

Henry Keazor

Idealische Werke versus Büsten: Die Konkurrentinnen Harriet Hosmer und Elisabet Ney

Der texanische Anwalt und Kongressabgeordnete John McPherson Pinckney (1845–1905) pries die beiden Statuen Elisabet Neys von Sam Houston (1793–1863) und Stephen F. Austin (1793–1836) am 25. Februar 1905 anlässlich deren offizieller feierlicher Übergabe in Washington und lobte die als Bürgerin von Texas bezeichnete Künstlerin dafür, dass sie durch ihr Werk „fame to herself and honor to her state“ (Anm. d. Verf.: Ruhm für sich und Ehre für ihren Staat) erworben habe: „[...] and these two creations will stand as deathless monuments to her artistic power“ (Anm. d. Verf.: und diese beiden Schöpfungen werden als unsterbliche Monumente von ihrer künstlerischen Kraft zeugen) (Loggins 1946, S. 314). Die mit ihrem Bruder in Hempstead unweit von Neys Plantage Liendo wohnende Schwester des Abgeordneten – die Schriftstellerin Susanna Pinckney (1843–1909) – wurde, Neys Biograph Vernon Loggins zufolge, von ihren Mitbürgern wegen ihrer Bücher als ebenfalls zu Ruhm gekommene Frau betrachtet und daher, sowie möglicherweise aufgrund des Umstands, dass sie – wie anscheinend Elisabet Ney auch – unverheiratet war, zu der Bildhauerin in Beziehung gesetzt: und zwar als Rivalin.

Es scheint, als ob die beiden Frauen sich nie persönlich begegnet seien, und es ist nicht bekannt, wie sie auf diese Einschätzung ihrer Umwelt reagierten. Man weiß jedoch, dass Elisabet Ney auf andere künstlerisch tätige Frauen durchaus empfindlich reagieren konnte. Ihre Freude über eine Bronzemedaille, die sie 1904 während der Weltausstellung in St. Louis für ihre Werke – die Büste Jacob Grimms (1785–1863) (vgl. Kat. Nr. 23 in diesem Band), die Bronzeplastik Giuseppe Garibaldis (1807–1882) und das Grabmal für General Albert Sidney Johnston (1803–1862) (vgl. Kat. Nr. 58 in diesem Band) – erhielt, wurde stark getrübt, als sie erfuhr, dass zehn weitere amerikanische Bildhauerinnen ebenfalls Bronzemedallien erhalten hatten.

Es ist auffällig, dass alle Lebensbeschreibungen der Münsteranerinnen als einen frühen Ansporn für ihren Entschluss, Bildhauerin zu werden, die legendäre Tochter des Erbauers des Straßburger Münsters Erwin von Steinbach (um 1244–1318), Sabina von Steinbach (13./14. Jahrhundert), anführen, die ihrem Vater im 14. Jahrhundert bei seiner Arbeit zur Hand gegangen sein und deren Geschichte Elisabeths Mutter der Tochter als Kind vorgelesen haben soll. Sabina von Steinbach wird dabei von der jungen Elisabet Ney zum einen als Beleg dafür angeführt, dass Frauen durchaus den Beruf des Bildhauers ausführen und dabei erfolgreich sein

können. Zum anderen dient sie als ein Beispiel, das es zu übertreffen galt: Denn während Sabina von Steinbach noch an der Seite ihres Vaters bzw. ihrer Brüder arbeiten musste, strebte Elisabet Ney von Anfang an eine eigenständige Laufbahn an.

Parallelen im Leben und in den Karrieren der Bildhauerinnen Hosmer und Ney

Eine ähnliche Rolle als zu überflügelndes Vorbild nimmt in den biographischen Darstellungen auch die Gestalt der Bildhauerin und Medailleurin Angelika Facius (1806–1887) ein, einem Schützling Johann Wolfgang von Goethes (1749–1832), der sie Elisabet Neys späterem Lehrer, Christian Daniel Rauch (1777–1857), zur Ausbildung empfahl. In der 1984 veröffentlichten, romanhaften Schilderung von Neys Leben durch Marjory Goar wird die erste Begegnung der jungen Elisabet mit dem alten Bildhauer sogar dahingehend ausgestaltet, dass Rauch die beiden Frauen zueinander in Parallele setzt, Elisabet aber insofern triumphieren lässt, als sie als die hübschere von beiden bezeichnet wird.

Die Gestalt der Angelika Facius fungiert hier jedoch gleichsam nur als Scharnier, mit dem zu einer weiteren Bildhauerin übergeleitet werden soll, die sich tatsächlich als Konkurrentin Elisabet Neys erweisen sollte. „I've just come from Rome, where I met another young sculptress from America, who is working with the sculptor John Gibson“ (Anm. d. Verf.: Ich komme gerade aus Rom, wo ich eine andere, aus Amerika stammende junge Bildhauerin getroffen habe, die mit dem Bildhauer John Gibson zusammenarbeitet), fügt Rauch in Goars Darstellung hinzu, „a Miss Harriet Hosmer. She seemed quite talented, but neither is she as pretty as you, *Fräulein*“ (Anm. d. Verf.: eine Miss Harriet Hosmer. Sie schien sehr talentiert, aber auch sie ist nicht so hübsch wie Sie, Fräulein) (Goar 1984, S. 30) (Abb. 1). Spätestens hier wird endgültig deutlich, dass der schon im Falle von Facius davongetragene Sieg ein mehr als zweifelhafter ist, denn zwar „hübscher“ zu sein als eine andere Bildhauerin, das eigene Talent aber noch nicht unter Beweis gestellt zu haben, konnte Elisabet Ney nicht genügen. Andere Darstellungen bauen Rauchs Lob daher sogar noch dahingehend aus, dass er Hosmer nicht nur als „sehr talentiert“ bezeichnet, sondern diesem „prodigy for sculpture“ (Anm. d. Verf.: Wunderkind der Skulptur) (Loggins 1946, S. 48) auch eine große Zukunft als „a clever sculptor“ (Anm. d. Verf.: geschickter Bildhauer) (Fortune-Burton 1943, S. 33)



