

Werner Busch

Gretchens Dominanz – Dante Gabriel Rossettis *Kerkerszene*

2002 konnte das Frankfurter Goethe Museum eine Zeichnung von Dante Gabriel Rossetti mit der Darstellung von *Faust und Gretchen im Gefängnis* (Abb. 1) erwerben. Sie hat eine bis auf Rossetti selbst zurückweisende Provenienz, ist relativ klein, etwa 18 × 11 cm, mit der Feder in dunkelbrauner Tusche gezeichnet und ist ein relativ spätes Produkt von Rossettis lang anhaltender Auseinandersetzung mit Goethes *Faust*.¹ Schon in früher Jugend muss der 1828 geborene Rossetti mit Goethes Dichtung in Berührung gekommen sein, zuerst offenbar in Form der 1820 in London bei J. H. Bothe erschienenen *Extracts from Goethe's Tragedy of Faustus, translated by G. Soane*. Diese Auszüge waren begleitet von Nachstichen der Moritz Retzschen Illustrationen, die gleich nach dem Erscheinen von *Faust I* 1808 begonnen worden waren, in ersten Teilen Goethe 1810 vorlagen und 1816 in sechszwanzig Umrissen bei Cotta in Stuttgart und Tübingen erschienen.² Die zweite Auflage folgte bereits 1820, aber auch die englische Ausgabe sollte bereits 1825 Nachfolge finden.

Dante Gabriel Rossetti setzte sich zeichnerisch mit dem Stoff zuerst 1846 und 1848 auseinander.³ Von allem Anfang an ist deutlich, dass er die Retzschen Illustrationen genau kannte, jedoch auch, dass er dessen Erzählhaltung, die auf der Basis genauer Texttreue beruht, ausdrücklich vermied. Schon die erste Zeichnung mit Mephisto vor Gretchens Kerker, datiert April 1846,⁴ ist zwar, was den physiognomischen Typus des Mephisto angeht, beinahe wörtlich an Retzschs unverwechselbarer Prägung orientiert:⁵ mit dem tief und schrägsitzenden Auge, dem leonardesken bzw.



Abb. 1 Dante Gabriel Rossetti, *Faust und Gretchen im Gefängnis*, Frankfurt, Goethe-Museum

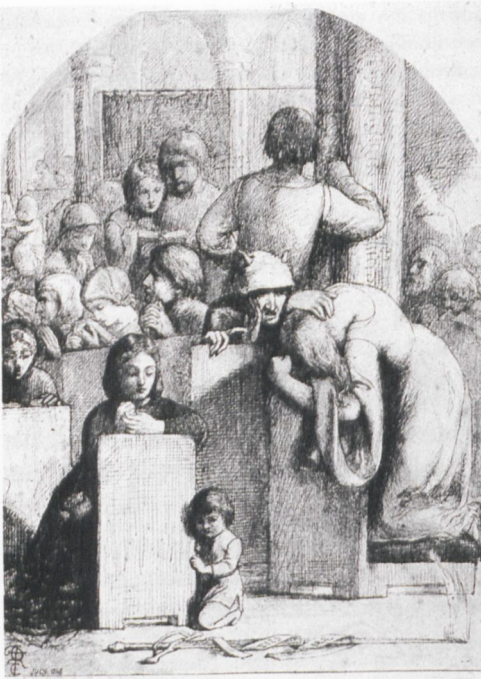


Abb. 2 Dante Gabriel Rossetti, Gretchen in der Kirche, Privatsammlung

derbar genug; offenbar sollen wir die eigentliche Kerkerszene imaginieren – allerdings so wie Mephisto sie sich vorstellt.

