-Raphaelite Camera, Boston 1985.

38. Bartram 1987: Bartram, Michael: The Pre-Raphaelite Camera, in: *Art in America*, Bd. 75, 1987, S. 21–45.
39. Bartsch 1978ff: Bartsch, Adam v.: *The Illustrated Bartsch*, Hrsg. v. Adam von Bartsch, Walter L. Strauss, John T. Spike, Isabelle de Ramaix u. a., New York 1978ff.
40. Baudino 2005: Baudino, Isabelle, Jacques Carré, Marie-Cécile Révauger: *The Invisible Woman, Aspects of Women's Work in Eighteenth-century Britain*, Aldershot 2005.
41. Baum 1928: Baum, Paul Franklin (Hrsg.): *The House of Life, By Dante Gabriel Rossetti*, Cambridge, MA: Harvard UP, 1928.
42. Baum 1931: Baum, Paul Franklin: *Dante Gabriel Rossetti, An Analytical List of Manuscripts in the Duke Univ. Libr. With Hitherto Unpublished Verse and Prose*, Durham, NC: Duke UP, 1931.
43. Baum 1937: Baum, Paul Franklin (Hrsg.): *Poems, Ballads and Sonnets, By Dante Gabriel Rossetti*, New York 1937.
44. Baum 1941: Baum, Paul Franklin: *The Bancroft Manuscripts of Dante Gabriel Rossetti*, in: *Modern Philology*, Bd. 39, 1941, S. 47–68.
45. Baudach, Walter u. Bernin-Israel 2003: Baudach, Frank u. Axel E. Walter, Ingrid Bernin-Israel: *Wirken und Bewahren, Beiträge zur regionalen Kulturgeschichte und zur Geschichte der Eutiner Landesbibliothek; Festschrift für Ingrid Bernin-Israel, Eutiner Forschungen*, Bd. 8, Eutin 2003.
46. Baumgärtel 1993: Baumgärtel, Bettina: *Die Attitüde und die Malerei, Paradox der stillen Bewegtheit in Synthese von Erfindung u. Nachahmung*, in: *Zeitschr. des Deutschen Vereins f. Kunstwiss.*, Bd. 46, 1993, S. 21-43.
47. Baumgärtel 1999: Baumgärtel, Bettina: *Angelica Kauffmann*, Hrsg. von Bettina Baumgärtel, Brian Allen, David Alexander, Werner Busch, Ostfildern 1999.
48. Beechey 1890: Beechey, Henry William: *The literary works of Sir Joshua Reynolds, to which is prefixed, a memoir of the author, with remarks on his professional character, illustrative of his principles and practice*, London 1852, Ausg. 1890.
49. Bell 1894: Bell, Malcolm: *Sir Edward Burne-Jones: a record and review*, London 1894.
50. Bell 1933: Bell, Charles Francis (Hrsg.): *Annals of Thomas Banks, sculptor, Royal academician, with some letters from Sir Thomas Lawrence, P. R., to Banks's daughter*, Pennsylvania, PA: Pennsylvania State UP, 1933.
51. Bellamy 2001: Bellamy, Joan, u. a.: *Women, Scholarship and Criticism, Gender and Knowledge ca. 1790-1900*, Manchester 2001.
52. Benedetti 1984: Benedetti, Dante Gabriel Rossetti, Florenz 1984.
53. Benedetti 1998: Benedetti, Maria Teresa: *Dante Gabriel Rossetti*, Mailand 1998.
54. Bénézit 1976: Bénézit, Emmanuel: *Dictionnaire Critique et Documentaire Des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Librairie Gruend, Paris 1976.
55. Bermingham 1993: Bermingham, Ann: *The Aesthetics of Ignorance, the Accomplished Woman in Culture of Connoisseurship*, in: *Oxford Art Journal*, Bd. 16, Nr. 2, 1993, S. 3-20.
56. Bertram 1959: Bertram, Joseph: *The Tragic Actor*, London 1959.
57. Bianconi, Pestelli u. Singleton 2002: Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, Kate Singleton: *Opera on stage, Storia Dell'Opera Italiana*, Bd. 5, Chicago, IL: Chicago UP, 2002

58. Bisanz 1989: Bisanz, R. M.: Goethe and Tischbein in Italy, in: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 6, Nr. 113, 2. 1989, S. 105-14.
59. Black 2005: Black, Jeremy: A Subject for Taste, Culture in Eighteenth-Century England, London u. New York 2005.
60. Piozzi u. Bloom 2002: Hester Lynch Piozzi u. Edward A. Bloom: Correspondence of Hester Lynch Piozzi, 1784-1821 (formerly Mrs. Thrale), Volume 6 of The Piozzi Letters, Delaware: Univ. of Delaware UP, 2002.
61. Lessing u. Blümner 1880: Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon, Hrsg. u. erläutert von H. Blümner, Berlin 1880.
62. Boaden 1825: Boaden, James: Memoirs of the Life of John Philip Kemble, Esq., Including a History of the Stage, from the Time of Garrick to the Present Period, 2 Bde., London 1825.
63. Boaden 1827: Boaden, James: Memoirs of Mrs. Siddons, interspersed with Anecdotes of Authors and Actors, 2 Bde., London 1827.
64. Boaden 1833: Boaden, James (Hrsg.): Memoirs of Mrs. Inchbald, 2 Bde., London 1833.
65. Boerner 1937: Boerner, C. G.: Neuere deutsche Handzeichnungen [...] alte, meist niederländische Handzeichnungen [...] deutsche Graphik des XIX. Jahrhunderts [...] Versteigerung [...] den 19. Juni 1937 [...] durch C.G. Boerner, Leipzig 1937.
66. Börsch-Supan 1971: Börsch-Supan, Helmut (Bearb.): Die Kat. der Berliner Akademie-Ausst. 1786-1850, 2 Bde. u. Register-Bd., Berlin 1971.
67. Börsch-Supan 1988: Boersch-Supan, Helmut: Die deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans v. Marées 1760-1870, München 1988.
68. Bötticher 1891ff: Bötticher, Friedrich v.: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte, Berlin 1891.
69. Böttiger 1795: Böttiger, August: Tischbeins Vasen, Lady Hamiltons Attitüden und Rehberg, in: Journal des Luxus und der Moden, Febr. 1795, S. 58-85.
70. Bolton 2003: Bolton, Betsy: Sensibility u. Speculation, Emma Hamilton, in: Kittredge, Katharine (Hrsg.): Lewd and Notorious, Female Transgression in Eighteenth Century, Michigan MI: Michigan UP, 2003, S. 133-64.
71. Boos 2004: Boos, Florence S.: The Pre-Raphaelites, in: Victorian Poetry, Nr.43, 2004, S. 390-401.
72. Booth, Stokes u. Bassnett 1996: Booth, Michael R, John Stokes, Susan Bassnett: Three Tragic Actresses, Siddons, Rachel, Ristori, Cambridge: Cambridge UP, 1996.
73. Bottomly 1933: Bottomly, Gordon: Album of Portraits of Mrs. William Morris (Jane Burden) Posed by Rossetti, 1865, V&A, London, 1933.
74. Brauer 1965: Brauer, Heinrich: Bemerkungen zu Victor Orsel, in: Walter Friedländer zum 90. Geburtstag, eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer, Hrsg. von G. Kauffmann, W. F. Friedländer, W. Sauerländer, Berlin 1965.
75. Brasch 1927: Brasch, Ernst: Das nazarenische Bildnis, Ein Beitrag zur Ästhetik u. Geschichte der Portraitkunst, Potsdam 1927.
76. Braun 1854: Braun, Emil: The ruins and museums of Rome, a guide book for travellers, artists, and lovers of antiquity, London 1854.

77. Brenden 2007: Brenden Cassidy: Gavin Hamilton's Hebe, in: *Cantor Arts Center Journal*, Bd. 5, 2006-07, S. 15-22.
78. Brigham 2004: Brigham, Linda: Joanna Baillie's Reflections on the Passions, The 'Introductory Discourse' and the Properties of Authorship, in: *Studies in Romanticism*, Bd. 43, Nr. 3, 2004, S. 417-37.
79. Brilliant 1979: Brilliant, Richard: *Pompeii AD 79, the treasure of rediscovery*, New York 1979.
80. Brinton 1906: Brinton, Selwyn (Hrsg.): *Bartolozzi and His Pupils in England, With an Abridged List*, London 1906.
81. Bryan, Graves u. Armstrong 1886-89: Bryan, Michael, Robert Edmund Graves u. Walter Armstrong: *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*, London 1886.
82. Bryant 2003: Bryant, Julius: *Kenwood, Paintings in the Iveagh Bequest*, New Haven, CT: Yale UP, 2003.
83. Bryson u. Troxell 1976: Bryson, John u. Janet Camp Troxell: *Dante Gabriel Rossetti and Jane Morris, Their Correspondence*, Oxford 1976.
84. Buchanan 2007: Buchanan, Lindal: Sarah Siddons and her Place in Rhetorical History, in: *Rhetorica*, Bd. 25, Nr. 4, 2007, S.413–34.
85. Bürger 1857: Bürger, William (pseud. Théophile E. J. Thoré): *Trésors d'Art exposés à Manchester en 1857 et provenant des Collection royales, des Collection publiques et des Collection particulières de la Grande Bretagne*, Paris 1857.
86. Büttner 1980: Peter Cornelius: *Fresken und Freskenprojekte*, Wiesbaden 1980.
87. Bullen 1998: Bullen, J. B: *The pre-Raphaelite body, fear and desire in Painting, Poetry, and Criticism*, Oxford u. New York: Oxford UP, 1998.
88. Bullough 1962: Bullough, Geoffrey: *Mirror of Minds, Changing Psychological Beliefs in English Poetry*, Toronto: Univ. of Toronto UP, 1962.
89. Bulwer 1644: Bulwer, John: *Chironomia, or the art of the Manual Rhetorique, With The Canons, Lawes*, London 1644; *Chirologia, or the Art Of Manual Rhetorique*, London 1644.
90. Bulwer u. Cleary 1974: *Chirologia: or, The natural language of the hand, and Chironomia: or, The art of manual rhetoric*, hrsg. Von James W. Cleary, Carbondale, IL: Southern Illinois UP 1974.
91. Bunsen 1868: Bunsen, Christian Carl Josias Freiherr v.: *Aus seinen Briefen u. nach eigener Erinnerung geschildert von seiner Witwe, durch neue Mitteilungen vermehrt von Friedrich Nippold, 1: Jugendzeit u. römische Wirksamkeit*, Leipzig 1868.
92. Burke 1757: Burke, Edmund: *Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London 1757.
93. Burne-Jones 1906: Burne-Jones, Georgiana: *Memorials of Edward Burne-Jones*, Bd. 1, 1833-1867, London u. New York 1906.
94. Burnim 1969: Burnim, Kalman A.: *The Letters of Sarah and William Siddons to Hester Lynch Piozzi in the John Rylands Libr.*, London 1969.

C

95. Caetani u. Gorgone 1999: Caetani, Filippo u. Giulia Gorgone: Il salotto delle caricature, acquerelli di Filippo Caetani, 1830-1860, Museo Napoleonico (Rome, Italy), Fondazione Camillo Caetani, Rome 1999.
96. Caine 1882: Caine, Sir Thomas Henry Hall (Hrsg.): Sonnets of Three Centuries, A Selection, including many examples hitherto unpublished, London 1882.
97. Caine 1883: Caine, Sir Thomas Henry Hall: Recollections of Dante Gabriel Rossetti, Boston 1883.
98. Caldwell 2004: Caldwell, Tanya: Meanings of All for Love, 1677-1813, in: Comparative Drama, Bd. 38, Nr. 2-3, 2004, S. 183-86.
99. Calton 1852: Calton, Robert Bell: Annals and Legends of Calais, Sketches of émigré notabilities, and Memoir of Lady Hamilton, London 1852.
100. Campbell 1834: Campbell, Thomas: Life of Mrs Siddons, 2 Bde., London 1834.
101. Cardamone 2005: Cardamone, Donna G.: Erotic Jest and Gesture in Roman Anthologies of Neapolitan Dialect Songs, in: Music and Letters, Bd. 86, Nr. 3, 2005, S. 357-79.
102. Carlson 1993: Carlson, Julie: Impositions of Form, Romantic Antitheatricalism and the case against particular Women, in: ELH, Bd. 60, Nr. 1, 1993, S. 149-79.
103. Carlson 1996: Carlson, Julie A.: Trying Sheridan's Pizarro, in: Texas Studies in Literature and Language, Bd. 38, Nr. ¾, 1996, S. 359-78.
104. Carson 1961: Carson, Marian S.: Shakespeare in Early American Decorative Arts, in: Shakespeare Quarterly, Bd. 12, Nr. 2, 1961, S. 154-56.
105. Carus 1997: Carus, Carl Gustav: Symbolik der menschlichen Gestalt, Ein Handbuch der Menschenkenntnis, Neuaf. der Ausg. von 1924 u. 1932, Hildesheim 1997.
106. Castronuovo 1998: Castronuovo, Sandro: Una Lady Napoletana, Emma Hamilton nelle Due Sicilie, Napoli 1998.
107. Jowers u. Cavanagh 2000: Jowers, Sidney Jackson u. John Cavanagh: Theatrical Costume, Masks, Make-Up and Wigs, A Bibliography and Iconography, New York u. London 2000.
108. Cazzola 1966: Cazzola, Piero: Due Russi a Roma, a cura di S. Cazzola, Torino 1966.
109. Chamberlain 1910: Chamberlain, Arthur Bensley: George Romney, New York 1910.
110. Champlin u. Perkins 1913: John Denison Champlin, Charles Callahan Perkins (Hrsg.): Cyclopedia of Painters and Paintings, New York 1913.
111. Chard 1997: Chard, Chloe: Grand and Ghostly Tours, The Topography of Memory, in: Eighteenth-Century Studies, Bd. 31, Nr. 1, Herbst 1997, S. 101-08.
112. Chard 1999: Chard, Chloe: Pleasure and Guilt on the Grand Tour, Travel Writing and imaginative geography, Manchester: Manchester UP, 1999.
113. Chazal 1979: Chazal, Gérard: Les 'Attitudes' de Lady Hamilton, in: Gazette des Beaux-Arts, Nr. 94, 1979, S. 219-26.
114. Christian, Newall u. Hartnoll 1988: Christian, John, Christopher Newall u. Julian Hartnoll: The reproductive engravings after Sir Edward Coley Burne-Jones, London 1988.

115. Christian, Korb u. Sidey 2007: Christian, John, Elisa Korb u. Tessa Sidey: Hidden Burne-Jones: works on paper by Edward Burne-Jones from Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham 2007.
116. Christie 1978: Christie, James W.: A Pre-Raphaelite Dispute, 'Rosabell', 'Jenny', and Other Fallen Women, in: Pre-Raphaelite Review, Bd. 1.2, 1978, S. 40–8.
117. Churchill, 1900: Churchill, Randolph Spencer: The Anglo-Saxon Review, London 1900.
118. Ciacci, Margherita: I giardini delle regine, Rom 2004.
119. Clarke u. Penny 1982: Clarke, Michael u. Nicholas Penny: The Arrogant connoisseur, Richard Payne Knight, 1751-1824, essays on Richard Payne Knight together with a catalogue of works exhibited at the Whitworth Art Gallery, Manchester 1982.
120. Claußen u. Görres 1986: Claußen, Horst u. Jörg Görres: Goethe in Italien, Eine Ausst. des Goethe-Mus. Düsseldorf, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Wissenschaftszentrum Bonn, Arbeitskreis Selbständiger Kultur-Inst., Mainz 1986.
121. Clayton 1997: Clayton, Timothy: The English Print 1688-1802, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven u. London: Yale UP, 1997.
122. Clubbe 2005: Clubbe, John: Byron, Sully, and the Power of Portraiture, Thomas Sully and His Byron, Aldershot 2005.
123. Cohen 1960: Cohen, Walter: Meister mittelrheinischer Malerei vor 100 Jahren, Köln 1960.
124. Colburn & Hamilton 1815: Colburn, Henry, Emma Hamilton, B. Clarke 1815: Memoirs of Lady Hamilton, with illustrative anecdotes of many of her most particular friends and distinguished contemporaries, embellished with a fine portrait after Romney, London 1815.
125. Coleman 2004: Coleman, Terry: The Nelson Touch, The life and legend of Horatio Nelson, Oxford: Oxford UP, 2004.
126. Corey 1819: Corey, W.: Catalogue Romney, London 1819.
127. Cornish 1898: Cornish, Francis Warren (Hrsg.): A concise Dictionary of Greek and Roman antiques, London 1898.
128. Cowie 1990: Cowie, Leonard W.: Lord Nelson, 1758-1805, A Bibliography, London 1990.
129. Cox 2000: Cox, Jeffrey N.: Baille, Siddons, Larpent: Gender, Power and Politics in the Theatre of Romanticism, in: Burroughs, Katherine (Hrsg.): Women in British Romantic Theatre, Drama, Performance, and Soca. 1790-1840, Cambridge: Cambridge UP, 2000, S. 23-47.
130. Cox 2004: Cox, Jeffrey N.: Poetry and Politics in the Cockney School, Keats, Shelley, Hunt and Their Circle, Cambridge studies in Romanticism, Bd. 31, Cambridge: Cambridge UP, 2004.
131. Coxhead 1906: Coxhead, A. C.: Thomas Stothard, RA, An Illustrated Monograph, London 1906.
132. Crouch 1997: Crouch, Kimberley: The Public Life of Actresses, Prostitutes or Ladies, in: Barker, Hannah u. Elaine Chalus (Hrsg.): Gender in Eighteenth-Century England, Roles, Representation and Responsibilities, London 1997, S. 58-78.
133. Cunningham 1842: Cunningham, Peter: The Letters of Horace Walpole, Earl of Orford, Including numerous letters now first published from the original Manuscripts, in Four Volumes, 1770-1797, Philadelphia 1842.
134. Curran 1986: Curran, Stuart: Poetic Form and British Romanticism, New York: Oxford UP, 1986.