Abb.1 Porträt Harriet Hosmer, Fotografie um 1855, National Portrait Gallery, Smithsonian Institution, Washington D.C., NPG.84.150

voraussagt. Prompt reagiert Ney in diesen Darstellungen mit unverhohlenem Neid und eifersüchtigem Konkurrenzgefühl, wenn sie beschließt, dem verehrten alten Meister zu zeigen, dass sie – obgleich jünger und hübscher als die Rivalin – eine viel bessere Bildhauerin sein würde.

Obwohl die Szene mit Rauch so nicht belegt ist (Loggins hatte bei der Niederschrift seines Buches jedoch die privaten Notizbücher und Briefe Neys im Archiv der Texas Fine Arts Association in Austin studiert), hat sie einen wahren Kern: Ney und Rauch begegneten sich tatsächlich im Juni 1854, als der Bildhauer auf dem Rückweg von Italien nach Berlin in München Zwischenstation machte. Da er kurz zuvor in Rom Harriet Hosmer besucht und ihre Werke gesehen hatte, ist es mehr als wahrscheinlich, dass er im Gespräch mit Ney auch auf die amerikanische Künstlerin zu sprechen kam, die ihm tatsächlich sehr imponiert hatte:

„Rauch was much struck and pleased with her works [...]. He inquired her age, and wrote her name in his pocket-book“ (Anm. d. Verf.: Rauch war sehr beeindruckt und zufrieden mit ihren Arbeiten [...]. Er fragte nach ihrem Alter und schrieb ihren Namen in sein Notizbuch), schildert Hosmers Lehrer und Schutzbefehlener, der Bildhauer John Gibson, stolz den Besuch des von ihm als „greatest sculptor of the age“ (Anm. d. Verf.: größten lebenden Bildhauers seiner Zeit) (Carr 1912, S. 24–25) titulierten Künstlers in Rom an Hosmers Vater.

Obgleich sich die beiden Frauen – wie im Falle Susanna Pinckney – anscheinend nie begegnet sind, sollten derartige, über dritte Personen vermittelte, indirekte und doch enge Berührungsmomente Leben und Karrieren beider Künstlerinnen immer wieder durchziehen. So hatten die beiden ungefähr gleichaltrigen Frauen – die 1830 in Watertown, Mas-

sachusetts, geborene Hosmer war knapp zwei Jahre älter als Ney – jeweils Lehrer, die ihre eigene Schulzeit bei Bertel Thorwaldsen (1770–1844) verbracht hatten: Ney lernte zunächst bei Max von Widmann (1812–1895) in München, Hosmer bei Gibson in Rom. Beide betrauten später deutsche Fachleute damit, ihre Werke in Marmor oder Bronze zu übertragen: Ney wandte sich hierbei an Franz Ochs (1852–1903) in Berlin, Hosmer hingegen an Ferdinand Müller in München. Beide frequentierten in geradezu erstaunlicher Parallele dieselben Berühmtheiten ihrer Zeit: Ney pflegte im Rahmen ihrer Porträts von Giuseppe Garibaldi (1807–1882) und König Ludwig II. (1845–1886) etwa engen Umgang mit diesen beiden so unterschiedlichen Charakteren, die Hosmer ebenfalls persönlich bekannt waren. Im Gegensatz zu Ney hegte die Papst-Sympathisantin allerdings zunehmend weniger Wohlwollen für den italienischen Freiheitskämpfer, den sie zuletzt als „regular nuisance“ (Anm. d. Verf.: andauernde Plage) bezeichnete (Sherwood 1991, S. 267). Die amerikanische Bildhauerin war überdies eine Zeitlang mit der Schauspielerin Charlotte Cushman (1816–1876) liiert, deren Interpretation der Lady Macbeth Ney nach der Rückkehr Cushmans aus Europa in Amerika gesehen und die sie bei der Ausarbeitung ihrer Pläne zu einer Lady Macbeth-Statue maßgeblich inspiriert haben soll.

Zudem kleideten sich beide für den Geschmack ihrer Zeit auf ungewöhnliche und exzentrische Weise. Die Worte des amerikanischen Schriftstellers Nathaniel Hawthorne (1804–1864), der sich 1858 angesichts von Hosmers Garderobe und Kopfbedeckung die Frage stellte, wie die damals 28-jährige Bildhauerin sich in fortgeschrittenem Alter kleiden wolle – „for the decorum of age will not be consistent with a costume that looks pretty and excusable enough in a young woman“ (Anm. d. Verf.: denn das Schickliche des Alters wird nicht mehr mit einem Kostüm vereinbar sein, das an einer jungen Frau gerade noch hübsch und entschuldigbar aussieht) (Woodson 1980, S. 158) – wären in den Augen von Neys Umwelt wohl auch auf sie übertragbar gewesen, die selbst im Alter in ihrer texanischen Umgebung noch mit ihrer extravaganten Kleidung Aufsehen erregte.