Auch die beiden Szenen mit Gretchen in der Kirche von 1848 mögen auf Retzsch, im gestaffelten Aufbau des Hochformats, aber auch auf Delacroix rekurrieren,¹⁰ sonderbar ist auch hier manches. Eine der beiden Zeichnungen (Abb. 2) reichte Rossetti am 27. Juli 1848 im offenbar seit 1847 existierenden *Sketching Club*, der *Cyclographic Society*, ein und setzte sich damit der Kritik der Kollegen aus, und zwar auf dem vorgedruckten *Criticism Sheet*, auf dem der entwerfende Künstler oben den Gegenstand benannte, eine mögliche Textreferenz aufführte und Signatur und Datierung anbrachte. Darunter formulierten die zum Club gehörigen Künstler ihre Kritik, nicht ohne dass sie in einem kleingedruckten Satz darüber aufgefordert würden, Satire und Spott zu unterlassen.¹¹ Die Kritik erfolgte im Umlaufverfahren und ging am Ende mit der geäußerten Kritik an den entwerfenden Künstler zurück. Rossetti benennt sein Thema folgendermaßen: »Margaret hat die Tugend aufgegeben und den Tod von Mutter und Bruder verursacht, sie wird vom Bösen Geist gequält während des Meßgesanges der ›Dies irae‹.« Danach zitiert Rossetti die englische Übersetzung des Goetheschen Textes von der Berufung von Gretchens früherer Unschuld bis zur Ankündigung des Jüngsten Gerichts, lässt dann eine Passage aus, um mit den bitteren Versen des »Bösen Geistes« zu enden: »Ihr Antlitz wenden / Verklärte von dir ab. / Die Hände dir zu reichen, / Schauert's den Reinen. / Weh!«.¹²

Schon durch die Auswahl wird deutlich, worauf es Rossetti ankommt: auf die Empfindung von Schuld und Unschuld als extremen Gegensätzen. In der Zeichnung wird Gret-

michelangelesken Nussknackergesicht, das durch die Fortführung der Hakennase im vorragenden Kinn ganz offensichtlich eine Nähe zur Tierphysiognomie markieren sollte. Folgt man Lebrun, so mag der *homme loup*, der Wolfmensch,⁶ am nächsten sein, vor allen Dingen auch durch den breiten Tiermund, auf den Faust nach der Walpurgisnacht am »Trüben Tag« in der Erkenntnis des Verhängnisses angesichts Mephistos Grinsen aufmerksam wird: »Fletsche deine gefrässigen Zähne mir nicht so entgegen! Mir ekelts!«⁷ Diesen tierischen Zug übernimmt in abgeschwächter Form im Übrigen auch Delacroix in seinem *Faust*-Zyklus, geradezu unmerklich ist er dem Gesicht eingeschrieben.⁸ Doch selbst wenn neben der Physiognomie Mephistos auch der Kettering in der Wand, das Strohlager und der Wasserkrug auf Retzschs Kerkerszene⁹ verweisen sollten, die Tatsache, dass Gretchen überhaupt nicht auftaucht, ist son-

chen vom »Bösen Geist« zum völligen Zusammenbruch geführt, in verzweifelter Torsion verkriecht sie sich in sich selbst. Eine stehende männliche Figur, an den Kirchenpfeiler gelehnt, wendet sich vollständig von ihr ab, die übrigen Gläubigen sind in ihr Tun vertieft. Auffällig sind zwei Gruppen, die im Text kein Vorkommen haben, jedoch Rossettis ausdrücklichen Kommentar zur Szene darstellen. Ein über das Gebetbuch aufeinander konzentriertes Liebespaar im Mittelgrund, hervorgehoben durch ein dunkles Tuch, das es hinterfängt, und eine im Vordergrund hockende schöne junge Mutter, mit niedergeschlagenen Augen auf ihr am Boden kniendes Kind blickend, das wiederum den unschuldigen Blick auf den Bildbetrachter richtet. Vor ihm das Flammenschwert, umwunden vom Schriftband *Dies irae*, dessen Flammen von der Schwertschuppe aus auf Gretchen weisen und sie mit dem Jüngsten Gericht bedrohen. Selbst wenn die Mutter-Kind-Gruppe sich letztlich, auch was ihre Platzierung angeht, von Retzschs Kirchenszene herleiten mag¹³ – dessen frömmelnde Abstraktheit wird durch ein Unschulds- und Schönheitssentiment abgelöst, das eine sehr viel stärkere Psychologisierung zulässt, der eine Tendenz innewohnt, die Textvorlage zu transzendieren.