D

135. Dallas 1867: Dallas, Eneas (Hrsg.): Once a week, Bradbury and Evans 1867.
136. Daly 1989: Daly, Gay: Pre-Raphaelites in Love, New York 1989.
137. Darcy 1976: Darcy, Cornelius P.: The encouragement of the fine arts in Lancashire, 1760-1860, Manchester: Manchester UP, 1976.
138. Darmon u. Granger 1929: Darmon, J. E. u. nn Granger: Dictionnaire des gravures en couleurs, Paris 1929.
139. Davies 1784: Davies, Thomas: Dramatic Miscellanies, Consisting of Critical Observations on Several Plays of Shakespeare, 3 Bde., Dublin 1784.
140. Davies 1940: Davies, Randall: Rossetti's Earliest Drawings, in: The Burlington Mag., Bd. 76, Nr. 442, 1. 1940, S. 22-3.
141. Davis 2000: Davis, Tracy C.: The economics of the British Stage, 1800-1914, London u. Cambridge, CT: Cambridge UP, 2000.
142. De Boigne u. Nicoullaud 1907: De Boigne, Comtesse (Adèle d'Osmond) u. M. Charles Nicoullaud: Memoirs of the Comtesse de Boigne 1781-1814, London 1907.
143. Degenhart 1936: Degenhart, Bernhard: Mostra di Pittori dell' 800 a Olevano Romano im Museo di Roma, in: Zeitschr. für Kunstgeschichte, 5 Bd., H. 2/3, 1936, S. 150-58.
144. De Grazia u. Furlough 1996: De Grazia, Victoria u. Ellen Furlough: The Sex of things, gender and consumption in historical perspective, Los Angeles, CA: University of California UP, 1996
145. De La Haye u. Wilson 1999: De La Haye, Amy u. Elizaeth Wilson: Defining dress, dress as object, meaning, and identity, Manchester: Manchester UP, 1999.
146. De Montaignon u. Guiffrey 1906: Montaignon, A. de u. J. Guiffrey: Correspondance des Directeurs de l'Académie de France de Rome avec les Surintendants des Batiments, Paris 1906.
147. Desmarais, Postle u. Vaughan 2006: Desmarais, Jane, Martin Postle u. William Vaughan: Model and supermodel: the artist's model in British art and culture, Manchester: Manchester UP 2006.
148. Desmet u. Sawyer 1999: Desmet, Christy u. Sawyer, Robert (Hrsg.): Shakespeare and Appropriation, London u. New York 1999.
149. Deutsch 2005: Deutsch, Helen: Loving Dr. Johnson, Chicago, IL: Chicago UP, 2005.
150. Devine 1971: Devine, Mary Elizabeth, David G. Spencer u. Carl Joseph Stratman: Restoration and Eighteenth Century Theatre Research, A Bibliographical Guide, 1900-1968, Carbondale, IL: Southern Illinois UP, 1971.
151. DGR 1861: DGR: The Early Italian Poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300), the Alderman, annotated copy, textual transcription, Smith, Elder, and Co. , J. Whittingham, Chiswick Press , London 1861.
152. DGR 1898: DGR: The Complete Poetical Works, London 1898.
153. DGR 1881: DGR: Ballads and Sonnets, London 1881.
154. DGR 1908: Dante's Vita nuova, together with the version of Dante Gabriel Rossetti, London 1908.

155. DGR u. McGann 2003: DGR u. Jerome J. McGann: Collected poetry and prose, New Haven, CT: Yale UP, 2003.
156. D'Hancarville 1767: Hugues, Pierre Francois, gen. Hancarville, P. F. H. de (Hrsg.): Collection of Etruscan Greek and Roman Antiquities from the cabinet of the Hon. W. Hamilton, Neapel 1767.
157. Di Liberto, Ryskamp, Taylor & Focarino 1996: Di Liberto, Richard u. Charles Ryskamp, John Bigelow Taylor, Joseph Focarino: Art in the Frick Collection, paintings, sculpture, decorative arts, New York 1996.
158. Dircks 1997: Dircks, Phyllis T.: David Garrick, George III and the Politics of Revision, in: *Philological Quarterly*, Bd. 76, Nr. 3, 1997, S. 289f.
159. D'Hancarville 2004: D'Hancarville, Phillipe, Pierre François Hugues: Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Honorable Sir William Hamilton, London 1766-1777, Neuaufl. Köln u. Los Angeles 2004.
160. Dixon 1998: Dixon, Yvonne Romney: Designs from Fancy, George Romney's Shakespearean Drawings, The Folger Shakespeare Libr., Washington, DC: Washington UP, 1998.
161. Dmitrenko 1985: Dmitrenko, A.: Fifty Russian artists, Bd. 6998, Moskau 1985.
162. D'Oench 1999: D'Oench, Ellen: Copper into gold, prints by John Raphael Smith, 1751-1812, published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven, CT: Yale UP, 1999.
163. Dolan, Robert u. Ziegler 1997: Dolan, Frances E., Jeanne Addison Roberts u. Georgianna Ziegler: Shakespeare's Unruly Women, Folger Shakespeare Libr., Washington, DC 1997.
164. Doran 1865: Doran, John: Their Majesties' Servants, Annals of the English Stage from Thomas Betterton to Edmund Kean, 2 Bde., New York 1865.
165. Doughty 1928: Doughty, Oswald (Hrsg.): The Letters of Dante Gabriel Rossetti to his Publisher, F. S. Ellis, London 1928.
166. Doughty 1949: Doughty, Oswald: Dante Gabriel Rossetti: a Victorian romantic, New Haven, CT, Yale UP 1949.
167. Doughty 1960: Doughty, Oswald. A Victorian Romantic, Dante Gabriel Rossetti, London: Oxford UP, 1960.
168. Doughty u. Wahl 1965-67: Doughty, O. u. Wahl, J. R. (Hrsg.): Letters of Dante Gabriel Rossetti, 4 Bde., Oxford: Oxford UP, 1965.
169. Dunand u. Zivie-Coche 2003: Dunand, Françoise u. Christiane Zivie-Coche: Dei e uomini nell'Egitto antico (3000a.C.-395), L'Erma Di Bretschneider, 2003.
170. Dunn 1904: Dunn, Henry Treffry: Recollections of Dante Gabriel Rossetti and his Circle, Cheyne Walk Life, New York 1904.
171. Duplessis, Rait, Lemoisne u. Laran 1899: Duplessis, Georges u. Georges Rait, P. André Lemoisne, Jean Laran (Hrsg.): Catalogue de la collection des portraits français et étrangers, conservée au Département des Estampes de la Bibliothèque Nat., Département des estampes et de la Photographie, Paris 1899.
172. Dyce 1874: Dyce, Alexander u. George William Reid, Samuel Reave, Charles Christopher Black (Hrsg.): Dyce Collection, A cat. of the Paintings, Miniatures, Drawings, South Kensington Mus., London 1874.

E

- 173. Elzea 1976: Elzea, Rowland: The Pre-Raphaelite era, 1848-1914: an exhibition in celebration of the Nation's Bicentennial, April 12-June 6, 1976, Wilmington Society of the Fine Arts, Delaware Art Museum, Wilmington, Delaware 1976.
- 174. Eulert 1954: Eulert, Wilhelm: Julius Schoppe, ein Maler des Biedermeier, in: Jahrbuch für brandenburgische Landesgeschichte, Bd. 5, 1954, S. 66.
- 175. Evans 1989: Evans, Sian: Memoirs of Elisabeth Vigée-Lebrun, Bloomington, IN: Indiana UP, 1989.
- 176. Ettinger 1913: Ettinger, S.: Alexander Ivanov u. die Nazarener in Rom, in: Zeitschr. für bildende Kunst, N.F. 24, 1913, S. 145-46.

F

- 177. Faxon 1985: Faxon, Alicia Craig: D. G. Rossetti and His Models, in: Journal of Pre-Raphaelite Studies, Bd. 5.2, 1985, S. 54-67.
- 178. Faxon 1994: Faxon, Alicia Craig: Dante Gabriel Rossetti, New York 1994.
- 179. Faxon 2004: Faxon, Alicia Craig: Preserving the Classical Past, Sir William and Lady Emma Hamilton, in: Visual Resources, Bd. 20, Nr. 4, 2004, S. 259-73.
- 180. Fay 1888: Fay, Edward Allen: Concordance of the Divina commedia, The Dante Society, Arlington, MA 1888.
- 181. Feldman 2002: Feldman, Jessica Rosalind: Victorian modernism: pragmatism and the varieties of aesthetic experience, Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- 182. Fenelli 1975: Fenelli, Maria: Contributo per lo studio del votivo anatomico, I votivi anatomici di Lavinio, in: Archeologia Classica, Nr. 27, 1975, S. 206-52.
- 183. Fennell 1978: Fennell, Francis L. (Hrsg.): The Rossetti-Leyland Letters, The Correspondence of an Artist and his Patron, Columbus, OH: State UP, 1978.
- 184. Fennell 1982: Fennell, Francis L.: Dante Gabriel Rossetti, an Annotated Bibliography, New York 1982.
- 185. Fenster 2000: Fenster, Thelma S.: Arthurian Women, Routledge 2000.
- 186. Ffrench 1954: Ffrench, Yvonne: Mrs. Siddons, Tragic Actress, London 1936, Ausg. 1954.
- 187. Field 1942: Field, Bradda: Bride of glory, being the strange story of Emy Lyon, a blacksmith's daughter, who married His Britannic Majesty's envoy extraordinary and minister plenipotentiary to the court of Naples and became Emma, Lady Hamilton, companion of royalty and the true friend of Vice-Admiral Lord Nelson, London 1942.
- 188. Finberg 1961: Finberg, A. J.: The Life of J. M. W. Turner, R. A, Oxford 1961.
- 189. Finch u. Bowen 1990: Finch, Casey u. Peter Bowen: The Solitary Companionship of L'Allegro and Il Penseroso, in: Milton Studies, Bd. 26, 1990, S. 3-24.
- 190. Finsler u. Zimmermann 1998: Finsler, Georg u. Bernhard Zimmermann: Iphigenie bei den Taurern, Stuttgart 1998.
- 191. Fischer 1997: Fisher, Jennifer: Interperformance, The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni and Marina Abramovic, in: Art Journal, Bd. 56, Nr. 4, 1997, S. 28-38.

192. Fiske, Koch u. Fowler 1900: Fiske, Willard u. Theodore Wesley Koch, Mary Fowler: Catalogue of the Dante collection presented by Willard Fiske, Cornell University Libraries, Ithaka, NY 1900.
193. Fitzgerald 1871: Fitzgerald, Percy: The Kembles, An Account of the Kemble Family, including the Lives of Mrs. Siddons, and her Brother John Philipp Kemble, 2 Bde., London 1871.
194. Flynn 2008: Flynn, Christopher: Americans in British Literature, 1770-1832, Hampshire 2008.
195. Forrer 1916: Forrer, Leonard: Biographical Dictionary of medalists, coin-, gem-, and seal-engravers, mint-masters, &c., ancient and modern, with references to their works, B.C. 500 - A.D. 1900, London 1916.
196. Fothergill 1969: Fothergill, Brian: Sir William Hamilton – Envoy Extraordinary, London 1969.
197. Frankau 1902: Frankau, Julia: An eighteenth century artist & engraver, John Raphael Smith, His life and works, London 1902.
198. Franzke 1972: Franzke, Andreas: August Lucas, in: Kunst in Hessen u. am Mittelrhein, Nr. 12, 1972, S. 9-201.
199. Fraser 1987: Fraser, Flora: Emma, Lady Hamilton, New York 1987.
200. Fredeman 1965: Fredeman, William E.: Pre-Raphaelitism, A Bibliocritical Study, Cambridge: Harvard UP, 1965.
201. Fredeman 1975: Fredeman, William E. (Hrsg.): The P.R.B. Journal, WMR's Diary of the Pre-Raphaelite Brotherhood, 1849–53, Together With Other Pre-Raphaelite Documents, Oxford 1975.
202. Fredeman 1989: Fredeman, William (Hrsg.): A Rossetti Cabinet, A Portfolio of Drawings by DGR: in Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies, Fall 1989, 3, Nr. 17.
203. Fredeman 1970: Fredeman, William E.: Prelude to the Last Decade, Dante Gabriel Rossetti in the summer of 1872, in: Bulletin of the John Rylands Libr., 1970/71, Nr. 53, S. 75-121, 272-328.
204. Fredeman 1988: Fredeman, William E.: The Pre-Raphaelite Literary-Art of Dante Gabriel Rossetti, in: Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies, Bd. 1.2, 1988, S. 55–74.
205. Fredeman 1991: Fredeman, William E. (Hrsg.): A Rossetti Cabinet, A Portfolio of Drawings by Dante Gabriel Rossetti, in: Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies, Bd. 2.2, 1989, London 1991.
206. Fredeman 2002-: Fredeman, William E. u. William Bell Scott, Alice Boyd (Hrsg.): The Correspondence of Dante Gabriel Rossetti, Cambridge 2002-.
207. Fremont-Barnes 2001: Fremont-Barnes, Gregory: The French revolutionary Wars, Oxford 2001.
208. Fry u. Manson 1929: Fry, Roger u. J. B. Manson: Georgian Art 1760-1820, An Introductory Review of English Painting, Architecture, Sculpture Ceramics, Glass, Metalwork, Furniture, Textiles and Other Arts during the Reign of George III, London 1929.
209. Führich 1883: Führich, Joseph v.: Briefe aus Italien an seine Eltern, Freiburg i. Br. 1883.
210. Fuchs 1959: Fuchs, L. F.: Vittoria Caldoni, in: Weltkunst XXIX, Nr. 16, 1959, S. 9.
211. Furtwängler u. Strong 1895: Furtwängler, Adi, Eugénie Sellers Strong: Masterpieces of Greek Sculpture, A Series of Essays on the History of Art, New York 1895.
212. Fyvie 1909: Fyvie, John: Tragedy Queens of the Georgian Era, London 1909.

G

213. Garlick 1993: Garlick, Kenneth: Sir Thomas Lawrence, Portraits of Age 1790-1830, Art Series Internat., Alexandria, VA 1993.
214. Garnerus 1981: Garnerus, Hardtwig: Aktzeichnungen deutscher Romantiker in Rom, in: Die Kunst, 93. Jahrgang, Heft 2, 1981, S. 7-10.
215. Geller 1961: Geller, Hans: Deutsche Künstler in Rom von Raphael Mengs bis Hans von Marées 1741-1887, Werke u. Erinnerungsstätten, Rom 1961.
216. Genest 1832: Genest, John: Some Account of the English Stage, from the Restoration in 1660 to 1830, 10 Bde., Bath 1832.
217. Gerard 1892: Gerard, Frances A.: Angelica Kauffmann, a biography, London 1892.
218. Gidley 1974: Gidley, M.: A Catalogue of American paintings in British Public Collection, American Arts Documentation Centre, Exeter: Exeter UP, 1974.
219. Gilchrist 1880: Gilchrist, Alexander: Life of William Blake, 2 Bde., London 1880.
220. Gill 1997: Gill, David W. J.: Vases and Volcanoes, Sir William Hamilton and His Collection, by Ian Jenkins and Kim Sloan, in: American Journal of Archaeology, Bd. 101, Nr. 2.4, 1997, S.424-5.
221. Gingrich 1961: Gingrich, Arnold (Hrsg.): Coronet, Chicago 1961.
222. Gippius u. Maguire 1989: Gippius, von u. Robert A. Maguire (Hrsg.): Gogol, Durham, NC: Duke UP, 1989.
223. Giuliani di Meo 1991: Giuliani di Meo, Rita: Thorvaldsen e la colonia Romana degli artisti russi, in Det danske Institut Roma, Thorvaldsen, L'ambiente, l'influsso, il mito, Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum XVIII, a cura di Patrick Kragelund e Mogens Nykjær, Roma 1991.
224. Giuliani di Meo 1995: Giuliani di Meo, Rita: Vittoria Caldoni Lapčenko, la 'fanciulla di Albano' nell'arte, nell'estetica, e nella letteratura russa, materiali inediti, Rom 1995.
225. Giuliani di Meo 2002: Giuliani di Meo, Rita: La meravigliosa Roma di Gogol', la città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento, La cultura, Bd. 88, Rom 2002.
226. Gläser 1932: Gläser, Käthe: Das Bildnis im Berliner Biedermeier, Berlin 1932.
227. Gläser 1943: Gläser, Käthe: Eine Frau, die vierundvierzig Mal portraitiert wurde, Vittoria, die schöne Winzerin, in: Koralle, Berlin, Dt. Verlag, N.F., 11, 1943, Nr. 30, S. 452-53.
228. Gläser 1944a: Gläser, Käthe: Noch einmal: Vittoria, die schöne Winzerin, Leser der Koralle entdecken verschollene Bildnisse des vielgemalten Mädchens aus Albano, in: Koralle, Berlin, Dt. Verlag, N.F., 12, 1944, Nr. 9, S. 118, Titelblatt.
229. Gläser 1944b: Gläser, Käthe: Eine besonders schöne Vittoria Caldoni, in: Koralle, Berlin Dt. Verlag, Bd. 12, 1944, Nr. 18, Titelblatt.
230. Gläser 1963: Gläser, Ludwig: Eduard Magnus, Ein Beitrag zur Berliner Bildnismalerei des 19. Jhs., Berlin 1963.
231. Glaser, Dunkel u. Putz 2004: König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze: Symposion aus Anlaß des 75. Geb. von Hubert Glaser, Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, Bd. 28, München 2006.
232. Godfrey u. Hallet 2001: Godfrey Richard T. u. Mark Hallet: James Gillray, the Art of Caricature, St. Ives Artists Series, Tate Gall., London 2001.