Auch in Bezug auf die Ehe hatten die beiden Frauen ähnliche Ansichten. Elisabet Ney vertrat ihre Ablehnung derselben zwar nach außen hin, hatte aber am 7. November 1863 Edmund Montgomery (1835–1911) auf Madeira geheiratet, was von Ney jedoch geheimgehalten wurde. Hosmer hingegen blieb, auch faktisch Junggesellin, ihrer Überzeugung treu, dass ein Künstler, „even if so inclined, [...] has no business to marry. For a man, it may be well enough, but for a woman, on whom matrimonial duties and cares weigh more heavily, it is a moral wrong, I think, for she must either neglect her profession or her family, becoming neither a good wife and mother nor a good artist. My ambition is to become the latter, so I wage eternal feud with the

consolidating knot“ (Anm. d. Verf.: selbst wenn er sich dazu hingezogen fühlt, mit der Ehe nichts zu schaffen hat. Für einen Mann mag sie in Ordnung gehen, aber für eine Frau, auf der eheliche Pflichten und Besorgungen schwerer lasten, ist es, denke ich, ein moralischer Fehler, denn sie muss entweder ihren Beruf vernachlässigen oder ihre Familie, wodurch sie weder eine gute Ehefrau und Mutter noch ein guter Künstler ist. Ich will letzteres werden, und so führe ich einen ewigen Kampf mit dem vereinigenden Bund), so Hosmer in einem Brief vom August 1854 (Carr 1912, S. 35). Nicht zufällig sprach die kinderlose Hosmer daher stets von ihren Werken als ihren „children“, „babies“, „sons and daughters“ (Carr 1912, S. 33, 76 und 209).

Lady Alford und die künstlerische Überlegenheit von Harriet Hosmer

Auch auf Ausstellungen müssen sich die Wege der beiden Künstlerinnen zumindest vermittelt ihrer Werke gekreuzt haben: Auf der Internationalen Kunstausstellung in Paris 1867 war Hosmer mit ihrem *Schlafenden Faun* vertreten, und sie wird dort sicherlich auf die Büsten von Garibaldi und Bismarck (vgl. Kat. Nr. 37 in diesem Band) sowie die



Abb. 2 Georg Zobel (Druck nach einem Gemälde von Richard Buckner), Porträt Lady Marian Alford, 1863, The British Museum, London © Copyright The Trustees of The British Museum, London

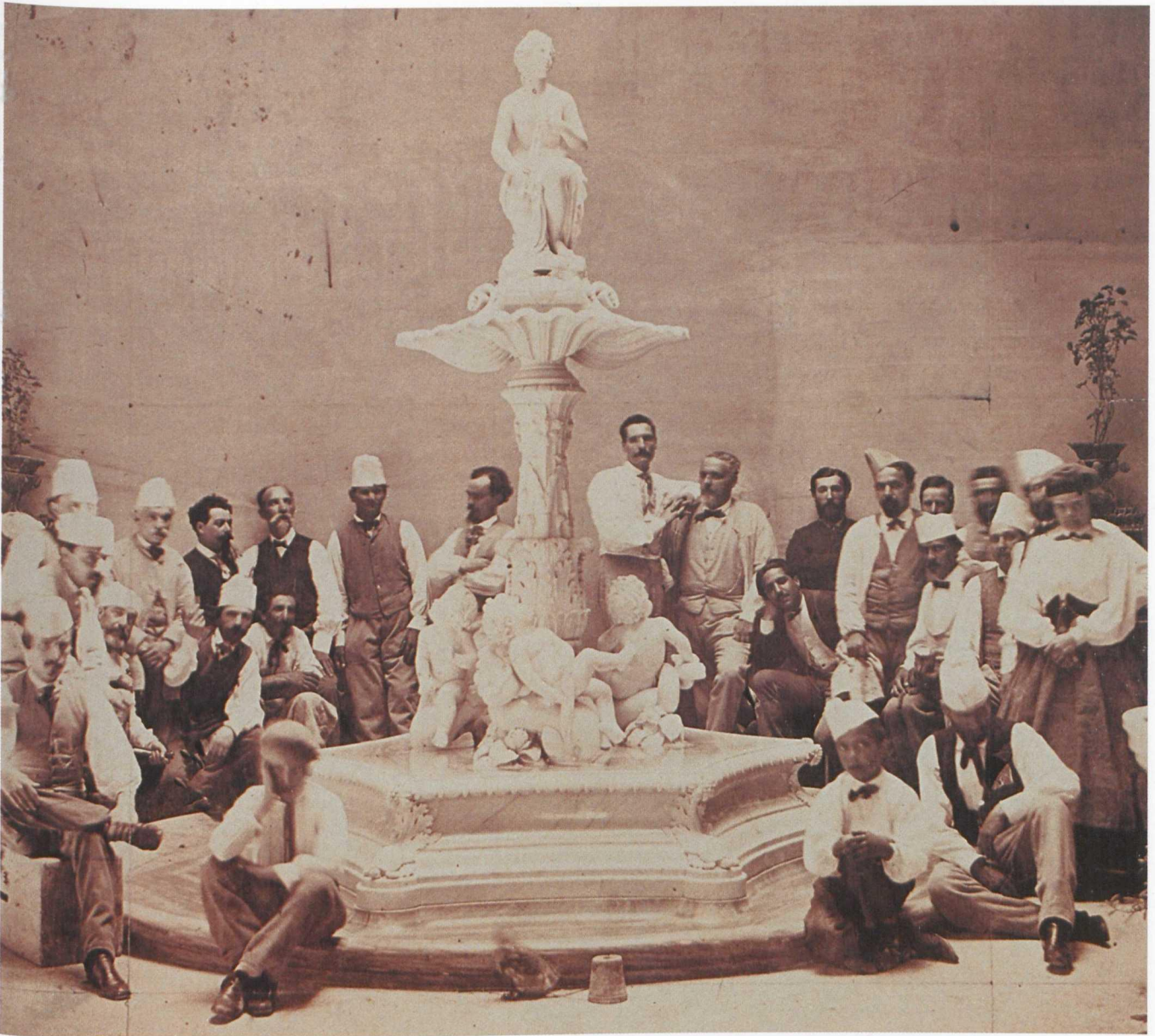


Abb. 3 Harriet Hosmer mit ihren italienischen Arbeitern um den *Sirenenbrunnen* versammelt, Fotografie von 1861, Schlesinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University, Cambridge/Massachusetts

Brüder Genii (vgl. Kat. Nr. 32 in diesem Band), insbesondere aber auf die Miniaturbüste von Lady Marian Alford (1817–1888) und die Bronzestatue ihres Sohnes, Lord Brownlow (1842–1867), gestoßen sein. Insbesondere die beiden letzten Werke werden ihr aufgefallen sein, da es sich bei Lady Alford um eine enge Freundin und zudem treue Kundin von ihr selbst handelte (Abb. 2). Elisabet Ney hatte sie und ihren Sohn 1863 durch Montgomery kennengelernt, der den an Tuberkulose leidenden Lord Brownlow auf Madeira ärztlich betreute. Ney musste wissen, dass dessen Mutter Werke Hosmers und ihres Lehrers Gibson besaß. Erst zwei Jahre zuvor hatte Lady Alford den aufwändigen *Sirenenbrunnen* der amerikanischen Bildhauerin in ihrem Londoner Domizil errichten lassen, der so berühmt wurde, dass Hosmer sich schließlich zu Werbezwecken eine Replik im Eingangsbereich ihres römischen Ateliers aufbaute

(Abb. 3). Elisabet Ney strebte offensichtlich danach, ebenfalls die Zuneigung der englischen Mäzenin zu gewinnen, zum einen, weil sie so ihren „only serious woman rival“ (Anm. d. Verf.: einzigen ernsthaften weiblichen Rivalen) (Fortune-Burton 1943, S. 18) ausstechen konnte, zum anderen jedoch auch, weil sie so darauf hoffen durfte, den von Hosmer besetzten englischen Skulpturenmarkt für sich zu öffnen.

In den biographischen Darstellungen wird die Begegnung zwischen Lady Alford und Elisabet Ney nicht von ungefähr parallel zu ihrem Zusammentreffen mit dem von Hosmer begeisterten Rauch gesetzt. Denn auch Lady Alford schwärmt von der amerikanischen Künstlerin und konfrontiert Ney sogar mit deren künstlerischer Überlegenheit: „Why do you do portraits? Even I, a mere amateur, can model perfect likenesses. [...] Dear Harriet is of course too good an artist to do portraits. She has commissions for

ideals which will keep her busy for years“ (Anm. d. Verf.: Warum machen Sie überhaupt Porträts? Selbst ich, ein bloßer Amateur, bekomme eine vollständige Ähnlichkeit hin. [...] Die liebe Harriet ist natürlich eine viel zu gute Künstlerin, um Porträts zu machen. Sie hat Aufträge für idealische Bildwerke, die sie auf Jahre hin beschäftigen werden) (Loggins 1946, S. 111), hält die englische Aristokratin in der Version von Loggins der auf einen Auftrag hoffenden Ney entgegen. Nichtsdestotrotz einigte man sich offenbar darauf, dass die Bildhauerin eine Bronzestatue von Lord Brownlow (Abb. 4) und eine Miniaturbüste von Lady Alford (Abb. 5) anfertigen sollte, doch angesichts der Vorliebe der Auftraggeberin für idealische Werke verwundert es nicht, dass es bei dieser Bestellung blieb. Tatsächlich handel-

te es sich bei Lady Alford um eine ausgesprochen eigenwillige und anspruchsvolle Kundin: Sie hatte viele Jahre in Italien gelebt und sich mit der dortigen Kunst vertraut gemacht, war selbst künstlerisch tätig, zeichnete kleinere architektonische Entwürfe für ihre Häuser und gehörte einem Kreis von Intellektuellen an, die sich die Wiederbelebung emblematischer und symbolischer Kunst zum Ziel gesetzt hatten. 1886 veröffentlichte Lady Alford ihr eigenes Buch „Needlework as Art“, eine ausführliche Geschichte und Darstellung der verschiedenen nationalen Stickerei-Stile, mit der sie zugleich dazu aufrief, das bislang rein pragmatisch gehandhabte Nähen durch eine Handarbeitskunst zu ersetzen, in der symbolische oder ornamentale Muster Schönheit und künstlerischen Wert garantieren würden. Zur praktischen