233. Goethe u. Eggert 1898: Goethe's Iphigenie auf Tauris, by Johann Wolfgang von Goethe, Charles Augustus Eggert, London 1898.
234. Goethe u. Schmidt 1906: Goethe, Johann Wolfgang von u. Erich Schmidt: Goethes Werke, Weimar 1906.
235. Goethe 1982 (IR) : Italian Journey, (Italienische Reise), 1786-1788, Classical Series, Bd. 16, London 1982.
236. Goethe 1993 (HA): Goethe, Italienische Reise, (Hamburger Ausgabe), hrsg. u. kommentiert von Herbert Von Einem, Hamburg 1993.
237. Goff 1984: Goff, Barbara Munson: Dante's La Vita Nuova and Two Pre-Raphaelite Beatrices, in: Journal of Pre-Raphaelite Studies, Bd. 4.2, 1984, S. 100–16.
238. Goffen 2002: Goffen, Rona: Renaissance Rivals, Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian, New Haven, CT: Yale UP, 2002.
239. Goldring 1951: Goldring, Douglas: Regency portrait painter, The life of Sir Thomas Lawrence, P.R.A., London 1951.
240. Gowans u. Gray 1923: Masterpieces of D. G. Rossetti (1828-82): Sixty Reproductions of Photographs from the Original Oil-paintings, London 1923.
241. Gower 1882: Gower, Ronald: Romney and Lawrence, Illustrated biographies of the great artists, New York 1882.
242. Goscilo 1993: Goscilo, Margaret Bozena: John Fowles's Pre-Raphaelite Woman, Interart Strategies and Gender Politics, in: Mosaic, Bd. 26, Nr. 2, 1993, S. 63-83.
243. Gough 1990: Gough, Monica (Hrsg.): Fanny Kemble, Journal of a Young Actress, New York: Columbia UP, 1990.
244. Grave 1809: R. Grave's catalogue of prints, a catalogue of a very extensive collection of prints, by ancient and modern masters, divided into two parts [...] now adjusted for sale, at the prices mentioned in the catalogue [...], London 1809.
245. Graves 1906: Graves, Algernon: The Royal Academy of Arts, a complete dictionary of contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904, 4 Bde., London 1905.
246. Graves 1907: Graves, Algernon: The Soc. of Artists in Great Britain, 1760-1791, The free Soc. of Artists, a complete Dictionary of contributors and their work from the Found. of the societies to 1791, London 1907.
247. Graves u. Cronin 1899-1901: Graves, Algernon u. William Vine Cronin (Hrsg.): A history of the works of Sir Joshua Reynolds, S. R. A, published by subscription for the proprietors by H. Graves and Co., London 1899–1901.
248. Gray u. Blakesley 2000: Gray, Rosalind P. u. Rosalind P. Blakesley: Russian genre painting in the nineteenth century, Oxford: Oxford UP, 2000.
249. Greer 2001: Greer, Germaine: The obstacle race, The fortunes of women painters and their work, London 2001.
250. Gregory 1931: Gregory, John B.: A Bibliographical and Reference Guide to the Life and Works of Dante Gabriel Rossetti, 2 Bde., London: Univ. of London UP, 1931.

251. Grieve 1973: Grieve, Alastair I.: The Applied Art of D. G. Rossetti - I. His Picture-Frames, in: The Burlington Magazine, Bd. 115, 1973, S. 16-24.
252. Grieve 1999: Grieve, Alastair I.: The Content and Form of Furniture in Rossetti's Art of 1848–1858, in: Journal of Pre–Raphaelite Studies, ns 8.2, 1999, S. 9–28.
253. Grylls 1964: Grylls, Rosalie Glynn: Portrait of Rossetti, London 1964.
254. Gurney 1885: Gurney, Alfred: Dante Gabriel Rossetti, A Painter's Day Dream and the Vision that Ensued, in: Monthly Packet, Bd. 9, 1885, S. 185–93.
255. Graham 1790: Graham, James: The guardian of health, long-life, and happiness, or, Doctor Graham's general directions as to regimen, Bath 1790.
256. Gully 1993: Gully, Anne: John Ruskin and the Victorian Eye, in: The Historian, Bd. 55, Nr. 2, 1993, S. 253-58.
257. Gunnis 1968: Gunnis, Rupert: A Dictionary of British Sculptors 1660-1851, London 1968.
258. Gurstein 2002: Gurstein, Rochelle: The Elgin Marbles, Romanticism & the Waning of 'Ideal Beauty', in: Daedalus, Nr. 131, 4, 2002, S. 88-92.
259. Grueber 1891: Grueber, Herbert Appold: Exhibition of the Royal House of Guelph, New Gallery, London 1891.
260. Grylls 1964: Grylls, Rosalie Glynn: Portrait of Rossetti, London 1964.

H

261. Hake and Compton-Rickett 1916: Hake, Thomas Gordon u. Arthur Compton-Rickett: The Life and Letters of Theodore Watts-Dunton, 2 Bde., London u. New York 1916.
262. Hall 1997: Hall, John N.: Max Beerbohm caricatures, New Haven, CT: Yale UP 1997.
263. Hall 2005: Hall, James: Michelangelo and the Reinvention of the Human Body, New York 2005.
264. Hamilton 1815: Hamilton, Emma: Memoirs of Lady Hamilton, with illustrative anecdotes of many of her most particular friends and distinguished contemporaries, embellished with a fine portrait, after Romney, Huntington & Fanshaw, New York 1815.
265. Hamilton 1884: Hamilton, Edward: The engraved works of Sir Joshua Reynolds, a Catalogue Raisonné of the engravings made after his paintings from 1755-1822, with descriptions of the states of each plate, biographical sketches of the persons represented, a list of pictures which have been engraved, names of the possessors, and other particulars, new, enl. ed. with addition of plates and an Index, Erstausg. 1874, London 1884.
266. Harris u. Scott 1997: Harris, Elree I., Shirley R. Scott: A gallery of her own: an annotated bibliography of women in Victorian painting, London 1997.
267. Harrison u. Waters 1973: Harrison, Martin u. Bill Waters: Burne-Jones, New York 1973.
268. Harrison 1997-2000: Harrison, Anthony (Hrsg.): The Letters of Christina Rossetti, 4 Bde., Charlottesville VA: Univ. of Virginia UP, 1997-2000.
269. Haskell u. Penny 1982: Haskell, Francis u. Nicholas Penny: Taste and the Antique, The lure of classical Sculpture, 1500-1900, New Haven, CT: Yale UP, 1982.
270. Hayley 1781: Hayley, William: The Triumphs of Temper, in six cantos, London 1781.

271. Hayley 1809: Hayley, William: *The Life of George Romney, Esq.*, London 1809.
272. Hazlitt u. Howe 1930-34: Hazlitt, William u. S. Howe (Hrsg.): *The Complete Works*, 21 Bde., London 1930-34.
273. Hazlitt 2004: Hazlitt, William: *Selected Essays of William Hazlitt 1778 to 1830*, London 2004.
274. Hellfaier 1975: Hellfaier, Detlev: *Ein Skizzenheft Ernst von Bandels*, Detmold 1975.
275. Helm u. Vigée-Lebrun 1915: Helm, William Henry u. Elisabeth Vigée-Lebrun: *Vigée-Lebrun, 1755-1842, her life, works, and friendships*, London 1915.
276. Heise 1928: Heise, Carl Georg: *Overbeck u. sein Kreis*, München 1928.
277. Heise 1931: Heise, Carl Georg: *Overbeck u. die Nazarener*, in: *Die Kunst*, Bd. 63, 1931, S. 233-44.
278. Helgerson 1999: Helgerson, Richard: *Weeping for Jane Shore*, in: *The South Atlantic Quarterly*, Bd. 98, Nr. 3, 1999, S. 451-76.
279. Helgerson 2000: Helgerson, Richard: *Adulterous Alliances: Home, State, and History in Early Modern European Drama and painting*, Chicago, IL: Chicago UP, 2000.
280. Henderson 1973: Henderson, Marina: *Dante Gabriel Rossetti*, London 1973.
281. Henze 1981: Henze, Anton: *Die römischen Jahre der Nazarener, Eine deutsche Avantgarde am Tiber*, in: *Die Kunst*, 93. Jahrgang, Heft 2, 1981, S. 78-83.
282. Hibbert 1988: Hibbert, Christopher: *The encyclopaedia of Oxford*, London 1988.
283. Hibbert 1994: Hibbert, Christopher: *Nelson, A Personal History*, Reading, MA 1994.
284. Hibbert 2000: Hibbert, Christopher: *George III, A Personal History*, London 2000.
285. Highfill 1975: Highfill, Phillipp H.: *A biographical dictionary of actors, actresses, musicians, dancers, managers & other stage personnel in London*, London 1975.
286. Hirt 1794: Hirt, Alois: *VI. Kunstanzeige (zu Lady Hamiltons Attitüden)*, in: *Der neuter Teutsche Merkur*, 1794, Bd. 22, S. 415-9.
287. Holland 1908: *The Journal of Elizabeth Lady Holland (1791-1811)*, By Elizabeth Vassall Fox Holland, Giles Stephen Holland Fox-Strangways Ilchester, London 1908.
288. Holmström 1967: Holmström, Kirsten Gram: *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants, Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Uppsala, Stockholm 1967.
289. Homan 2006: Homan, Roger: *The art of the sublime, principles of Christian art and architecture*, Ashgate 2006.
290. Horne 189: Horne, Henry Percy; *An illustrated catalogue of engraved portraits and fancy subjects painted by Thomas Gainsborough, R.A., published between 1760 and 1820, and by George Romney, published between 1770 and 1830: with the variations of the state of the plates*, London 1891.
291. Hornsby 2000: Hornsby, Claire: *The impact of Italy, the Grand Tour and beyond, British School at Rome, Rom u. London 2000*.
292. Howarth 1937: Howarth, R. G.: *On Rossetti's 'Jenny'*, in: *Notes and Queries*, Bd. 173, 1937, S. 20-1.
293. Howitt 1886: Howitt, Margaret: *Friedrich Overbeck, Sein Leben u. sein Schaffen, Nach seinen Briefen u. Dokumenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert*, Hrsg. Franz Binder, 2 Bde., Freiburg im Brsg. 1886.
294. Hughes 1987: Hughes, Alan: *Art and Eighteenth-Century Acting Style, Part I: Aesthetics, Part II: Attitudes, Part III: Passions*, in: *Theatre Notebook*, Bd. 1, 1987, S. 24-31, 79-88, 128-38.

295. Hunt 1905-06: Hunt, William Holman: Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood, 2 Bde., New York 1905-06.
296. Hurll 1899: Hurll, Estelle May: The life of Our Lord in art: with some account of the artistic treatment of the life of St. John the Baptist, London 1899.
297. Hutton 1894: Hutton, Laurence: Portraits in Plaster from the Collection of Laurence Hutton, New York 1894.

I

298. Ingamells u. Edgcumbe 2000: Ingamells, John u. John Edgcumbe (Hrsg.): The letters of Sir Joshua Reynolds, published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven, CT: Yale UP, 2000.
299. Ittershagen 1999: Ittershagen, Ulrike: Lady Hamiltons Attitüden, Mainz 1999.
300. Ivanov o. J.: Ivanov, Aleksandr Andreevic: Ego zizn' I perepiska, 1806-1858, Moskau o. J.

J

301. Jackson 1938: Jackson, Emily: Silhouette: notes and dictionary, London 1938.
302. Jaffé 1972: Jaffe, Patricia: Lady Hamilton in relation to the Art of her Time, Iveagh Bequest, London 1972.
303. Jahrbuch Wiener Goethe-Verein 1887: Jahrbuch der österreichischen Goethe-Gesellschaft, Chronik des Wiener Goethe-Vereins, Hrsg. von K. J. Schröer, Wien 1887.
304. Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 9-10, 1990, S. 139.
305. Jarvie 1977: Jarvie, Paul, Robert Rosenberg: 'Willowwood' Unity and 'The House of Life', in: The Pre-Raphaelite Review, Bd. 1.1, 1977, S. 106–20.
306. Jeaffreson 1888: Jeaffreson, John Cordy: Lady Hamilton and Lord Nelson, An Historical Biography Based on Letters and other Documents li the Possession of Alfred Morrison, Esq. of Fonthill, Wiltshire, London 1888.
307. Jenkins u. Sloan 1996: Jenkins Ian u. Sloan, K.: Vases and Volcanoes, Sir William and his Collection, Published for the Trustees of the British Museum by the British Museum Press, London 1996.
308. Jensen 1926: Jensen, Jens Christian: Thorvaldsens Portraitbuster, Introduktion Johannes von Jensen, Biografiske Noter Aage Markus, Kopenhagen 1926.
309. Jiminez 2001: Jiminez, Jill Berk u. Joanna Banham: Dictionary of artists' Models, Bd. 7574, London 2001.
310. John 1998: John, David Gethin: Images of Goethe through Schiller's Egmont, Montreal: McGill-Queen's UP, 1998.
311. Johnson 1906: Johnson, Henry: Descriptive Catalogue of the Art Collection of Bowdoin College, By Bowdoin College Mus. of Art, Henry Johnson, Mus. of Art, Bowdoin College, Maine, Brunswick: Bowdoin College UP, 1906.

312. Johnson 2006: Johnson, Dorothy: Jacques-Louis David, New Perspectives, Cranbury NJ: Univ. of Delaware UP, 2006.
313. Jorns 1964: Jorns, Marie: August Kestner u. seine Zeit 1777-1853, Das glückliche Leben des Diplomaten, Kustsammlers u. Mäzens in Hannover u. Rom, aus Briefen u. Tagebüchern zusammengestellt, Hannover 1964.
314. Justi 1923: Justi, Ludwig: Neu erworbene Bilder von Schnorr in der Nationalgal., in: Der Cicerone 15, 1923, S. 203-13, 320-7.

Kataloge

315. Kat. Bath 1998: Antique Furniture Works of Art, Bath, Aukt. Gardiner Houlgate, Bath 15.10.1998, Nr. 427.
316. Kat. Bath 2005: The Gal. Collection of Ghome Fine Art, Aukt. Bonham's Bath 21.11.2005, S. 27, Nr. 198.
317. Kat. Bath 2006: Aukt. Bonham's, The Bath Sale at Kingswood School, Lansdown, Bath 19.2.2006, S. 21, Nr. 116.
318. Kat. Berlin 1786ff: Die Kat.e der Berliner Akademie Ausst.en 1786-1850, bearb. von Helmut Börsch-Supan, Quellen u. Schriften zur Bildenden Kunst 4, Berlin 1971.
319. Kat. Berlin 1878: Ausst. von Werken Julius Schnorrs von Carolsfeld, 1794-1872, Hrsg. M. Jordan, Nationalgal., Berlin 1878.
320. Kat. Berlin 1906: Ausst. deutscher Kunst aus der Zeit von 1775-1875 in der königlichen Nationalgal. Berlin, Vorstand der deutschen Jahrgendertausst., 2 Bde., München 1906.
321. Kat. Berlin 1911: Kat. Slg. Lanna, Prag, Teil IV, Handzeichnungen u. a., Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin 1911, Nr. 570.
322. Kat. Bregenz 1994: Angelica Kauffmann u. die Portrairkunst ca. 1800, Leihgaben der Österreichischen Galerie, Belvedere, Wien, Vorarlberger Landesmus., Bregenz Begleitheft zur Ausst., 23.4.-26.6.1994, Bregenz 1994.
323. Kat. Bremen 1939: Kat. der Gemälde u. Bildhauerwerke in der Kunsthalle, Bremen 1939.
324. Kat. Bremen 1959: Um 1800, Deutsche Kunst von Schadow bis Schwind, Kunsthalle, Bremen 1959.
325. Kat. Bremen 1973: Kat. der Gemälde des 19.u. 20.Jh. in der Kunsthalle Bremen, 2 Bde., bearb. von G. Gerkens u. U. Heiderich, Bremen 1973.
326. Kat. Bristol 2007: Quality Antique Furniture, Paintings, Prints, Silver & Jewellery, Ceramics & Glassware and a wide Range of Collector's Items, Clevedon Salerooms, Bristol 22.3.2007, Nr. 163.
327. Kat. Brüssel 2001: Aukt. Galerie Moderne, Brüssel 23.1.2001, Lot 627.
328. Kat. Bournemouth 1998: Aukt. Riddetts, Dorset, Bournemouth 31.3.1998, S. 9, Nr. 136.
329. Kat. Buffalo 2004: Aukt. Buffalo, Buffalo, NY 15.10.2004, Lot 13.
330. Kat. Cleveland 1981: Art and the Stage, by Ellen Breitman, Cleveland Mus. of Art, Catalog of an exhibition held at the Cleveland Mus. of Art, Cleveland 22.5.-16.8.1981.
331. Kat. Detroit 2001: Aukt. Du Mouchelles, Detroit 20.7.2001, Lot 2010.
332. Kat. Essen 1966: Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts, Mus. Folkwang, Essen 1966.