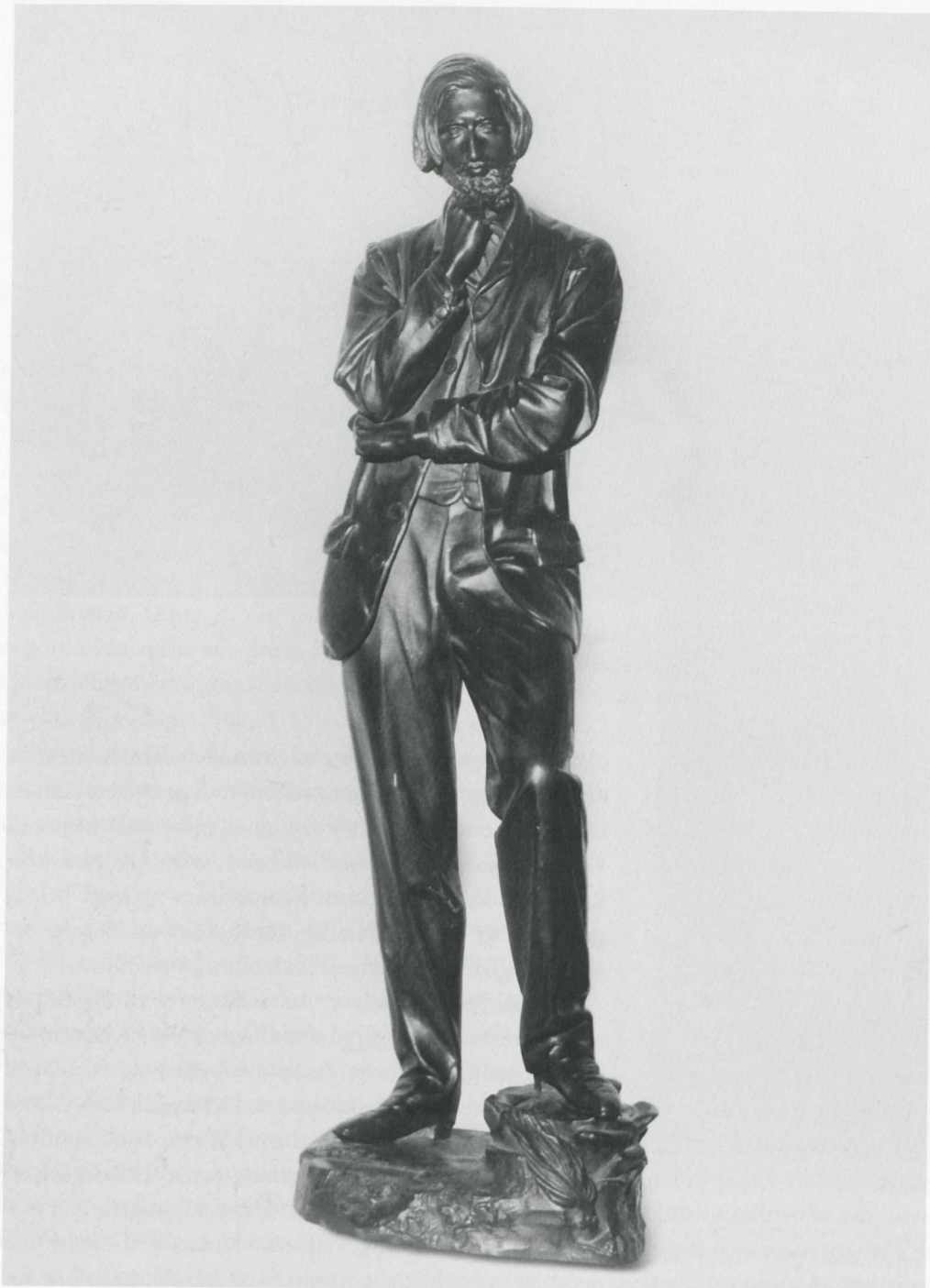


Abb. 4 Elisabet Ney, Bronzestatue Lord Brownlow, 1864, verschollen



Abb. 5 Elisabet Ney, Miniaturbüste der Lady Marian Alford, 1865, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin/Elisabet Ney Museum, Austin



Abb. 6 Elisabet Ney, Genien-Gruppe Sursum, 1865, Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin/Elisabet Ney Museum, Austin

Umsetzung dieser Ziele hatte sie bereits 1872 die Royal School of Needlework in London gegründet. Sie ließ sich hierin von den wichtigsten Vertretern des Neo-Präraffalismus wie Edward Burne-Jones (1833–1898), William Morris (1834–1896) und Walter Crane (1845–1915) beraten, mit denen sie sich nicht zuletzt auch in ihrem Interesse an einem Wiedererstarken von religiöser Kunst und Symbolismus einig wusste.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, weshalb Lady Alford eine gewisse Zurückhaltung gegenüber Neys Porträtkunst übte und demgegenüber die idealischen Werke Hosmers bevorzugte. Zugleich kann jedoch deutlich gemacht werden, dass die Entlohnung, die Ney für ihre beiden Porträts erhielt, keineswegs, wie zuweilen in der Literatur behauptet, als Zeichen einer absoluten Geringschätzung verstanden werden muss. Die Bildhauerin bekam zwar anstatt der wahrscheinlich von ihr erhofften Geldzahlung ein von Lady Alford eigenhändig und kostbar mit Gold besticktes Ballkleid, in Anbetracht des Engagements der Adligen für eine Wiederbelebung anspruchsvoller Handarbeitskunst ist dies jedoch als Ausdruck einer gewissen Achtung aufzufassen. Elisabet Ney hat das Kleidungsstück dann auch bis zum Ende ihres Lebens aufbewahrt. In einem Brief vom 10. August 1907, zwei Monate nach dem Tod seiner Frau, vermachte es der verwitwete Montgomery einer in Westfalen lebenden Freundin von Ney. Dennoch reichte dieses Geschenk nicht an die Gaben heran, mit denen Lady Alford Harriet Hosmer verehrungsvoll bedachte. So wird berichtet, dass sie 1860 vor der Bildhauerin niederkniete, um ihr einen Ring mit einem großen, herzförmigen Rubin anzustecken, der von Diamanten umgeben war.

Die idealischen Werke Hosmers und Neys Reaktion

Kein Wunder also, dass die Darstellungen von Neys Leben, wie schon bei der Schilderung des ersten Zusammentreffens mit Rauch, die Begegnung mit Lady Alford dahingehend ausgestalten, dass Ney sich von der Erwähnung Hosmers wieder dazu herausgefordert fühlt, sich besser als diese Konkurrentin zu erweisen. Dass damit tatsächlich ein wahrer Kern getroffen sein mag, zeigt der Umstand, dass sie kurz darauf mit der Gruppe der *Brüder Genii* ihr erstes idealisches Werk seit ihrer Jugendzeit schuf – ganz so, als habe die Bildhauerin, die als Studentin vor allem religiöse Skulpturen geschaffen und sich sodann ganz auf Porträts konzentriert hatte, damit auf die am Vorbild Hosmers entwickelten Vorhaltungen von Lady Alford reagiert (Abb. 6). Freilich macht sich selbst hier wie auch bei ihren späteren idealischen Werken ihre starke Neigung zum Porträt bemerkbar, denn für die Darstellung der beiden mit Fackel und Schlüssel ausgestatteten und emporweisenden Knaben griff Ney auf das Modell der beiden Söhne der ebenfalls auf Madeira lebenden Freundin Elisabeth Lewald, Karl und Theodor, zurück.