333. Kat. Essen 1984: Zeichnungen u. Graphik, Ausst. aus dem Bestand des Graphischen Kabinetts, bearb. von H. Froning, Essen 1984.
334. Kat. Evreux 2006: Antiques Auction, Thion Enchères, Evreux 28.2.2006, Nr. 183.
335. Kat. Hamburg 2000a: Kunst u. Antiquitäten, Aukt. Schopmann Pressehaus, Hamburg 10.5.2000, S. 11, Nr. 33.
336. Kat. Hamburg 2000b: Aukt. Hauswedell & Nolte, Hamburg 7.6.2000, Lot 191.
337. Kat. Hamburg 2006: Aukt. Stahl, Gemälde, Graphik, Schmuck, Möbel, Porzellan, Hamburg 28.10.2006, S. 105, Nr. 647.
338. Kat. Heidelberg 1963: Das kurpfälzische Mus. in Heidelberg, Vorwort u. Kat. von G. Pönsgen, Heidelberg 1963.
339. Kat. Indianapolis/New York 1964: The Pre-Raphaelites, A Loan Exhibition of Paintings and Drawings by Members of the Pre-Raphaelite Brotherhood and their Associates, Indianapolis u. New York 1964.
340. Kat. Kenwood 1972: Lady Hamilton in Relation to the Art of Her Time, Arts Council of Great Britain, Greater London Council, Kenwood House, Iveagh Bequest, Kenwood 1972.
341. Kat. Köln 1977: Bertel Thorvaldsen, Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen, Gemälde aus Thorvaldsens Slg., Ausst. des Wallraf-Richartz-Mus. in der Kunsthalle Köln, 5.2.-3.4.1977, Köln 1977.
342. Kat. Kopenhagen 1992: Kunst og liv i Thorvaldsens Rom, Thorvaldsen Mus., Kopenhagen 1992.
343. Kat. Konstanz 1996: Kunst u. Antiquitäten, 21.9.1996, Aukt. Karrenbauer, Konstanz 1996, S. 84, Nr. 1604.
344. Kat. Lansdowne 1844: Lansdowne Collection, Mrs. Jameson's Private Picture Gal., Lansdowne, PA 1844, S. 330.
345. Kat. Leipzig 1873: Verzeichnis der Kunstwerke im städtischen Mus. zu Leipzig, Mus. der bildenden Künste, Leipzig 1873, S. 46, Nr. 71.
346. Kat. Leipzig 1994: Julius Schnorr v. Carolsfeld 1794-1872, Mus. der bildenden Künste Leipzig, Kunsthalle Bremen, Leipzig 1994.
347. Kat. Liverpool 2002: George Romney, British art's forgotten Genius, Ausst. 8.2.-21.4.2002, Walker Art Gal., Nat. Mus., Liverpool 2002.
348. Kat. London 1809: Aukt. Christie's, Hamilton Sale, London 9.6.1809, Lot 128.
349. Kat. London 1865: Catalogue of the Special Exhibition of Portrait Miniatures on loan at the South Kensington Mus., London 1.6.1865, S. 258, Nr. 2810.
350. Kat. London 1868: South Kensington Mus., Samuel Reave (Hrsg.): Catalogue of the Third and Concluding Exhibition of Nat. Portraits, London 13.4.1868, S. 23, Nr. 113.
351. Kat. London 1874: South Kensington Mus. Dyce Collection, Of The Committee Of Council On Education, South Kensington Mus. Dyce Collection A Catalogue of The Paintings, Miniatures, Drawings, Engravings, Rings, And Miscellaneous Objects Bequeathed By The Reverend Alexander Dyce, Printed By George E. Eyre And William Spottiswoode, To The Queen's Most Excellent Majesty, London 1874.
352. Kat. London 1876: A Descriptive Catalogue of the Pictures in the Dulwich College Gal. with Biographical Notices of the Painters, London 1876.

353. Kat. London 1878: Winter exhibition, The RA of Arts, Exhibition of works by the old masters and by deceased Masters of the British School, [...] and a collection of engravings, after Sir. J. Reynolds, T. Gainsborough, and G. Romney, London 1878.
354. Kat. London 1881: Nat. Portrait Gal.: Historical and descriptive cat. of the Pictures, busts, &c., by George Scharf, Keeper and Secretary, London 1881.
355. Kat. London 1883: Pictures, Drawings, Designs and Studies by the Late Dante Gabriel Rossetti, Burlington Fine Arts Club, London 1883.
356. Kat. London 1889: Descriptive and historical cat. of the pictures in the Nat. Gal., with biographical notices of the deceased painters, British and modern schools, Nat. Gal., Ed. 57, London 1889.
357. Kat. London 1905: Catalogue of the Pictures in the Gal. of Alleyn's College of God's Gift at Dulwich, With Biographical Notices of the Painters, Dulwich Picture Gal., London 1905.
358. Kat. London 1948: Pre-Raphaelites, A Loan Exhibition of their Paintings and Drawings Held in the Centenary Year of the Found. of the Brotherhood, Whitechapel Art Gal., London 1948.
359. Kat. London 1959: The Romantic Movement, Fifth Exhibition to Celebrate the Tenth Anniversary of the Council of Europe, 10.7.-27.9.1959, Tate Gal. and Arts Council Gal., London 1959.
360. Kat. London 1965: Catalogue Ashmolean Mus., Oxford, London 1965.
361. Kat. London 1972: Lady Hamilton in Relation to the Art of Her Time, The Arts Council of Great Britain, London 1972.
362. Kat. London 1973: Helstedt, Dyveke: Thorvaldsens Drawings and Bozzetti, London 1973.
363. Kat. London 1974: Aukt. Sotheby's, Belgravia, Fine Victorian Paintings, Drawings and Watercolours, London 1974.
364. Kat. London 1981: Aukt. Christie's, English Drawings and Watercolours, London 1984.
365. Kat. London 1984: The Pre-Raphaelites, A Centenary Exhibition, Tate Gal., London 1948.
366. Kat. London 1990a: Aukt. Christie's, London 20.4.1990, Lot 46, 47.
367. Kat. London 1990b: Aukt. Phillips, London 23.4.1990, Lot 43.
368. Kat. London 1990c: Aukt. Christie's, Wolf Sale, London 20.6.1990, Lot. 271.
369. Kat. London 1991a: Aukt. Christie's, London 11.4.1991, S. 41, Lot 30.
370. Kat. London 1991b: Aukt. Sotheby's, London 12.11.1991, Lot 547.
371. Kat. London 1991c: Aukt. Sotheby's, London 1.7.1991, Lot 39.
372. Kat. London 1991d: Aukt. Sotheby's, British Paintings, London 10.4.1991, Lot 133.
373. Kat. London 1993: Aukt. Sotheby's, London 10.11.1993, Lot 61.
374. Kat. London 1994a: Aukt. Phillips, London 21.6.1994, S. 36, Lot 37.
375. Kat. London 1994b: Aukt. Bonham's, Portrait Miniatures, London, 20.9.1994, S. 21, Nr. 148.
376. Kat. London 1995a: Aukt. Sotheby's, Drawings from Britain and the Continent, London 10.7.1995, S. 63, Lot 125.
377. Kat. London 1995b: Aukt. Sotheby's, London 8.11.1995, Lot 55.
378. Kat. London 1995c: Aukt. Bonham's, Portrait Miniatures, London 19.9.1995, S. 8, Nr. 45.
379. Kat. London 1995d: Aukt. Bonham's, Portrait Miniatures, London, 22.2.1995, S. 25, Nr. 154.
380. Kat. London 1997a: Aukt. Sotheby's, London 13.11.1997, Nr. 558.

381. Kat. London 1997b: Aukt. Bonham's, Modern contemporary Pictures, decorative and modern prints, rugs, carpets, objects d'art & furniture, London 23.9.1997, S. 24, Nr. 689.
382. Kat. London 1997c: Aukt. Sotheby's, London 18.9.1997, S. 15, Lot 49.
383. Kat. London 1998: Aukt. Sotheby's, London 15.7.1998, Lot 50.
384. Kat. London 1999b: Portrait Miniatures and Silhouettes, Bonham's, London 11.2.1999, S. 9, Nr. 28.
385. Kat. London 2000a: Aukt. Phillips, Watercolours and Portrait Miniatures, London 8.2.2000, S. 11, Nr. 22.
386. Kat. London 2000b: Aukt. Christie's, London 8.6.2000, Lot 19.
387. Kat. London 2000c: Aukt. Sotheby's, The Irish Sale, London 18.5.2000, S. 34, Nr. 68.
388. Kat. London 2001a: Aukt. Lots Road Gal., London 5.3.2001, Nr. 302.
389. Kat. London 2001b: Aukt. Bonham's, Fine Silver And Objects Of Vertu Including Highly Important Silver To Be Sold On Behalf Of Her Majesty's Treasury, Fine Portrait Miniatures & Silhouettes, London 30.10.2001, S. 108, Nr. 431.
390. Kat. London 2001c: Aukt. Christie's, British Art on Paper, London, 7.6.2001, S. 23, Lot 17.
391. Kat. London 2001d: Aukt. Christie's, London 30.11.2001, Lot 20.
392. Kat. London 2002a: Aukt. Sotheby's, Silver, Miniatures and Vertu, London 4.4.2002, S. 13, Nr. 22.
393. Kat. London 2002b: Aukt. Bonham's, Portrait Miniatures and Silhouettes, London, 12.3.2002, S. 18, Nr. 58.
394. Kat. London 2002c: Aukt. Sotheby's, The British Sale, Painting-Drawing and Watercolors, London, 4.7.2002, S. 79, Nr. 194 [j], S. 70, Nr. 92.
395. Kat. London 2002d: Aukt. Christie's, London 26.11.2002, Lot 36.
396. Kat. London 2003a: Aukt. Sotheby's, Important British Pictures, London 12.6.2003, S. 58, Nr. 22.
397. Kat. London 2003b: Aukt. Bonham's, Portrait Miniatures and Silhouettes, London 7.10.2003, S. 23, Nr. 54.
398. Kat. London 2003c: Aukt. Sotheby's, The British Sale, London 19.3.2003, S. 54, Nr. 60.
399. Kat. London 2003d: Aukt. Bonham's, Fine Portrait Miniatures, London 18.11.2003, S. 58, Nr. 143.
400. Kat. London 2003e: Aukt. Sotheby's, The Marine Sale, London 2.12.2003, S. 110, Nr. 276.
401. Kat. London 2003f: Pre-Raphaelite and other masters: the Andrew Lloyd Webber Collection, Royal Academy of Arts, London 2003.
402. Kat. London 2004a: Aukt. Bonham's, Portrait Miniatures and Silhouettes, London 3.2.2004, S. 54, Nr. 233.
403. Kat. London 2004b: Aukt. Christie's, London 9.6.2004, Lot 12, 20.
404. Kat. London 2005a: Aukt. Sotheby's, Nelson and the Napoleonic Wars, London 5.10.2005, S. 214, Nr. 153.
405. Kat. London 2005b: Aukt. Bonham's, Portrait Miniatures & Silhouettes, London 28.6.2005, S.65, Nr. 208.
406. Kat. London 2005c: Aukt. Christie's, British and Victorian Pictures, London 13.3.2005, S. 10, Nr. 32.
407. Kat. London 2005d: Aukt. Christie's, British and Victorian Pictures, London 26.5.2005, S. 12, Nr. 37.
408. Kat. London 2005e: Aukt. Christie's, London 2005, S. 216, Lot 154.

409. Kat. London 2005d: Aukt. Christie's, Fine dolls, dolls' houses, automata and decorative toys, including the collection of the late Faith Eaton, South Kensington, London 25.10.2005, Sale 5666, Lot 36.
410. Kat. London 2006a: Aukt. Christie's, London 6.7.2006, Nr. 142.
411. Kat. London 2006b: Aukt. Christie's, British Pictures, 1500-1850, London 22.11.2006, S. 72, Nr. 43, S. 20, Nr. 8.
412. Kat. London 2006c: Aukt. Christie's, British Victoria & Scottish Pictures, London 14.3.2006, S. 101, Nr. 379.
413. Kat. London 2007: Aukt. Christie's, British Art on Paper, London 5.6.2007, Lot 100, S. 45, Nr. 46.
414. Kat. London 2008: Aukt. South Kensington, The Arthur Ackermann and Peter Johnson Collection, A Connoisseur's Choice, London 8.5.2008, S. 61, Nr. 91.
415. Kat. London o. J.: Aukt. Phillips, London o. J., S. 26, Lot 75.
416. Kat. Lonsdale 2005: Sale of 19th and 20th Century Watercolors, Oil Paintings & Prints, Lancashire Kirkby Lonsdale 21.9.2005, S.4, Lot 100.
417. Kat. Los Angeles 1999: Asleson, Robyn, Shelley Bennett, Mark Leonard, Shearer West (Hrsg.): A Passion for Performance, Sarah Siddons and her Portraitists, J. Paul Getty Mus., Los Angeles 1999.
418. Kat. Lübeck 1926: 700-Jahrfeier der Reichsfreiheit Lübeck 3.6.-6.6.1926, Programm-Buch u. Kat. der Ausst.en, Hrsg. Festausschuß Dr. Paul v. Bengst, Overbeck u. sein Kreis im Behnhaus, Lübeck 1926, Nr. 139.
419. Kat. Lübeck 1976: Mus. Behnhaus, MKK d. Hansestadt Lübeck, Mus.Kat., Lübeck 1976.
420. Kat. Lübeck 1989: Johann Friedrich Overbeck 1789-1869, Zur zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages, Hrsg. Andreas Blühm u. Gerhard Gerkens, Kat. Mus. für Kunst- u. Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Behnhaus, Lübeck 1989.
421. Kat. Luxemburg 2001: Portrait(s) d'un Collectionneur, Grand D. de Luxembourg, Villa Vauban, 2.12.2000- 4.2.01, Luxemburg 2001, Nr. 61.
422. Kat. Lymington 2000: Furniture, Works Of Art and Ceramics-Silver and Jewellery-Oil Paintings, Watercolours and Prints, George Kidner, Auctioneers and Valuers, Lymington, Hampshire 12.1.2000, S. 24, Lot 345.
423. Kat. Mailand 2002: Aukt. Sotheby's, Libri, Stampe e Disegni, Mailand 7.-8.3.2002, S. 197, Nr. 1410.
424. Kat. Mailand 2003: Aukt. Sotheby's, Importante Collezione Romana, Palazzo Broggi, Mailand 12.11.2003, S. 32, Nr. 39.
425. Kat. Mainz 1994: Julius Schnorr v. Carolsfeld, Zeichnungen, Kat. Landesmus. Mainz, München 1994.
426. Kat. Michigan o. J.: Aukt. Frank H. Boos Gal., Bloomfield Hills, Michigan o. J., Kat. S. 712, Lot 708, Nr. 94167.
427. Kat. München 1851: Leo von Klenze u. Ludwig Schorn: Beschreibung der Glyptothek Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern, Architektonischer Teil von Leo von Klenze, Verzeichnis der Bildwerke u. Gemälde von Ludwig Schorn, München 1851.
428. Kat. München 1979: Von Dillis bis Piloty, deutsche u. österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen 1790-1850 aus eigenem Besitz, Kat. Staatl. Graphische Slg., München 1979.
429. Kat. München 1981a: Die Nazarener in Rom, Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, München 1981.

430. Kat. München 1981b: Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom, Staatl. Graphische Slg., Neue Pinakothek, München 1981.
431. Kat. München 1988: Himmelheber, Georg u. Brigitte Thanner, Karl Otmar Aretin (Freiherr von): Kunst des Biedermeier, 1815-1835, Bayerisches Nat.-Mus., Haus der Kunst, München 1988.
432. Kat. Newbury 2006: Aukt. Newbury, Pictures, Berkshire, Newbury 27.9.2006, S. 13, Nr. 42.
433. Kat. New Orleans 1997: Aukt. Louisiana, Mag. Street, New Orleans 18.1.1997, S. 30, Nr. 896 u. 897.
434. Kat. New York 1903: Aukt. by the Anderson Auction Company, Catalogue of the Collection of Augustus Toedteberg, New York 2.-3.12.1903, S. 271, Nr. 3019.
435. Kat. New York 1964: William Shakespeare 1564-1964, An Exhibition of Paintings, Drawings, and Sculptures in the Collection of the American Shakespeare Festival Theatre Academy, Ausst.-Kat., New York 1964.
436. Kat. New York 1995: Aukt. Sotheby's, The Cyril Humphris Collection of European Sculpture and works of Art, New York 11.1.1995.
437. Kat. New York 1996: Aukt. Sotheby's, Important Old Master Paintings, New York 11.1.1996, Nr. 154.
438. Kat. New York 1997a: Aukt. Sotheby's, New York 19.5.1997, Lot 101.
439. Kat. New York 1998a: Aukt. Sotheby's, Old Master Paintings-British Painting, New York, 12.2.1998, S. 79, Nr. 235.
440. Kat. New York 2000: Aukt. Christie's, New York 19.10.2000, Lot 124.
441. Kat. New York 2003: Aukt. Christie's, Old Master and 19th Century Drawings, New York 22.1.2003, S. 122, Nr. 94.
442. Kat. Nürnberg 1966: Klassizismus u. Romantik in Deutschland, Gemälde u. Zeichnungen aus der Slg. Georg Schäfer, Schweinfurt, Kat. Germanisches Nat.-Mus. Nürnberg, Schweinfurt 1966.
443. Kat. Nürnberg/Schleswig 1991: Künstlerleben in Rom, Berthel Thorvaldsen (1770–1840), der dänische Bildhauer u. seine Freunde, Germanisches Nat.-Mus., Nürnberg, Schleswig-Holsteinisches Landesmus. Schloß Gottorf, Schleswig 1991.
444. Kat. Oxford 2004: Aukt. Bonham's, Jewellery, Oxford, Oxfordshire 6.4. 2004, S. 26, Nr. 348.
445. Kat. Paris 2001: Aukt. Beaussant-Lefèvre, Paris 9.2.2001, Lot 13.
446. Kat. Paris 2003: Tableaux du XIXE siècle, objets d'art et d'ameublement, Drouot Richelieu, Saal 4, Paris 18.6.2003, S. 8, Lot 13.
447. Kat. Paris 2006: Aukt. Drouot-Richelieu, Dessins, Tableaux, Icônes, Céramiques, Mobilier, Paris 6.12.2006, S. 37, Nr. 56.
448. Kat. Partridge Green 2007: Aeronautica & Automobilia, Rupert Toovey & Co, Partridge Green, West Sussex 24.4. 2007, S. 9, Nr. 203.
449. Kat. Philadelphia 1998: Spring Gal. Auction, Freeman Fine Arts, Philadelphia, PA 23.-25.4. 1998, Nr. 554.
450. Kat. Recklinghausen 1958: Romantiker aus den KunstSlg. des Heßischen Landesmus. in Darmstadt, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen 1958, Nr. 99.
451. Kat. Rom 1981: I Nazareni a Roma, Hrsg. K. Gallwitz, G. Piantoni, S. Susinno, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom 1981.

452. Kat. Rom 1990: Bertel Thorvaldsen 1770-1844, Scultore danese a Roma, a cura di E. di Majo, B. Jornaes, S. Susinno, Galleria d'Arte Moderna, Rom 1990.
453. Kat. Saint-Brieuc 1992: Aukt. Guichard-Juillian, Extreme Orient, Saint-Brieuc 6. 12.1992, S. 20, Nr. 171.
454. Kat. San Francisco 2007: Aukt. Bonham's & Butterfields, Fine European & American Furniture, Decorative Arts, Silver & Garden Ornaments, San Francisco CA 25.6.2007.
455. Kat. Stratford upon Avon 1970: Catalogue of Pictures et Sculptures, Royal Shakespeare Theatre, Picture Gal., Stratford upon Avon 1970.
456. Kat. Tokyo 1990: Dante Gabriel Rossetti 1828–1882, An Exhibition, Bunkamura Mus. of Art, The Tokyo Shimbun, Tokyo 1990.
457. Kat. Toronto 2008: Ritchie's Auctioneers, Fashion Jewellery, Silver, Glass, Porcelain & Asian Art, Toronto 4.3.2008, S. 50, Nr. 2271.
458. Kat. Weimar 2007: Ereignis Weimar, Anna Amalia, Carl August und das Entstehen der Klassik 1757–1807, Schloss-Mus., 1.4.-4.11.2007, S. 317, Nr. 15.04.
459. Kat. Wuppertal 1974: Bestandskat. der Gemälde des 19. Jhs, Von-der-Heydt Mus. Wuppertal, bearb. von Uta Laxner-Gerlach, Wuppertal 1974.

K

460. Kjetsaa 1990: Kjetsaa, Geir: Nikolaj Gogol, den gåtefulle dikteren, Gyldendal, Oslo 1990.
461. Kelly 1980: Kelly, Linda: The Kemble Era, John Philip Kemble, Sarah Siddons and the London stage, London 1980.
462. Kennard 1887: Kennard, Nina H.: Mrs. Siddons, Boston 1887.
463. Kestner 1850: Kestner, August: Römische Studien, Berlin 1850.
464. Kestner-Köchlin 1907: Kestner-Köchlin, Hermann: Briefwechsel zwischen August Kestner u. seiner Schwester Charlotte, Straßburg 1907.
465. Kirchner 1991: Kirchner, Thomas: L'expression des Passions, Ausdruck als Darstellungsproblem in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. u. 18. Jhs., Berliner Schriften zur Kunst, Mainz 1991.
466. Kingsland 1895: Kingsland, William: Rossetti's 'Jenny', with Extracts from a Hitherto Unpublished Version of the Poem, in: Poet-Lore, 7, 1895, S. 1–6.
467. Kirstein 1962: Kirstein, Lincoln: A Collection of Shakespearian Pictures at Stratford, Connecticut 1956-61, in: Shakespeare Quarterly, Bd. 13, Nr. 2, 1962, S. 257-8.
468. Kleiner 2008: Kleiner, Fred S.: Gardner's Art Through the Ages: The Western Perspective, Florence, KY 2008.
469. Kleißmann 1969: Kleißmann, Eckhard: Die Welt der Romantik, München, Regensburg 1969.
470. Knight 1867: Knight, Charles: Biography, Or, Third Division of 'The English Encyclopedia', New York 1867.
471. Knight 1985: Knight, Carlo: La Quadreria di Sir William a Palazzo Sessa, in: Napoli Nobilissima, Bd. XXIV, 1985, S.45-59.
472. Knight und Anderson 1887: Knight, Joseph und John Parker Anderson: Life of Dante Gabriel Rossetti, London 1887.

473. Köhn 1999: Köhn, Silke: Lady Hamilton u. Tischbein, Der Künstler u. sein Modell, Kat. Landesmus. Oldenburg, 20.6.-26.9.1999, Nr. 14, Begleitheft zur Ausst. im Landesmus., Oldenburg 1999.
474. Koetschau, Cohen u. Lasch 1926: Koetschau, Karl u. Walter Cohen, Bernd Lasch: Rheinische Malerei in der Biedermeierzeit, zugleich ein Rückblick auf die Jubiläums Ausstellung Düsseldorf, 1925, der Jahrtausendfeier der Rheinlande, Verlag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1926.
475. Kragelund u. Nykjær 1991: Kragelund, Patrick u. Mogens Nykjær: Thorvaldsen, Vol. 18 of *Analecta Romana Instituti Danici, Supplementum*, L'erma di Bretschneider, 1991.
476. Kraus u. Brosch 1996: Kraus, Marianne u. Helmut Brosch: Für mich gemerkt auf meiner Reise nach Italien 1791, Reisetagebuch der Malerin und Erbacher Hofdame, Verein Bezirksmuseum, 1996.

L

477. Lachner 1954: Lachner, E.: Karl Oesterley, Niedersächsische Lebensbilder, Bd. 2, Veröffentlichungen der historischen Kommission für Niedersachsen, Bd. 22, 1954, S. 261-69.
478. Lada-Richards 2004: Lada-Richards, Ismene: "Mobile statuary", *Refractions of pantomime dancing from Callistratus to Emma Hamilton and Andrew Ducrow*, in: *Internat. Journal of the Classical Tradition*, Bd. 10, Nr. 1, September 2004, S. 3-37.
479. Lade 1924: Lade, Bernhard: August Lucas, Sein Leben u. seine Werke, Darmstadt 1924.
480. Lambdin 2000: Lambdin, Laura Cooner: Camelot in the Nineteenth Century, *Arthurian Characters in the Poems of Tennyson, Arnold, Morris, and Swinburne*, Westport, CT 2000.
481. La Motte-Fouqué o. J.: La Motte-Fouqué, Friedrich Heinrich Karl: *Berlinische Blaetter fuer deutsche Frauen*, Bd. 1-2, Kraus Reprint, Berlin o. J.
482. Landow 1978: Landow, George P.: "Life Touching Lips with Immortality", *Rossetti's Typological Structures*, in: *Studies in Romanticism*, Bd. 17, 1978, S. 247-65.
483. Landsberger 1908: Landsberger, Franz: Wilhelm Tischbein, ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts, Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Leipzig 1908.
484. Lane u. Browne 1906: Lane, William Coolidge u. Nina Eliza Browne: *A.L.A. Portrait Index, Index To Portraits contained in Printed Books and periodicals*, American Libr. Assoc., Libr. of Congress, published by B. Franklin, Washington 1906.
485. Langen 1978: Langen, August: *Attitüde u. Tableau in der Goethezeit*, in *Gesammelte Studien zur neueren deutschen Sprache u. Literatur, zum 70. Geb. d. Verf., ausgew. u. Hrsg. Karl Richter*, Berlin 1978, S. 292-353.
486. Lankheit 1952: Lankheit, Klaus: *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberger kunstgeschichtliche Abhandlungen, N.F., Heidelberg 1952.
487. Larousse 1982: Larousse, Pierre: *Grand Dictionnaire Universel du XIX. Siècle*, XI, Genf 1982.
488. Laurence, Bellamy u. Perry 2000: Laurence, Anne, Bellamy, Joan u. Gillian Perry: *Women, Scholarship and Criticism, Gender and Knowledge, ca. 1790-1900*, Manchester: Manchester UP, 2000.
489. Layard 1906: Layard, George Somes (Hrsg.): *Sir Thomas Lawrence's Letter-Bag*, London 1906.
490. Lebrun 1804: Lebrun, Charles: *Handwörterbuch der Seelenmahlerey*, Wien 1804.

491. Lemberger 1910: Lemberger, Ernst: Die Bildnisminiatur in Deutschland von 1550 bis 1850, München 1910.
492. Lepsius 1926: Lepsius, Bernhard (Hrsg.): Lili Parthey, Tagebücher aus der Berliner Biedermeierzeit, Berlin, Leipzig 1926.
493. Leslie u. Taylor 1865: Leslie, Charles Robert u. Tom Taylor: Life and times of Sir Joshua Reynolds, with notices of some of his contemporaries, commenced by Charles Robert Leslie, continued and concluded by Tom Taylor, London 1865.
494. Lessing 1922: Lessing, Waldemar: Heinrich Heß, Bildnisse, in: Die Kunst, Monatshefte für Freie u. Angewandte Kunst, Bd. 45, Jg. 37, 1922, S. 227-32.
495. Levey 2006: Levey, Michael: Sir Thomas Lawrence, publ. for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven & London: Yale UP, 2006.
496. Lewis 1982: Lewis, Roger C.: The Making of Rossetti's Ballads and Sonnets and Poems (1881), in: Victorian Poetry 20, 1982, S. 199–216.
497. Lewis 2007: Lewis, Roger C.: The house of life: a sonnet-sequence, London 2007.
498. Liebner 1986: Liebner, Petra: Joseph Settegast, Vittoria Caldoni, in: Ahrens, Dieter (Hrsg.): Räume der Geschichte, Museumsdidakt. Führungstexte, Nr. 9, 1986, S. 113-6.
499. Lister 1973: Lister, Raymond: British Romantic Art, London 1973.
500. Littel 1848: Littell, Eliakim u. Robert Littell: The Living Age, London 1848.
501. Lo Gatto 1971: Lo Gatto, Ettore: Russi in Italia, Dal secolo XVII ad oggi, Rom 1971.
502. Long 1891: Long, William Henry (Hrsg.): Memoirs of Emma, Lady Hamilton: with anecdotes of her friends and contemporaries, London 1891.
503. Lottes 1978: Lottes, Wolfgang: "Take Out the Picture and Frame the Sonnet", Rossetti's Sonnets and Verses for his own Works of Art, in: Anglia 96, 1978, S. 108–35.
504. Lowenthal-Hensel u. Arnold 2004: Lowenthal-Hensel, Cécile u. Jutta Arnold (Hrsg.): Wilhelm Hensel, Maler und Porträtist, 1794-1861, ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Berlin 2004.
505. Lubbock 1920: Lubbock, Percy, (Hrsg.): The Letters of Henry James, Bd. 2, New York 1920.
506. Luzzi 2002: Luzzi, Joseph: Italy without Italians, Literary Origins of a Romantic Myth, in: MLN, Bd. 117, Nr. 1, 2002, S. 48-83.
507. Lyell 1842: Lyell, Charles (Hrsg.): The poems of the Vita nuova and Convito, by Dante Gabriel Rossetti, London 1842.

M

508. Mackowsky 1924: Mackowsky, Hans: Die beiden Rohden, in Jahrbuch für Kunstwiss., Hrsg. Ernst Gall, Leipzig 1924, Nr. 25, S. 47-90.
509. Maguire 1996: Maguire, Robert A.: Exploring Gogol, Stanford, CA: Stanford UP, 1994.
510. Malden 1977: Malden, John u. Alexander Wilson: John Henning, 1771-1851, a very ingenious Modeller, Renfrew District Council Mus. & Art Gal. Dept, Paisley 1977.
511. Maierhofer 1999: Maierhofer, Waltraud: Goethe on Emma Hamilton's Attitudes, can Classicist Art be fun?, in: The Goethe Yearbook, Bd. 9, 1999, S. 222-52.

512. Mallet 1987: Mallet, J. von G.: Recent Acquisitions in the V&A's Department of Ceramics and Glass (1983-86), Supplement, in: *The Burlington Mag.*, Bd. 129, Nr. 1010, A Special Issue on Ceramics and Glass, Mai 1987, S. 353-57.
513. Mancoff 1990: Mancoff, Debra: *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York 1990.
514. Mancoff 1998: Mancoff, Debra N.: *Burne-Jones*, London u. New York 1998.
515. Mancoff 2000: *Jane Morris, the Pre-Raphaelite model of beauty*, London u. New York 2000.
516. Mancoff 2001: Mancoff, Debra N.: *Seeing Mrs. Morris, Photographs of Jane Morris from the Coll. of Dante Gabriel Rossetti*, in: *Princeton Libr. Chronicle*, ns 62.3, 2001, S. 376–401.
517. Mander, Mitchenson u. Maugham 1955: Mander, Raymond, Mitchinson, Joe u. William Somerset Maugham: *The Artist and the Theatre, the Story of the Paintings collected and presented to the Nat. Theatre*, London 1955.
518. Maguire 1996: Maguire, Robert A.: *Exploring Gogol*, Stanford: Stanford UP, 1994.
519. Manners u. Williamson 1976: Manners, Victoria u. G.C. Williamson: *Angelica Kauffmann, R.A., Her Life and Her Works*, London 1976.
520. Mannings u. Postle 2000: Mannings, David: *Sir Joshua Reynolds, a Complete Catalogue of his Paintings, The Subject Pictures*, cat. by Martin Postle, 2 Bde., published for the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, New Haven and London: Yale UP, 2000.
521. Manvell 1970: Manvell, Roger: *Sarah Siddons, Portrait of an Actress*, New York 1970.
522. Marillier 1899: Marillier, H. C.: *Dante Gabriel Rossetti, An illustrated Memorial of his Life and Art*, London 1899.
523. Marnetté-Kühl 1992: Marnetté-Kühl, Beatrice: *Frühe italienische Gemälde*, Herzog-Anton-Ulrich Mus., Braunschweig 1992.
524. Marsh 1985: Marsh, Jan: *The Pre-Raphaelite Sisterhood*, New York 1985.
525. Marsh 1996: Marsh, Jan: *The Pre-Raphaelites, Their Lives in Letters and Diaries*, London 1996.
526. Marsh 2005: Marsh, Jan: *William Morris & Red House*, National Trust, London 2005.
527. Martius 1934: Martius, Lili: *Theodor Rehbenitz*, in: *Mitteilungen d. Gesell. f. Kieler Stadtgesch.*, Kiel 1934, S. 31-8.
528. Martius 1956: Martius, Lili: *Die schleswig-holsteinische Malerei im 19. Jh.*, Neumünster 1956.
529. Marwick 2004: Marwick, Arthur: *It: a history of human beauty*, London 2004.
530. Mason 1879: Mason, George Champlin: *The Life and Works of Gilbert Stuart, With Selections from Stuart's Portraits, Reproduced on Steel and by Photogravure*, New York 1879.
531. Matthews 1835: Matthews, Charles: *Catalogue of the Miscellaneous and Dramatic Libr., engraved theatrical portrait, dramatic and literary letters, and Collection of theatrical relics, the property of the late Charles Matthews, ESQ. [...] Which will be sold by auction, by Mr. Sotheby and Son [...], on Wednesday, August 19th, 1835, and three following days, at twelve o' clock*, London 1835.
532. McCreery 2004: McCreery, Cindy: *The satirical gaze, prints of women in late eighteenth-century England*, Oxford historical Monographs, Oxford: Oxford UP, 2004.
533. McDonald 2005: McDonald, Russ: *Look to the Lady, Sarah Siddons, Ellen Terry, and Judy Dench on the Shakespearean Stage*, Univ. of Georgia, Athens 2005.