Diese auch bei ihrem *Prometheus* (der eine Art Mischporträt Montgomerys und Garibaldi darstellt), dem *Christus* – in dem sich Züge Montgomerys, Rauchs und des münsterischen Bischofs Johann Georg Müller (1789–1870) miteinander kombiniert finden – und der *Lady Macbeth* (der neben Charlotte Cushman bis zu vier verschiedene Frauen ihre Züge liehen) angewandte Praxis mag zum einen den Reflex der Lehren Rauchs darstellen, der sie dazu angeleitet haben soll, stets nach lebenden Vorbildern zu arbeiten; zum anderen jedoch zeigt sie vielleicht auch Neys grundsätzliche Rückbindung an diese Gattung, in der sie sich offenbar am sichersten fühlte.

Freilich darf dabei nicht der finanzielle Aspekt außer Acht gelassen werden: Bei Porträts handelte es sich oft um Auftragswerke, deren Bezahlung garantiert war. Selbst wenn es sich um aus freien Stücken vom Bildhauer hergestellte Darstellungen handelte, so bestand hier doch eine weitaus größere Chance, diese anschließend zu vermarkten als bei idealischen Werken. Hieran zeigt sich auch der Erfolg Hosmers, die es sich aufgrund des erworbenen Ruhmes und der damit gesicherten, internationalen Auftraggeberschaft leisten konnte, fast ausschließlich und nach freiem Ermessen idealische Werke zu schaffen – und dies, obgleich sie in zum Teil engstem persönlichen Kontakt zu den Berühmtheiten und Herrschern ihrer Zeit stand, die sie jederzeit für eine Porträtsitzung hätte gewinnen können. Beispielsweise war Papst Pius IX. (1792–1878), den zu porträtieren Ney erfolglos geplant haben soll, geradezu ein Freund Hosmers, von dem sie daher kokett in einem Brief an eine Freundin aus England schreiben konnte: „I don't know when I have been so late in getting back to Rome. I am afraid the Pope can't do without me much longer [...]“ (Anm. d. Verf.: Ich weiß nicht, wann ich schon einmal so spät nach Rom zurückgekommen bin. Ich fürchte, der Papst kann nicht mehr länger ohne mich sein [...]) (Carr 1912, S. 236–237).

Insofern erweist sich der von Loggins ausgespinnene Dialog zwischen Rauch und der jungen Elisabet Ney als durchaus programmatisch: Als dieser berichtet, dass Hosmer „very fine heads and sketches for a madonna“ (Anm. d. Verf.: sehr feine Köpfe und Skizzen für eine Madonna) mache, beschließt Ney, ihm zu zeigen, dass sie „finer heads than Miss Harriet Hosmer ever saw“ (Anm. d. Verf.: feinere Köpfe, als Miss Harriet Hosmer sie jemals gesehen hatte,) machen könne (Loggins 1946, S. 48–49) – nur, dass es sich dabei nicht um Madonnenköpfe, sondern Porträtbüsten handeln würde, die Ney für sich als eine Art imaginärer „Galerie berühmter Männer“ (Müller-Münster 1931, S. 60) konzipiert zu haben schien.

Die eben von diesen berühmten Männern ihrer Zeit hochdekorierte und mit Auszeichnungen geehrte Hosmer hingegen äußerte dezidiert ihre Vorbehalte gegenüber Büsten und Porträts. In einem Brief an eine Freundin schreibt sie 1854:

„After all, busts are not so satisfactory to make, as statues, for one is so limited in the power of expressing one's thoughts“ (Anm. d. Verf.: Alles in allem ist es nicht so befriedigend, Büsten zu schaffen wie Statuen, da man so eingeschränkt wird hinsichtlich des Ausdrucks der eigenen Gedanken) (Carr 1912, S. 41). Den hier eröffneten Gedankengang weiterführend, schreibt sie vierzig Jahre später: „For what is the meaning of art? Its true signification implies creation, and may I ask, what opportunity has the most imaginative sculptor when executing a work of modern portraiture, fettered by the necessity of adhering to an uncouth costume, to display the creative faculty or his sense of beauty and grace?“ (Anm. d. Verf.: Denn was ist der Sinn der Kunst? Ihre wahre Bedeutung liegt in der Schöpfung und, wenn ich fragen darf, welche Gelegenheit hat der einflussreichste Bildhauer, seine schöpferischen Fähigkeiten oder seinen Sinn für Schönheit und Anmut zu zeigen, wenn er ein zeitgenössisches Porträt ausführt, von der Notwendigkeit gefesselt, sich an die ungeschlachte Kleidung halten zu müssen) (Carr 1912, S. 332). Zudem eröffnet die Gattung der Porträtstatue in der Form, in der sie von ihren Zeitgenossen gepflegt wird, ihrer Meinung nach einen tiefen Graben zwischen anspruchloser Geschichtsdokumentation und künstlerischer Poesie: „We erect a portrait statue to one of our heroes, clad in the outrageous costume of our time, and then feel, in a general way, that we have done something for art. We have done something for history, if you will, but all we do for art by the erection of these bronze photographs is to banish true art farther and farther from its legitimate realm“ (Anm. d. Verf.: Wir errichten eine Porträtstatue für einen unserer Helden, gehüllt in die abscheuliche Kleidung unserer Zeit und fühlen dann irgendwie, dass wir etwas für die Kunst getan haben. Wir haben etwas für die Geschichte getan, wenn man so will, aber alles, was wir für die Kunst mit der Errichtung solcher Bronzefotografien tun, ist, die wahre Kunst weiter und weiter aus ihrem rechtmäßigen Reich zu verbannen) (Carr 1912, S. 331). Unter „true art“ (Anm. d. Verf.: wahrer Kunst) versteht die Bildhauerin dabei „ideal art“ (Anm. d. Verf.: idealische Kunst), die sie mit der Poesie gleichsetzt, was deutlich wird, wenn sie fortfährt: „Let us glorify our heroes by all means, but why may not historic and ideal art be combined in a manner which shall equally content poet and historian? [...] This is the order of art which delights while it instructs, and if the mission of art be not still to instruct and elevate, while it delights, let it be abolished as a spurious growth upon the civilization of the nineteenth century.“ (Anm. d. Verf.: Lasst uns unsere Helden auf jeden Fall verehren, aber warum sollen historische und idealische Kunst nicht in einem Stil vereint werden, der den Dichter wie den Historiker zufrieden stellt? [...] Dies ist die Ordnung der Kunst, welche erfreut, während sie belehrt, und wenn es nicht mehr die Aufgabe der Kunst sein

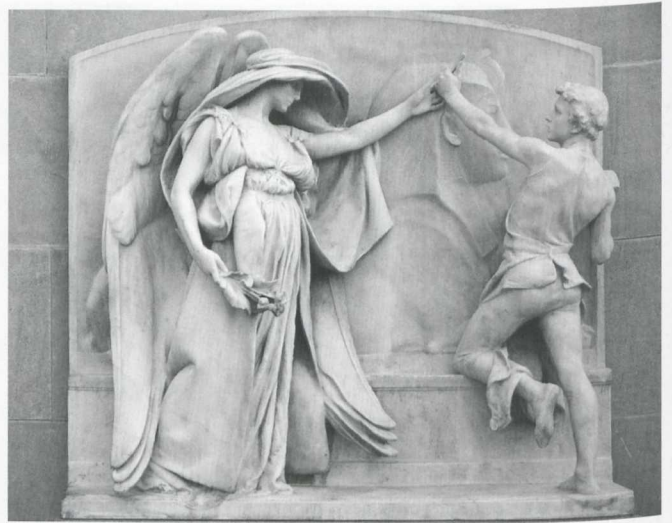


Abb.7 Daniel Chester French, Der Engel des Todes und der Bildhauer, Milmore Monument, 1889–1893, Forest Hills Friedhof in Jamaica Plain bei Boston/Massachusetts

soll, zu belehren und zu erheben, während sie erfreut, dann möge sie als unechtes Gewächs der Zivilisation des 19. Jahrhunderts abgeschafft werden) (Carr 1912, S. 332). Als Beispiel für eine solche gelungene Vereinigung von historisch orientierter und idealischer Kunst führt Hosmer das *Milmore Monument* von Daniel Chester French (1850–1931) auf dem Forest Hills Friedhof in Boston an, das ihrer Meinung nach eben „a poem, not [...] a betrousered obituary“ (Anm. d. Verf.: ein Gedicht statt eines Nachrufs in Hosen) (Carr 1912, S. 333) darstelle (Abb. 7). Die Bildhauer Martin (1841–1886) und Joseph Milmore (1844–1883) waren Brüder, die den gefallenen Unions-Soldaten des Bürgerkrieges 1871 auf dem Mount Auburn Friedhof in Cambridge, Massachusetts, ein Denkmal in Form einer Granitsphinx errichtet hatten. Martin Milmore starb bereits im Alter von 39 Jahren und erhielt deshalb das von French entworfene und 1893 ausgeführte Denkmal, das zeigt, wie der Engel des Todes ihm in den angesetzten Bildhauermeißel greift und damit seine Arbeit an der (tatsächlich jedoch von ihm fertiggestellten) *Memorial Sphinx to the Union Dead* unterbricht. Anstatt lediglich ein Standbild des Verstorbenen – also die von Hosmer verworfene „bronze photograph“ (Anm. d. Verf.: Bronzefotografie) – zu liefern, kombiniert French Allegorie und Porträt zu einer symbolreichen Szene, darin dem Verfahren nicht unähnlich, das Ney bei der Konzeption ihrer *Brüder Genii*-Gruppe anwandte.

Dass deren Schöpferin die Gedankengänge Hosmers auch nicht fremd gewesen wären, erhellen die Briefe, die Ney in den Jahren 1868 und 1869 an König Ludwig II. schrieb, um ihn zu der Zusage zu bewegen, sich von ihr porträtieren zu lassen. Die darin geäußerten Überzeugungen der Bildhauerin dürfen zwar nicht für bare Münze genommen, sondern müssen vielmehr als in taktischer Absicht auf den Adressaten zugeschnittene Formulierungen gelesen wer-

den, zeigen jedoch, dass ihr die dahinter stehenden Überlegungen vertraut waren.