534. Mclsaac 2007: Mclsaac, Peter: Rethinking Tableaux Vivants and Triviality in the Writings of Johann Wolfgang von Goethe, Johanna Schopenhauer, and Fanny Lewald, in: Monatshefte, Bd. 99, Nr. 2, 2007, S. 152-76.
535. McIntyre 2003: McIntyre, Ian: Joshua Reynolds, The Life and Times of the First President of the RA, London 2003.
536. McPherson 2000a: McPherson, Heather: Picturing Tragedy, Mrs. Siddons as 'The Tragic Muse' Revisited, in: Eighteenth-Century Studies, Bd. 33, Nr. 3, 2000, S. 401-30.
537. McPherson 2000b: McPherson, Heather: Searching for Sarah Siddons, Portraiture and the Historiography of Fame, in: Eighteenth-Century Studies, Bd. 33, Nr. 2, 2000, S. 281-84.
538. McPherson 2003: McPherson, Heather: Reconsidering Romney, in: Eighteenth Century Studies, Bd. 36, Nr. 3, 2003, S. 411-22.
539. McPherson 2007: McPherson, Heather: Caricature, Cultural Politics, and the Stage, The Case of Pizarro, in: Huntington Libr. Quarterly, Dezember 2007, Bd. 70, Nr. 4, S.607-31.
540. Medick 1988: Medick, Hans: Village Spinning Bees, sexual culture and free time amongst rural youth in early modern Germany, in: Medick, Hans u. D. Sabeau (Hrsg.): Interest and Emotion, Essays in studies of family and kinship, Cambridge 1988, S. 332-3.
541. Melbourne, Lamb u. Gross 1998: Melbourne, Elizabeth Milbanke Lamb u. Jonathan David Gross: Byron's Corbeau Blanc, The Life and Letters of Lady Melbourne, College Station, TX: Texas A&M UP, 1998.
542. Messerer 1966: Messerer, Richard (Hrsg.): Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern u. Georg von Dillis 1807-1841, München 1966.
543. Meteyard 1875: Meteyard, Eliza: The Wedgwood Handbook, A Manual for Collectors, Treating of the Marks, Monograms, and Other Tests of the Old Period of Manufacture, Also Including the Catalogues, with Prices Obtained at Various Sales, Together with a Glossary of Terms, London 1875.
544. Meyer 1801: Meyer, Friedrich Johann Lorenz: Skizzen zu einem Gemälde von Hamburg, Hamburg 1801.
545. Meyer 1873: Meyer, Bruno: Eduard Magnus u. die Magnus-Ausst. in Berlin, in: Kunstchronik, 30.5.1873, Nr. 33.
546. Michaelson 2004: Michaelson, Patricia Howell: Speaking Volumes, Women, Reading, and Speech in the Age of Austen, Palo Alto: Stanford UP, 2004.
547. Michaud 1857: Michaud, Joseph F. u. Louis Gabriel Michaud: Biographie universelle (Michaud) ancienne et moderne, par une société de gens de lettres et de savants, Bd. 18, Paris 1857.
548. Miles 1995: Miles, Ellen G.: American Paintings of the Eighteenth Century, The Collection of the Nat. Gal. of Art Systematic Catalogue, Washington D. CA. 1995, S. 128-9.
549. Miller, Macaulay u. Stevens 1884: Miller, William Haig u. James Macaulay, William Stevens: The Leisure hour, London 1884.
550. Miller 1991: Miller, J. Hillis: The Mirror's Secret, Dante Gabriel Rossetti's Double Work of Art, in: Victorian Poetry 29, 1991, S. 333-49.
551. Mirecourt 1855: Mirecourt, Eugene de: Horace Vernet, Paris 1855.

552. Mitchell 1985: Mitchell, Scott J.: D. G. Rossetti's 'The House of Life', Allegory, Symbolism, and Courtly Love, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 6.1, 1985, S. 47–54.
553. Moore 1896: Moore, Studies in Dante, First series, Scripture and classical authors in Dante, London 1896.
554. Montagu 1994: Jennifer Montagu: The expression of the passions, the origin and influence of Charles Le Brun's 'Conférence sur l'expression', New Haven, CT: Yale UP, 1994.
555. Moorhouse u. Meynell 1907: Moorhouse, E. Hallam u. Esther Meynell: Nelson's Lady Hamilton, London u. New York 1907.
556. Morrison 1893: Morrison, Alfred: The Collection of Autograph Letters and Historical Documents by Alfred Morrison, Second Series, 1882-1893, The Hamilton and Nelson Papers, 2 Bde., Privatdruck, London 1893.
557. Mount 1964: Mount, Charles Merrill: Gilbert Stuart, a Biography, New York 1964.
558. Müller 1820: Müller, Wilhelm: Rom, Römer u. Römerinnen, Eine Slg. vertrauter Briefe aus Rom u. Albano mit einigen späteren Zusätzen u. Belegen, Briefe aus Albano, Berlin 1820.
559. Munns u. Richards 1999: Munns, Jessica u. Penny Richards: The clothes that wear us, Essays on dressing and transgressing in eighteenth-century culture, Delaware: Univ. of Delaware UP, 1999.
560. Muther 1907: Muther, Richard: The History of Modern Painting, London 1907.
561. Myrone u. Rosenthal 2002: Myrone, Martin u. Michael Rosenthal: Thomas Gainsborough, artist of a changing world, in: *History Today*, Bd. 52, Nr. 11, 11. 2002, S. 16-23.

N

562. Naerebout 1997: Naerebout, F. G.: Attractive performances: ancient Greek dance : three preliminary studies, Amsterdam 1997.
563. Nagler 1835-52: Nagler, Georg Kaspar: Neues allgemeines Künstler-Lex. oder Nachrichten von dem Leben u. den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, etc., Leipzig 1835-52.
564. Natoli u. Petrucci 2003: Natoli, Marina und Francesco Petrucci: Donne di Roma, dall' Impero Romano al 1860, *Ritrattistica Romana al Femminile*, Assessorato Alla Cultura e Alle Politiche Giovanili, Palazzo Chigi, Ariccia, Rom 2003.
565. Nelson u. Lovewell 1814: Nelson, Horatio u. Thomas Lovewell (Hrsg.): The letters of Lord Nelson to Lady Hamilton, with a supplement of interesting letters by distinguished characters, London 1814.
566. Nelson u. Naish 1958: Nelson, Horatio u. George P. B. Naish: Nelson's letters to his wife, and other documents, 1785-1831, Volume 100 of Publications of the Navy Records Soc., Printed for the Navy Records Soc., London 1958.
567. Noack 1907: Noack, Friedrich: Deutsches Leben in Rom 1700-1900, Stuttgart u. Berlin 1907.
568. Noack 1922: Noack Friedrich: Modell u. Akt in Rom, *Geschichtliche Studie*, in: *Der Cicerone*, Halbmonatsschrift für Künstler, Kunstfreunde u. Sammler, Bd. 14, 1922, S. 141-7.
569. Noack 1974: Noack, Friedrich: Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 2, Scientia, Aalen 1974.

570. Noble 1908: Noble, Percy: Anne Seymour Damer, A woman of art and fashion, 1748-1828, London 1908.
571. Nochlin 1978: Nochlin, Linda: Lost and Found, Once More the Fallen Woman, in: *The Art Bulletin* LX, 1978, S. 139–53.
572. Nolta 1997: Nolta, David D.: The Body of the Collector and the Collected Body in William Hamilton's Naples, in: *Eighteenth-Century Studies*, Bd. 31, Nr. 1, Herbst 1997, S. 108-14.
573. Northcote 1819: *The Life of Sir Joshua Reynolds: Comprising Original Anecdotes of Many Distinguished Persons, His Contemporaries, and a brief Analysis of his Discourses*, London 1819.
574. Northcote u. Hazlitt 1871: Hazlitt, William u. James Northcote: *The round table, Northcote's conversations, characteristics*, London 1871.
575. *Notes and Queries: Notes and Queries, A medium of intercommunication for literary men, artists, antiquaries, genealogists, etc.*, London 1874.

O

576. Orlando 2007: Orlando, Emily Josephine: *Edith Wharton and the visual arts*, University of Alabama Press, 2007.
577. Ormond 2006: Ormond, Leonee: Dante Gabriel Rossetti and the Old Masters, in: *The Yearbook of English Studies*, Bd. 36, Ausg. 2, January 2006, S. 153-71.
578. Osten 1961: Osten, Gert von der: *Plastik des 19. Jh. in Deutschland, Österreich u. der Schweiz*, Königstein i.T. 1961.
579. Otto 1851: Otto, Ernest Peter u. a.: *Catalog der Ott'schen Kupferstichsg.*, Leipzig 1851, S. 157, Nr. 2319.
580. Oya 2007: Oya, Reiko: *Representing Shakespearean Tragedy, Garrick, the Kembles, and Kean*, New York: Columbia UP, 2007.

P

581. Paden 1958: Paden, William D.: *La Pia de Tolomei by Dante Gabriel Rossetti*, in: *Register of the Mus. of Art, Univ. of Kansas*, Bd. 2.1, November 1958, S. 3–48.
582. Palmeri 2004: Palmeri, Frank: Cruikshank, Thackeray, and the Victorian Eclipse of Satire, in: *Studies in English Literature 1500-1900*, Bd. 44, Nr. 4, Fall 2004, S. 753-77.
583. Panofsky 1962: Panofsky, Erwin: *Pandora's Box, The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, New York 1962.
584. Paris u. Harrison 1890: Paris, Pierre u. Jane Ellen Harrison: *Manual of Ancient Sculpture*, London 1890.
585. Parry 1996: Parry, Linda: *William Morris*, New York 1996.
586. Parsons 1909: Parsons, Florence Mary Wilson: *The Incomparable Siddons*, London 1909.
587. Parsons 1917: Parsons, Florence Mary: *Mrs. Siddons as a Portrait Sitter*, in: *Nineteenth Century & After*, Bd. 82, September 1917, S. 620.

588. Pascoe 1997: Pascoe, Judith: *Romantic Theatricality, Gender, Poetry, and Spectatorship*, Boston MA: Cornell UP 1997.
589. Paulson 1975: Paulson, Ronald: *Reynolds, Painter and Academician*, in: *Emblem and Expression, Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, Cambridge: Harvard UP, 1975.
590. Peacock 1959: Peacock, Ronald: *Goethe's Major Plays*, Manchester: Manchester UP, 1959.
591. Peakman 2005: Peakman, Julie: *Emma Hamilton*, London 2005.
592. Peattie 1989: Peattie, Roger W.: *WMR and the Siddals*, in: *Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies* 2.1, 1989, S. 19–26.
593. Pecht 1859: Pecht, Friedrich: *Sechs Monate in Rom*, Leipzig 1859.
594. Pelzel 1979: Pelzel, Thomas: *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism*, Diss. Princeton Univ., 1968, New York, 1979.
595. Percival 2003: Percival, Melissa: *Sentimental Poses in the Souvenirs of Élisabeth Vigée-Lebrun*, Soc. for French Studies, Exeter: Univ. of Exeter UP, 2003.
596. Perry 1994: Perry, Gillian: *Women in Disguise, Likeness, the Grand Style, and the Conventions of 'Feminine' Portraiture in Work of Sir Joshua Reynolds*, in: Perry, Gill u. Michael Rossington (Hrsg.): *Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, Manchester: Manchester UP, 1994.
597. Peucker 1998: Peucker, Brigitte: *Looking and Touching, Spectacle and Collection in Sontag's Volcano Lover*, in: *The Yale Journal of Criticism*, Bd. 11, Nr. 1, 1998, S. 159-65.
598. Phillips 1833: Phillips, Thomas: *Lectures on the History and Principles of Painting*, printed for Longman, Rees, Orme, Brown, Green, & Longman, Paternoster-Row, London 1833.
599. Phillips 1894: Phillips, Claude: *Sir Joshua Reynolds*, New York 1894.
600. Phythian 1905: Phythian, J. Ernest: *The Pre-Raphaelite Brotherhood*, London 1905.
601. Pierantoni 2002: Pierantoni, R.: *The edges of images, considerations on continuity in representation*, in: Albertazzi, Liliana: *Unfolding Perceptual Continua*, *Advances in Consciousness Research*, Amsterdam 2002, S. 81-100.
602. Piozzi 1914: Piozzi, Hester Lynch u. Oswald G. Knapp (Hrsg.): *The Intimate Letters of Hester Piozzi and Penelope Pennington, 1788-1821*, London 1914.
603. Plinius u. Sillig 1851 : Plinius u. Carl Julius Sillig : *C. Plini Secundi Naturalis historiae libri xxxvii., recens. et comm. criticis instruxit I. Sillig*, 1851.
604. Plinius 1978: Plinius, *Naturalis Historiae*, Buch xxxv, *Ursprung der Malerei, übers. und Hrsg. von Roderich König*, Darmstadt 1978.
605. Plon 1875: Plon, Eugène: *Thorwaldsen, sein Leben und seine Werke*, Wien 1875.
606. Plon u. Luyster 1892: Plon, Eugène u. Isaphene M. Luyster: *Thorwaldsen, his life and works*, Boston, MA 1892.
607. Pönsngen 1961: Pönsngen, Georg: *Zu einer neu aufgetauchten Bildnisbüste der Vittoria Caldoni von Rudolph Schadow*, in: *Pantheon*, Bd. 19, 1961, S. 250-60.
608. Pönsngen 1966: Poensngen, Georg: *Die Bedeutung des Miniaturmalers August Grahl*, in: *Pantheon* 24, 1966, S. 182-96.
609. Pointon 1997: Pointon, Marcia: *Strategies for Showing, Women, Possession, and Representation in English Visual Culture, 1665-1800*, New York u. Oxford: Oxford UP, 1997.

610. Postle 2005: Postle, Martin, Mark Hallett, Tim Clayton, S. K. Tillyard: Joshua Reynolds, The Creation of Celebrity, Palazzo dei Diamanti Ferrara, Tate Gal., London 2005.
611. Poulson 1999: Poulson, Christine: The quest for the Grail, Arthurian legend in British art, 1840-1920, Manchester: Manchester UP, 1999.
612. Powell 1993: Powell, Kirsten H.: Object, Symbol, and Metaphor, Rossetti's Musical Imagery, in: Journal of Pre-Raphaelite Studies, ns 2.1, 1993, S. 16–29.
613. Praz 1945: Praz, Mario: Motivi e figure, Einaudi Tascabili Saggi, Bd. 61, Rom 1945.
614. PRB Foundation of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies 1988: The Journal of PRB Foundation of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies, Bd. 1-2, 1988, S. 3.
615. Prentice 2005: Prentice, Rina: The authentic Nelson, National Maritime Museum, London 2005.
616. Prettejohn 1998: Prettejohn, Elizabeth: Rossetti and his circle, London 1998.
617. Prettejohn 1999: Prettejohn, Elizabeth: After the Pre-Raphaelites, Art and Aestheticism in Victorian England, New Brunswick: Rutgers UP, 1999.
618. Prettejohn 2000: Prettejohn, Elizabeth: The art of the Pre-Raphaelites, Princeton, NJ: Princeton UP, 2000.
619. PRB Foundation of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies 1988: The Journal of pre-Raphaelite and aesthetic studies, Bd. 1-2, 1988.
620. Protonatori 1907: Francesco Protonotari: Nuova antologia, Rom 1907.
621. Prown 1997: Prown, Jules David: A Course of Antiquities at Rome, 1764, in: Eighteenth-Century Studies, Bd. 31, Nr. 1, Herbst 1997, S. 90-100.
622. Psomiades 1997: Psomiades, Kathy Alexis: Body's Beauty, Femininity and Representation in British Aestheticism, Stanford: Stanford UP, 1997.

Q

623. Quandt 1821: Quandt, Johann Gottlieb v.: Rudolph Schadows neueste Werke, in: Kunstblatt, 2. Jg., 4, Januar 1821, S. 8.
624. Quandt 1830: Quandt, Johann Gottlieb v.: Briefe aus Italien, Gera 1830.

R

625. Radford 1905: Radford, Ernest: DGR, London u. New York 1905.
626. Rager 2009: Rager, Andrea Wolk: Smite this Sleeping World Awake, Edward Burne-Jones and The Legend of the Briar Rose, in: Victorian Studies, Bd. 51, Nr. 3, Frühjahr 2009, S. 438-50.
627. Rathbone 1879: Rathbone, Philip Henry: The Mission of the undraped Figure in Art, in: Transactions of the Nat. Assoc. for the Promotion of Science, London 1879, S. 715-20.
628. Rehberg 1794: Rehberg, Friedrich: Drawings faithfully copied from Nature at Naples, and with permission dedicated to the Right Honorable Sir William Hamilton, his Britannic Majesty's envoy extraordinary and plenipotentiary at the Court of Naples, by his most humble servant, Frederick

- Rehberg, historical painter in his Prussian Majesty's service at Rome, Engrav'd by Tommaso Piroli, Rom 1794.
629. Reid 2003: Reid, Christopher: Burke's Tragic Muse, Sarah Siddons and the 'Feminization' of the Reflections, in: *Studies in English Literature 1500-1900*, Bd. 43, Nr. 3, 2003, S. 701-18.
630. Reumont 1838-40: Reumont, Alfred v.: *Italia*, 2.Bde., Berlin 1838-40.
631. Reynolds 1797: Reynolds, Sir Joshua: Seven Discourses on Art, Delivered to the Students of the RA on the Distribution of the Prizes, December 10, 1774, by the President, in: Wark, Robert R.: *Discourses on Art 1797*, New Haven, CT: Yale UP, 1975, S. 238-40.
632. Reynolds 1852: Reynolds, Joshua: *The literary works of Sir Joshua Reynolds, [...] to which is prefixed, a memoir of the author; with remarks on his professional character, illustrative of his principles and practice*, London 1852.
633. Reynolds 1905: Reynolds, Joshua u. Roger Fry: *Discourses delivered to the Students of the RA*, London 1905.
634. Reynolds u. Burnet 1842: Reynolds, Sir Joshua u. John Burnet: *The discourses of Sir Joshua Reynolds*, J. Carpenter, London 1842.
635. Reynolds 2002: Reynolds, Margaret: *The Sappho Companion*, Hampshire 2002.
636. Ribeiro 1999: Ribeiro, Aileen: *Muses and Mythology, classical Dress in British eighteenth-century female Portraiture*, in: De la Haye, Amy u. Elizabeth Wilson: *Defining Dress, dress as object, meaning and identity*, Manchester: Manchester UP, 1999, S. 104-13.
637. Ricci 2006: Ricci, Claudia: *La 'meravigliosa' Roma di Gogol': la città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, in: *The Slavic and East European Review*, Bd. 84, Nr. 3, 1.7.2006, S. 539-41.
638. Riede 1984: Riede, David G.: *Morris, Modernism, and Romance*, in: *ELH*, Bd. 51, Nr. 1, 1984, S. 85-106.
639. Ripa 1593: Ripa, Cesare: *Iconologia, or, Moral Emblems, Various Images Of Virtues, Vices, Passions, Arts, Humours, Elements and Celestial Bodies*, London 1593.
640. Robels 1967: Robels, Hella: *Kat. ausgewählter Handzeichnungen u. Aquarelle im Wallraff-Richartz-Mus.*, Köln 1967.
641. Roberts 1995: Roberts, Helene E.: *Art History Through the Camera's Lens*, London 1995.
642. Robinson 1996: Robinson, Nicholas K.: *Edmund Burke, A Life in Caricature*, London u. New Haven, CT: Yale UP, 1996.
643. Rochelle 1989: Rochelle, Mercedes: *Historical Art Index, A.D. 400-1650, People, Places, and Events Depicted*, Jefferson 1989.
644. Rogers 1963: Rogers, Millard F., Jr.: *The Salutation of Beatrice, by Dante Gabriel Rossetti*, in: *The Connoisseur* 153, 1963, S. 180-81.
645. Rogerson 1953: Rogerson, Brewster: *The Art of Painting the Passions*, in: *Journal of the History of Ideas*, XIV, Januar 1953, S.69-93.
646. Romney 1830: Romney, Peter: *Memoirs of the Life and Works of George Romney, etc*, London 1830.
647. Roquette 1883: Roquette, Otto: *Friedrich Preller, Ein Lebensbild*, Frankfurt a. M. 1883.

648. Rose 1981: Rose, Dennis: Life, Times and recorded works of Robert Dighton 1752-1814, actor, artist and printseller and three of his artist sons, portrayers of Georgian pageantry and wit, Lewes, Sussex 1981.
649. Rosenberg 1889: Rosenberg, Ad.: Geschichte der modernen Kunst, F. W. Grunoal, 1889.
650. Rosenberg 1961: Rosenberg, John D.: The Darkening Glass, A Portrait of Ruskin's Genius, New York: Columbia UP, 1961.
651. Rosenzweig 2004: Rosenzweig, Rachel: Worshipping Aphrodite, Art and Cult in Classical Athens, Michigan: Univ. of Michigan UP, 2004.
652. Roworth 1995-96: Roworth, Wendy Wassying: Painting for Profit and Pleasure, Angelica Kauffmann and the Art Business in Rome, in: Eighteenth-Century Studies, Nr. 29, Teil 2, 1995-96, S. 225-8.
653. Roworth 2001: Roworth, Wendy Wassying: Rethinking Eighteenth-Century Rome, in: The Art Bulletin, 83, 1, 2001, S. 135-40.
654. Roworth 2004: Roworth, Wendy Wassying: Documenting Angelica Kauffmann's Life and Art, in: Eighteenth-Century Studies, Bd. 37, Nr. 3, Frühjahr 2004, S. 478-82.
655. Rovee 2006: Rovee, Christopher Kent: Imagining the Gal., The social Body of British Romanticism, Stanford CT: Stanford UP, 2006.
656. Ruland 1888: Ruland, C.: Einige ältere Illustrationen zu Goethes Iphigenie, in: Goethe-Jahrbuch, Bd. 9, S. 218-24.
657. Russell 1969: Russell, Jack: Nelson and the Hamiltons, New York 1969.

S

658. Saine 1999: Saine, Thomas P.: Goethe yearbook, publications of the Goethe Society of North America, Bd. 9, Edizioni Studio Tesi 1999.
659. Salaman u. Holme 1910: Malcolm Charles Salaman, Charles Holme: Old English mezzotints, 'The Studio' special winter number, London 1910-11.
660. Sampson 1875: Sampson, Henry: The History of Advertising from the earliest Times, illustrated by anecdotes, curious specimen, and biographical notes, London 1875.
661. Sandby 1862: Sandby, William: The History of the Royal Acedemy of Arts from its Found. in 1768, 2 Bde., London 1862.
662. Sass 1963-65: Sass, Else Kai: Thorvaldsens Portrætbuster, 3 Bde., Kopenhagen 1963-65.
663. Saxon 1976: Saxon, Arthur Hartley: Waxworks as a Source of Theatrical Iconography, Madame Tussaud's And the Nineteenth-Century British Stage, in: Theatre Notebook, Bd. 30, Nr. 2, 1976, S. 49-144.
664. Schaper 1962: Schaper, Christa: August Riedel, Ein Bayreuther Maler-Professor an der römischen Akademie San Luca, in: Archiv für Geschichte von Oberfranken, Bd. 42, 1962, S. 91-170.
665. Schmidt 1900: Schmidt, Hermann: Ernst von Bandel, Ein deutscher Mann u. Künstler, Hannover 1900.
666. Schnorr v. Carolsfeld 1886: Schnorr v. Carolsfeld, Julius: Briefe aus Italien, geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827, Gotha 1886.

667. Schönle 2000: Schönle Andreas: Gogol, the Picturesque, and the Desire for the People, A Reading of Rome, in: *The Russian Review*, Bd. 59, Nr. 4, Oktober 2000, S. 597-613.
668. Schröder 1941: Schröder, Hans: Theodor Rehbenitz zum Gedächtnis 1791-1861, in: *Der Wagen, Ein Lübeckisches Jahrbuch*, 1941, S. 111-24.
669. Schwabe 1937: Schwabe, Joachim: Friedrich baron de la Motte Fouqué als Herausgeber literarischer Zeitschriften der Romantik, *Sprache und Kultur der germanischen und romanischen Völker*, Breslau 1937.
670. Secrest 2006: Secrest, Meryle: *Duveen, A Life in Art*, Chicago, IL: Chicago UP, 2006.
671. Seewald 2007: Seewald, Jan: *Theatrical sculpture – skulptierte Bildnisse berühmter englischer Schauspieler*, München 2007.
672. Seidler u. Kaufmann 2003: Louise Caroline Sophie Seidler, Sylke Kaufmann: *Goethes Malerin: die Erinnerungen der Louise Seidler*, Bd. 1426, Frankfurt 2003.
673. Severn u. Scott 2005: Severn, Joseph u. Grant F. Scott (Hrsg.): *Joseph Severn, letters and memoirs*, Aldershot 2005.
674. Sewter 1960-61: Sewter, A. Charles: D. G. Rossetti's Designs for Stained Glass, in: *Journal of the British Soc. of Master Glass-Painters XIII*, 1960–1961, S. 419–24.
675. Sewter 1974: Sewter, A. Charles: *The Stained Glass of William Morris and his Circle*, New Haven and London: Yale UP, 1974.
676. Sharp 1882: Sharp, William (Fiona Macleod): *DGR: A Record and a Study*, London 1882.
677. Shaw 1965: Shaw, Bernard: *The complete Prefaces*, London 1965.
678. Shawe-Taylor 1990: Shawe-Taylor, Desmond: *The Georgians, Eighteenth-Century Portraiture and Soc.*, London 1990.
679. Sherrard 1927: Sherrard, Owen Aubrey: *A life of Emma Hamilton*, London 1927.
680. Sichel 1906: Sichel, Walter: *Emma, Lady Hamilton, from new and original sources and documents, together with an appendix of notes and new letters*, Erstaussg. 1905, London 1906.
681. Siddons 1822a: Siddons, Henry: *Practical Illustr. of rhetorical gesture and action, adapted to the English drama*, London 1822.
682. Siddons 1822b: Siddons, Sarah: *An Abridgement of Paradise Lost*, London 1822.
683. Siddons u. Engel 1822: Siddons, Henry u. Jacob Engel: *Practical Illustr. of Rhetorical Gesture and Action*, London 1822.
684. Sigel 1999: Sigel, Lisa: *Strategies for Showing, Women, Possession, and Representation in English Visual Culture, 1665-1800*, in: *Journal of Social History*, Bd. 32, Nr. 4, 1999, S 947-57.
685. Silver 1982: Carole G. Silver: *The romance of William Morris*, Ohio University Press, 1982.
686. Simons 1992: Simons, Patricia: *Women in Frames, the Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, in: Broude, Norma and Mary D. Garrard: *Expanding Discourse*, Oxford 1992, S. 38-57.
687. Singleton 1929: Singleton, Esther: *Old World Masters in New World Collection*, London 1929.
688. Singer 1895: Singer, Hans Wolfgang (Hrsg.): *Allgemeines Künstlerlex., Leben u. Werke der berühmtesten bildenden Künstler, vorbereitet von Hermann Alexander Müller*, Frankfurt a. M. 1895.
689. Singer 1911: Singer, Hans Wolfgang: *Julius Schnorr v. Carolsfeld, Bielefeld u. Leipzig 1911*.
690. Singer 1930: Singer, Hans Wolfgang: *Allgemeiner Bildniskat.*, Leipzig 1930.

691. Smith 1844: Smith, William: Dictionary of Greek and Roman biography and mythology, London 1844.
692. Smith, Wayte u. Marindin 1891: Smith, William, William Wayte, George Eden Marindin (Hrsg.): A Dictionary of Greek and Roman antiquities, London 1891.
693. Sonstroem 1970: Sonstroem, David: Rossetti and the fair lady, Middletown, CT: Wesleyan UP 1970.
694. Sontag 1992: Sontag, Susan: The Vulcano Lover, New York 1992.
695. Spear 1984: Spear, Jeffrey L.: Dreams of an English Eden, Ruskin and His Tradition in Social Criticism, New York: Columbia UP, 1984.
696. Spalding 1978: Spalding, Frances: Magnificent dreams, Burne-Jones and the late Victorians, London 1978.
697. Spickernagel 1995: Spickernagel, Ellen: Vittoria Caldoni, Vom Aufstieg u. Fall des weiblichen Modells im frühen 19. Jh., in: Feministische Studien 13, Heft 2, 1995, S. 70-81.
698. Spring 1981: Spring, Peter: Rome, The Nazarenes at the Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in: The Burlington Mag., Bd. 123, Mai 1981, S. 322-31.
699. Stephens 1894: Stephens, Frederic George: Dante Gabriel Rossetti, London 1894.
700. Stephens 1908: Stephens, Frederic George: Dante Gabriel Rossetti, New York 1908.
701. Stewart 1979: Stewart, Robert G.: Robert Edge Pine, a British portrait painter in America, 1784-1788, published for the Nat. Portrait Gal. by the Smithsonian Institution Press, Washington 1979.
702. Steward u. Cutten 1997: Steward, Brian u. Mervyn Cutten: The Dictionary of Portrait Painters in Britain up to 1920, Suffolk 1997.
703. Stirling 1918: Stirling, A. M. W.: The Hothams, Being the Chronicles of the Hothams of Scarborough and South Dalton, 2 Bde., London 1918.
704. Stock 1943: Stock, Friedrich: Briefe Rumohrs, eine Auswahl zum 25.7.1943, dem 100.Todestag Rumohrs, in: Jahrbuch der preuß. Kunstslg., Beiheft zum 64. Bd., Berlin 1943.
705. Storm 2000: Storm, William: Henry James's Conscious Muse, Design for a Theatrical Case in Tragic Muse, in: The Henry James Review, Nr. 21, 2, Frühjahr 2000, S. 133-50.
706. Strahan 1786: Strahan, John (Hrsg.): The Beauties of Mrs. Siddons, or, A Review Of Her Performance Of The Characters of Belvidera, Zara, Isabella, Margaret of Anjou, Jane Shore, and Lady Randolph, in Letters, From A Lady Of Distinction, To Her Friend in The Country, London 1786.
707. Sturt-Penrose 1966: Sturt-Penrose, Barrie: L. S. Lowry, A Man of his People, in: Nova, August 1966, S. 28-33.
708. Sumner 1995: Sumner, Ann: Venetia Digby on Her Deathbed, in: History Today, Bd. 45, Nr. 10, 10.1995, S. 20-5.
709. Surtees 1971: Surtees, Virginia: The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti, 1828-82, A Catalogue Raisonné, 2 Bde., Oxford 1971.
710. Surtees 1980: Surtees, Virginia: Diaries of George Price Boyce, Norfolk 1980.
711. Surtees 1991: Surtees, Virginia: Rossetti's Portraits of Elizabeth Siddal, a cat. of the drawings and watercolours, Aldershot 1991.
712. Sutherland-Gower 1882: Sutherland-Gower, Ronald: Sir Thomas Lawrence, London 1882.
713. Sutherland Harris 2004: Sutherland Harris, Ann: Seventeenth-century Art and Architecture, London 2004.

714. Swinburne 1870: Swinburne, Algernon Charles: The Poems of DGR: in: Fortnightly Review, NS 7, 1870, S. 554-55.
715. Swinburne 1959-62: Swinburne, Algernon Charles: Letters, Hrsg. Cecil Y. Lang, 6 Bde., New Haven: Yale UP, 1959-62.
716. Swindells 2001: Swindells, Julia: Glorious Causes: The Grand Theatre of Political Change, 1789-1833, Oxford u. New York: Oxford UP, 2001.

T

717. Tamcke 1998: Tamcke, Martin Carl Oesterley, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlex., Bd. XIV, 1998, S. 1331.
718. Talley 1986: Talley, M. Kirby: All Good Pictures Crack, Sir Joshua Reynolds's practice and studio, New York 1986.
719. Tardiff, Harris u. Williamson 1993: Tardiff, Joseph C., Laurie Lanzen Harris u. Sandra L. Williamson: Shakespearean Criticism, Excerpts from the Criticism of William Shakespeare's Plays and Poetry, from the First Published Appraisals to Current Evalua, Detroit 1993.
720. Ternois 1985: Ternois, Daniel: Vittoria Caldoni ca. 1825, in: Gazette-des-Beaux-Arts, Serie 6, Bd. 105, Februar 1985, S. 6.
721. Ternois 1988: Ternois, Daniel: Une Lettre inedite d'Ingres aux peintres de Notre-Dame-de-Lorette, in: Revue-de-l'Art, Nr. 80, 1988, S. 88-91.
722. Tesan 1998: Tesan, Harald: Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom, Köln, Weimar u. Wien 1998.
723. Thiele 1854: Thiele, Just Mathias: Thorvaldsen i Rom, Efter den afdøde kunstners brevvexlinger, egenhændige optegnelser og andre efterladte papirer, Volumes 2-3 of Thorvaldsens biographi, Kopenhagen 1854.
724. Thiele 1852-56: Thiele, Just Mathias: Thorvaldsens Leben nach den eigenhändigen Aufzeichnungen, nachgelassenen Papieren u. dem Briefwechsel des Künstlers, dtsch. von Henrik Helms, 3 Bde., Leipzig 1852-56.
725. Timbs 1860: Timbs, John: Anecdoted Biography, London 1860.
726. Tischbein 1795: Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm: Collection of Engravings from ancient vases [...] the possession of Sir William Hamilton, 4 Bde., Neapel 1795.
727. Tisdell 1917: Tisdell, Frederick M.: Rossetti's House of Life, in: Modern Philology, Bd. 15, Nr. 5, September 1917, S. 257-76.
728. Todd 1986: Todd, Janet: Sensibility, An Introduction, London 1986.
729. Toedteberg 1903: Toedteberg, Augustus: Catalogue of the collection of A. Toedteberg [...] dramatic and other illustrations [...], The collection of autographs sold at auction [...] 1903-04, Bd. 1-4, London 1903.
730. Touchette 2000: Touchette, Lori-Ann: Sir William's Pantomime Mistress, Emma Hamilton and her Attitudes, in: Hornsby, Clare (Hrsg.): The impact of Italy, The Grand Tour and beyond, London 2000, S. 123-46.

731. Tours 1963: Tours, Hugh: The life and letters of Emma Hamilton, London 1963.
732. Trenkmann 1985: Trenkmann, Petra: Julius Schnorr v. Carolsfeld, Zeichnungen bis 1827, Greifswald 1985.
733. Treuherz, Prettejohn u. Becker 2003: Treuherz, Julian, Elizabeth Prettejohn u. Edwin Becker: Dante Gabriel Rossetti, with 190 Illustr., 140 in color, Amsterdam 2003.
734. Trier, Müller-Hofstede & Spies 1981: Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geb., Bd. 7483, Berlin 1981.
735. Tscherny 1982: Tscherny, Nadia: Vigée-Lebrun, in: The Burlington Mag., Bd. 124, Nr. 953, Aug. 1982, S. 524-26.

U

736. Uglow 1982: Uglow, Jennifer, Frances Hinton: The Internat. Dictionary of Women's Biography, London 1982.
737. Uhde 1874: Uhde, Hermann: Erinnerungen u. Leben der Malerin Louise Seidler, Berlin 1874.
738. Ullmann 1985: Ullmann, S. O. A.: Rossetti, Stillman, and the Union College Willowood Manuscripts, With Two Previously Unpublished Manuscripts by Dante Gabriel Rossetti, Friends of the Union College Libr., Schenectady, NY 1985.
739. Ungherini 1900: Ungherini, Aglauro: Manuel de bibliographie biographique et d'iconographie des femmes célèbres, Paris 1900.
740. Urlichs 1887: Urlichs, Ludwig v.: Thorvaldsen in Rom, aus Wagners Papieren, 20. Programm zur Stiftungsfeier des von Wagnerschen Kunstinstit., Würzburg 1887.
741. Uwins 1858: Uwins, Thomas: A memoir of Thomas Uwins, R. A.: late keeper of the royal galleries [...], London 1858.