Ney stilisiert sich in den Briefen, darin an das idealistische Denken und Empfinden Ludwigs appellierend, als eine Künstlerin, die die Porträtkunst aufgeben will, um sich in ihrer Arbeit der Gestaltung einer „tief großen, mir ganz klaren Idee“ (Müller-Münster 1931, S. 73) zu widmen. Nur noch in seltenen Ausnahmefällen, wo es lohnend sei, für sich und die Mit- bzw. Nachwelt die Züge eines Zeitgenossen zu verewigen, kehre sie zum Porträt zurück. Worin die erwähnte „tief große Idee“ besteht, deutet Ney in einem späteren Schreiben an, in dem sie das Bild einer sich aus dunklem, triebhaftem Grund langsam zu einem „fernabliegenden, hohen Ziel“, einer „hohen Notwendigkeit“ hinaufbefreienden Menschheit entwirft, zu deren Aufstieg jeder Einzelne – als „Träger dieser hohen Idee“ – seinen Beitrag leisten und „diese Idee zur Gestaltung [...] fördern“ könne (Müller-Münster, S. 85). Da Ney zuvor deutlich gemacht hat, dass sie das scheinbar von ihr gemiedene Porträtgewerbe als gegensätzlich zu dieser Idee erachtet, der ihre Arbeit jetzt geweiht ist, scheint es, als identifiziere sie letztere mit idealischer Kunst – deren „erhebende Qualitäten“ ja auch Hosmer betont hatte. Um den Bogen zu ihrem eigentlichen Anliegen zurückschlagen zu können, muss sie jedoch die beiden Bereiche von Porträt- und idealischer Kunst wieder zusammenführen, was sie mit einer Formulierung unternimmt, für die sie möglicherweise auf eine Gedichtzeile von Felix Dahn (1834–1912), der mit Therese von Droste-Hülshoff (1845–1929), einer Nichte von Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848) verheiratet war, zurückgriff. „Und zu Asgardhs goldnen Hügeln, in der Ideale Reich, / Trägt es uns auf starken Flügeln, weißem Schwangefieder gleich“ (Dahn 1898–1899, S. 390), in der zweiten Strophe seines „Die Farben des akademischen Gesangvereins zu Königsberg“ bringt Dahn ein Vokabular in Anschlag, das den Leser über die Assoziation an Richard Wagners (1813–1883) „Lohengrin“ auch an Ludwig II. denken lassen mag, der sich besonders mit dem Schwanenritter identifizierte und dem Dahn 1867 das Gedicht mit den Worten „An König Ludwig den Zweiten von Baiern“ gewidmet hatte. Diese Verknüpfung ausnutzend, schreibt Ney davon, dass sie, die geglaubt habe, keine Porträts mehr anzufertigen, nun versuchen werde, mit Hilfe ihres Meißels „jenes schöne Wort des Dichters“ ins Dreidimensionale umzusetzen: „Du, König auch in der Ideale Reich' in plastischer Form zu gestalten, damit stummbereit für die Dauer der Zeiten das Abbild eines edlen Sein erstehe und überwältigend der starren Menge von einem hohen und reinem Leben spreche“ (Müller-Münster, S. 71). Das in Aussicht gestellte Standbild erscheint demzufolge nicht als ein bloßes Porträt Ludwigs,

also Hosmers „Bronzefotografie“, sondern nachgerade als poetisch inspirierte Interpretation seiner Person als „König auch in der Ideale Reich“.

Schließlich zeigen sich auch Parallelen zu Hosmer hinsichtlich einer Lösung des Problems bei der Darstellung zeitgenössischer Kleidung, denn Ney verzichtete bei ihren Büsten zumeist auf die getreue Wiedergabe der Garderobe und stellte die Porträtierten entweder mit nackten Schultern dar oder aber versah sie mit Andeutungen antikischer Draperie. Bei der Gestaltung der Statuen von Sam Houston und Stephen F. Austin griff sie hingegen zu der Lösung, Houston in seiner Uniform und Austin im Gewand eines amerikanischen Pioniers darzustellen. Damit verwirklichte sie gleichsam den Vorschlag des Philosophen Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), den dieser zwischen 1835 und 1838 in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“ unterbreitet hatte. Hegel riet dabei, „nur solche Bekleidungsarten für Statuen beizubehalten, welche den spezifischen Charakter einer Zeit in einem mehr dauernden Typus ausprägen“ (Hegel 1990, S. 411) – und die Uniform Houstons und das Pioniergewand Austins lassen sich solchen beständigen Typen zuordnen.

Es sind diese beiden Werke, die Elisabet Ney – obgleich Harriet Hosmer im Ganzen gesehen die gesellschaftlich wie geschäftlich international erfolgreichere Künstlerin war – zumindest in einem Punkt triumphieren ließen: Hosmer hatte sich nach der Ermordung Abraham Lincolns (1809–1865) begründete Hoffnungen darauf machen können, entweder seine Grabanlage auf dem Friedhof der Heimatstadt Springfield oder aber ein Denkmal auf dem Gelände des Kapitols in Washington zu gestalten. Am Ende verlor sie beide Aufträge an ihre Konkurrenten, den Bildhauer Larkin Mead (1835–1910) und die Bildhauerin Vinnie Ream (später Coxie) (1847–1914), der 1866 im Alter von nur 18 Jahren die ehrenvolle Aufgabe zuerkannt wurde, das Standbild für die Rotunde des Kapitols zu liefern. Obgleich Ney nicht die Skulpturen eines Präsidenten, sondern diejenigen der Helden und Gründer von Texas lieferte, war sie ab 1904 mit den beiden Statuen von Sam Houston und Stephen F. Austin in der National Statuary Hall des Kapitols vertreten, die John McPherson Pinckney dann im Frühjahr 1905 mit der eingangs zitierten Rede feierte.

Literatur: Carr 1912; Comini 1987; Cutrer 1988; Dahn 1898/1899; Fortune/Burton 1943; Goar 1984; Hegel 1990; Höltingen 1986; Höltingen/Cautley 1979; Loggins 1946; Müller-Münster 1931; Sherwood 1991; Stetten-Jelling 2003; Taylor 1938; Woodson 1980.