V

742. Valverde 1989: Valverde, Mariana: The Love of Finery, Fashion and the fallen Woman in Nineteenth-Century Social Discourse, in: Victorian Studies, Bd. 32, 1989, S. 169-88.
743. Van Dyke 1902: Van Dyke, John Charles: Old English Masters engraved by Timothy Cole, London 1902.
744. Van De Sandt 1998: Van De Sandt, Udolpho: Le attitudini di Lady Hamilton, Emma Hart a Venezia 1791, in: Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, Bd. 22, 1998, S. 299-316.
745. Van Lennep 1942: Van Lennep, William (Hrsg.): The Reminiscences of Sarah Kemble Siddons, 1773-1785, Cambridge 1942.
746. Vigée-Lebrun 1903: Vigée-Lebrun, Elizabeth u. Lionel Strachey (Übers.): Memoirs of Mme Vigée-Lebrun, with numerous reproductions of Paintings by the Authoress, London 1903.
747. Vigée-Lebrun 1986: Vigée-Lebrun, Elizabeth: Souvenirs, 2 Bde., Paris 1986.
748. Vigée-Lebrun u. Strachey 1903: Strachey, Lionel : Memoirs of Madame Vigée-Lebrun, New York 1903.
749. Vigué 2003: Vigué, Jordi: Great women masters of art, Watson-Guptill, 2003.
750. Vinaver 1971: Vinaver, Eugène (Hrsg.): Works of Thomas Malory, Oxford: Oxford UP, 1971.

751. Vincent 2003: Vincent, Edgar: *Nelson, Love & Fame*, New Haven & London: Yale UP, 2003.
752. Vischer 1981-84: Vischer, Eduard (Hrsg.): *Barthold Georg Niebuhr, Briefe, 1816-30*, Berlin u. München 1981-84.
753. Vogelberg 2005: Vogelberg, Gabriele Maria: *Künstler u. Modell, Zwischen Imagination u. Wirklichkeit, Untersuchung zum Modellkult, Reihe Schriften zur bildenden Kunst, Papers on Art, Scritti dell' Arte*, Hrsg. von Jürg Meyer zur Capellen, Bd. 13, Frankfurt am M. u. a. 2005.
754. Von Dillis 1966: Von Dillis, Georg u. Ludwig I.: *Briefwechsel zwischen Ludwig I. von Bayern und Georg von Dillis 1807-1841, Schriftenreihe zur bayerischen Landesgeschichte, Beck, Bd. 65*, München 1966.
755. Von Hoff 1987: Von Hoff, Dagmar u. a.: *Tableaux Vivants, Die Kunst-u. Kultform der Attitüden u. lebenden Bilder*, in: Berger, Renate u. Inge Stephan (Hrsg.): *Weiblichkeit u. Tod in der Literatur*, Köln, Wien 1987, S.69-86.
756. Von Reber 1884: Von Reber, Franz: *Geschichte der neueren Deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausst. 1873, mit Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstentwicklung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien und den Ostseeländern*, Leipzig 1884.
757. Von Urlichs 1885: Von Urlichs, Ludwig: *Beiträge zur Kunstgeschichte*, T. O. Weigel, Leipzig 1885.

W

758. Wagener 1986: Wagener, Andrea: *Goethe u. sein römischer Freundeskreis*, in: *Kat. 1986, Goethe in Italien*, S. 40-54.
759. Wagner 1995: Wagner, Jennifer Ann: *A Moment's Monument, Temporal Revision and the Sonnet Form of D. G. Rossetti*, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, ns 4.1, 1995, S. 75–84.
760. Wagner 1996: Wagner, Peter: *Icons, texts, iconotexts, essays on ekphrasis and intermediality*, Berlin u. New York 1996.
761. Waiblinger 1829: Waiblinger, Wilhelm: *Taschenbuch aus Italien u. Griechenland auf das Jahr 1829*, Rom, Berlin 1829.
762. Wainwright 1988: Wainwright, Clive (Hrsg.): *George Bullock, Cabinet-Maker*, London 1989.
763. Walker 2006: Walker, Kirsty Stonell: *Stunner, The Fall and Rise of Fanny Cornforth*, Lulu Publ., 2006.
764. Waller 2006: Waller, Susan: *The Invention of the Model, Artists and Models in Paris 1830–1870*, London 2006.
765. Walpole u. Cunningham 1842: Walpole, Horace u. Peter Cunningham (Hrsg.): *The Letters of Horace Walpole, Earl of Orford, Including numerous letters now first published from the original manuscripts, in four volumes, 1770-97*, Philadelphia 1842, Ausg. London 1857.
766. Walpole 1967: Walpole, Horace u. W. S. Lewis (Hrsg.): *Correspondence*, 48 Bde., New Haven, CT: Yale UP, 1967.
767. Walker 1998: Walker, Richard John Boileau: *The Nelson portraits, an iconography of Horatio, Viscount Nelson, K.B. Vice Admiral of the White*, Royal Naval Museum Publications, London 1998.
768. Walker 2006: Walker, Kirsty Stonell: *Stunner: The Fall and Rise of Fanny Cornforth*, Lulu.com, 2006.
769. Wark 1971: Wark, Robert: *Reynold's Mrs. Siddons as 'The Tragic Muse'*, in: *Ten British Pictures, 1740-1840*, Huntington Libr., San Marino, CA 1971, S. 43-57.

770. Wark 1975a: Wark, Robert R. (Hrsg.): Sir Joshua Reynolds, Discourses on Art, New Haven, CT: Yale UP, 1975.
771. Wark 1975b: Drawings by Thomas Rowlandson in The Huntington Art Collection, Huntington Libr. and Art Gal., San Marino, CA 1975.
772. Wark u. Reynolds 1997: Wark, Robert R. u. J. Reynolds: Discourses on Art, new edition, New Haven, CT: Yale UP, 1997.
773. Waters 1973: Waters, William: Burne-Jones, an illustrated life of Sir Edward Burne-Jones, 1833-1898, London 1973.
774. Watson 1992: Watson, Jennifer C.: Romney's Theatrical Portraiture, Mrs. Siddons and Tryphasa Jane Wallis, in: Apollo, Nr. 136, 1992, 147-51.
775. Watson 1997: Watson Margaretta Frederick: Collecting the Pre-Raphaelites, the Anglo-American enchantment, London 1997.
776. Watts-Dunton 1883: Watts-Dunton, Theodore: The Truth about Rossetti, in: Nineteenth Century, Bd. 13, 1883, S. 404-23.
777. Waugh 1977: Waugh, Evelyn: Rossetti, his life and works, London 1977.
778. Weber-Woelk 1995: Weber-Woelk, Ursula: Flora la belle Rommaine, Studien zur Ikonographie der Göttin Flora im 17. Jahrhundert, Köln 1995.
779. Wedmore 1905: Wedmore, Frederick: Fine Prints, Collection Series, London 1905.
780. Weinberg 1999: Weinberg, Gail S.: Dante Gabriel Rossetti's 'salutation of Beatrice' and Camille Bonnard's 'Costumes Historiques', in: The Burlington Mag., Bd. 141, Nr. 1159, Oktober 1999, S. 622-23.
781. Weinberg 2001: Weinberg, Gail S.: 'An Irish Maniac', Ruskin, Rossetti and Francis McCracken, in: The Burlington Mag., Bd. 143, Nr. 1181, Aug. 2001, S.491-93.
782. Weinrautner 1997: Weinrautner, Ina: Friedrich Preller d. Ä. (1804-1878), Leben und Werk, Diss. Univ. Bonn 1996, Reihe Monographien Bd. 14, Münster 1997.
783. Weinsheimer 1978: Weinsheimer, Joel: Mrs. Siddons, 'The Tragic Muse', and the Problem of As, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism, Bd. 36, 1978, S. 317-28.
784. Wendorf 1990: Wendorf, Richard: The Elements of Life, Biography and Portrait-Painting in Stuart and Georgian, Oxford: Oxford UP, 1990.
785. West 1991b: West, Shearer: The Image of the Actor, verbal and visual representation in the Age of Garrick and Kemble, New York 1991.
786. Wheatley 1870: Wheatley, Henry Benjamin: Round about Piccadilly and Pall Mall or, A ramble from Haymarket to Hyde Park, consisting of a retrospect of the various changes that have occurred in the court end of London, London 1870.
787. White 2002: White, Colin The Nelson Encyclopedia, People, Places, Battles, Ships, Myths, Mistresses, Memorials & Memorabilia, Royal Naval Mus., Great Britain, London 2002.
788. White 2005: Colin White, Colin (Hrsg.): Nelson, the new letters, London 2005.
789. Whitley 1932: Whitley, William Thomas: Gilbert Stuart, Cambridge, MA: Harvard UP, 1932.
790. Whitley 1968: Whitley, William Thomas: Artists and their friends in England, 1700-1799, 2 Bde., Erstaug. 1928, London u. New York 1968.

791. Whitley 2007: Whitley, William Thomas: Art in England 1821-1837, London 2007.
792. Whitman 1902: Whitman, Alfred: The Print-collector's Handbook, London 1902.
793. Wildman 1995: Wildman, Stephen: Visions of Love and Life, Pre-Raphaelite Art from the Birmingham Collection, Alexandria, VA 1995.
794. Wildman 2004: Wildman, Stephen: Waking dreams, the art of the pre-Raphaelites from the Delaware Art Museum, Art Services International, Delaware 2004.
795. Wilkins 1783: Wilkins, T. (Hrsg.): The theatrical portrait, a poem, on the celebrated Mrs. Siddons, in the characters of Calista, Jane Shore, Belvidera, and Isabella, London, Printed by T. Wilkins, and sold by G. Kearsley, London 1783.
796. Wille 1961: Wille, Hans: Das Bild des Monats, 40 Bildbeschreibungen u. Abbildungen, Städtisches Mus., Wuppertal 1961.
797. Williams 1831: Williams, D. E. (Hrsg.): The Life and Correspondence of Sir Thomas Lawrence, 2 Bde., London 1831.
798. Williams 2006: Williams, Kate: England's mistress, the infamous life of Emma Hamilton, London 2006.
799. Williamson 1897: Williamson George C.: Portrait miniatures from the time of Holbein 1531 to that of Sir William Ross 1860, A handbook for collectors, London 1897.
800. Williamson 1907: Williamson, George Charles: John Downman, A.R.A.: his life and works, Issue 2 of 'Connoisseur', extra number, London 1907.
801. Wilson 1995: Wilson, Michael S.: The Incomparable Siddons as Reynold's Muse, Art and Ideology on the British Stage, in Hurley, Ann u. Kate Greenspan (Hrsg.): So Rich a Tapestry, The Sister Arts and Cultural Studies, Cranbury: Associated UP, 1995, S. 117-48.
802. Wilson u. Roberts 1912: Engravings in mezzotint, Vicars brothers, 1912.
803. Wilton 1997: Wilton, Andrew: The Age of Rossetti, Burne-Jones, and Watts, Symbolism in Britain, Tate Gal., London 1997.
804. Wilton, Upstone u. Bryant 1997: Wilton, Andrew, Robert Upstone u. Barbara Bryant: The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts, symbolism in Britain, 1860-1910, Tate Gallery, London 1997.
805. Wilton-Ely 2004: Wilton-Ely, John: Classic Ground, Britain, Italy, and the Grand Tour, in: Eighteenth-Century Life, Bd. 8, Nr. 1, Winter 2004, S. 136-65.
806. Wind u. Anderson 1986: Wind, Edgar u. Jaynie Anderson (Hrsg.): Hume and the Heroic Portrait, Studies in Eighteenth Century Imagery, Oxford 1986.
807. Winckelmann 1804: Winckelmann, Johann Joachim: Johann Joachim Winckelmanns alte Denkmäler der Kunst (Monumenti Antichi Inediti 1767), übers. v. Friedrich Leopold Brunn, Berlin 1804.
808. Wirth 1990: Wirth, Irmgard: Berliner Malerei im 19. Jh, Berlin 1990.
809. WMR 1851: Rossetti, William Michael: Fine Arts, Pre-Raphaelitism, in: Spectator, 24.12.14, 4.10.1851, S. 955-7.
810. WMR 1886: Rossetti, William Michael (Hrsg.): The Collected Works of Dante Gabriel Rossetti, 2 Bde., London 1886.
811. WMR 1889: Rossetti, William Michael: Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer, London 1889.
812. WMR 1890: Rossetti, William Michael (Hrsg.): The collected works of Dante Gabriel Rossetti, London 1890.

813. WMR 1895: Rossetti, William Michael (Hrsg.): Dante Gabriel Rossetti: His Family Letters, with a Memoir, 2 Bde., London 1895.
814. WMR 1897: Rossetti, William Michael (Hrsg.): The collected works of Dante Gabriel Rossetti, London 1897.
815. WMR 1899: Rossetti, William Michael (Hrsg.): Ruskin, Rossetti, Preraphaelitism, Papers 1854 to 1862, London 1899.
816. WMR 1900: Rossetti, William Michael (Hrsg.): Pre-Raphaelite Diaries and Letters, London 1900.
817. WMR 1903a: Rossetti, William Michael: Dante Rossetti and Elizabeth Siddal, in: Burlington Mag. 1.3, May 1903, S. 273-95.
818. WMR 1903b: Rossetti, William Michael (Hrsg.): Rossetti Papers 1862 to 1870, A Compilation by WMR, New York 1903.
819. WMR 1904: Rossetti, William Michael (Hrsg.): The Poems of Dante Gabriel Rossetti, with Illustr. from His Own Pictures and Designs, London u. Boston 1904.
820. WMR 1905: Rossetti, William Michael: A Bibliography of the Works of Dante Gabriel Rossetti, London 1905.
821. WMR 1906a: Rossetti, William Michael: Dante Gabriel Rossetti, Classified Lists of His Writings with the Dates, London 1906.
822. WMR 1906b: Rossetti, William Michael: Some Reminiscences of WMR, London 1906.
823. WMR 1911a: Rossetti, William Michael (Hrsg.): House of Life, By Dante Gabriel Rossetti, London 1911.
824. WMR 1911b: Rossetti, William Michael: The collected works of William Morris, with introductions by his daughter May Morris, London 1911.
825. WMR 1987: The Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies, Published by PRB Found. of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies, London 1987.
826. Wolf-Timm 1991: Wolf-Timm, Telse: Theodor Rehbenitz 1791-1861, Persönlichkeit u. Werk, Mit einem kritischen Werkkat., Schriften der Kunsthalle zu Kiel, Bd. 10, Kiel 1991.
827. Wolf-Timm 1986: Wolf-Timm, Telse: Theodor Rehbenitz' Bildnis der Marchesa Marianna Florenzi, Entstehungsgeschichte u. Portraits aus dem Umkreis, in: Nordelbingen, Bd. 55, 1986, S. 123-39.
828. Woo 2007: Woo, Celestine: Sarah Siddons as Hamlet, three decades, five towns, absent breeches, and rife critical confusion, in: A Quarterly Journal of short Articles, Notes, and Reviews, Bd. 20, Nr. 1, 2007, S. 37-40.
829. Wood 1894: Wood, Esther: Dante Rossetti and the pre-Raphaelite movement, S. Low, Marston and Company, limited, 1894.
830. Wood 1910: Wood, T. Martin: Drawings of D. G. Rossetti, George Newnes Art Libr., New York 1910.
831. Wood 1998: Wood, Christopher: Burne-Jones: the life and works of Sir Edward Burne-Jones (1833-1898), London 1998.
832. Woods 1984: Woods, Leigh: Garrick claims the Stage, Acting as Social Emblem in Eighteenth-Century England, Westport 1984.
833. Wright u. Evans 1851: Wright, Thomas u. H. Evans: Historical and descriptive account of the caricatures of James Gillray, London 1851.

834. Wright 1986: Wright, Thomas: Historical & descriptive account of the caricatures of James Gillray, comprising a political and humorous history of the latter part of the reign of George the Third, by Thomas Wright and R. H. Evans, London 1851, Ausg. 1986.
835. Wright, Gordon u. Smith 2006: British and Irish paintings in public collections, an index of British and Irish oil paintings by artists born before 1870 in public and institutional collections in the United Kingdom and Ireland, Issue 1020, New Haven, CT: Yale UP, 2006.
836. Wright u. Grego 1970: Wright, Thomas u. Joseph Grego: The works of James Gillray, the caricaturist, with the story of his life and times, London 1970.
837. Wurst 2001: Wurst, Karin A.: Spellbinding, The Body as Art / Art as Body in the Cultural Practice of Attitudes, in: The Lessing Yearbook, Bd. XXXIII, 2001, S. 151-82.
838. Wurst 2005: Wurst, Karin A.: Fabricating Pleasure, Fashion, Entertainment, and Cultural Consumption in Germany, 1780-1830, Detroit, MI: Wayne State UP, 2005.

Z

839. Zweig 1990: Zweig, Robert: "Death-in-Love", Rossetti and the Victorian Journey Back to Dante, in: Barreca, Regina (Hrsg.): Sex and Death in Victorian Literature, Bloomington, IN: Indiana UP, 1990, S. 178-93.