Es ist bezeichnend, dass die kritischen Texte der Künstlerkollegen auf eben diese Rossettischen Ergänzungen abheben. John Everett Millais stolpert zuerst über die frommen Figuren in der Kirchenbank – die nichts mit der Textvorlage zu tun haben. Besonders das Profil der schönen Blondin mit dem Gebetbuch fällt ihm auf, auch das Liebespaar hat es ihm angetan. Schließlich die Gruppe im Vordergrund, in der er nicht Mutter, sondern Mädchen und Kind sieht, »are exquisite in feeling«.¹⁴ Auch William Holman Hunt lobt das ausgelöste Gefühl, sieht es über Goethes Text und Retzschs Illustration deutlich hinausgehen. Wie Millais hält er Gretchens verkrampfte Pose für höchlichst gelungen, entscheidend ist auch für ihn, dass die übrigen Köpfe, besonders der Kinder, vollständig in ihr unschuldig-heiliges Streben vertieft sind, so dass sie nichts vom Drama der Sünderin mitbekommen.¹⁵ Schuld und Unschuld sind jeweils absolut gedacht. Auch William Dennis schwärmt vom Liebespaar und betont ausdrücklich den schreienden Gegensatz zur schuldigen Liebe von Faust und Gretchen.¹⁶

In der Folgezeit weist Rossetti besonders darauf hin, dass er bei der Illustration nicht-narrative Gedichttexte bevorzuge, »where one can allegorise on one's own hook on the subject of the poem, without killing, for oneself and everyone, a distinct idea of the poet's«.¹⁷ Das Nicht-Narrative ermöglicht es ihm also, seinen eigenen »Aufhänger« zu finden, ohne den Kern des Gedichtes zu verletzen. Das propagiert einen relativ freien Umgang mit der Vorlage, der den Text als Anlass nimmt, eigene Empfindungen, ausgelöst vom Text, aber nicht notwendig von ihm gefordert, zum Thema zu machen.

Diese durchaus romantische Form der Exegese hat vielleicht Brentano am deutlichsten Runge gegenüber formuliert, als er ihn 1810 bat, seine *Romanzen vom Rosenkranz* mit Illustrationen zu verzieren, in der Form der Dürerschen Randzeichnungen zum Gebetbuch Maximilians I., wie sie im Steindruck von Strixner seit 1808 vorlagen. »Das Ganze selbst«, schrieb Brentano,

[...] möchte sich einer Folge mit Arabesken da verflochtener Gemähldes vergleichen, wo die Gestalt unaussprechlich ist, und wo das Symbol eintritt, wo die Gestalt blüht und tönt. – Ich wünschte, daß Sie sich keineswegs an meiner Arbeit störten, sondern nur die Empfän-

„dung allegorisirten, die sie Ihnen macht, ja es würde mich entzücken, wenn Ihre Bilder den Träumen eines Künstlers glichen, die ich mit Gesängen zu begleiten versucht hätte!“¹⁸

Die Empfindung allegorisieren, oder, wie Brentano dies an anderer Stelle seines Briefes nennt, den Text »in die Verzierung überphantasierend«¹⁹ mit Randzeichnungen umgeben: Das verweist darauf, dass der bildende Künstler den Text eigenständig weiterentwickelt. Entscheidend ist aber auch hier die tendenzielle Lösung von der Vorlage, ihr Weiterschreiben, das auch auf »Mitgebrachtes« nicht verzichtet. Runge sah das nicht soviel anders, selbst wenn ihn der Brentano'sche Bekenntnisbrief in seinem literarisierten Freundschaftsangebot leicht gereizt reagieren ließ: wenn er Brentanos *Romanzen* illustrieren sollte, warum lag nicht ein Text der Gedichte dem Brief bei? Dennoch: In der Auffassung der Grundprinzipien der Illustration unterschieden sie sich nicht sehr:

„Das was Sie nun wünschen, ist auch mein Wunsch, nemlich ein Gedicht, oder die treue Begebenheit aus den menschlichen Herzen, als Begebenheit in den bewegten Gestalten und umgekehrt zu zeigen – wird das Gedicht individuell, so wird die Arabeske symbolisch – ist es traurig, so sey diese über dasselbe fröhlich und ausgelassen, so giebt auch der Rahmen artige Gelegenheit, dasselbe, was unten geschieht, oben aus einer höhern Ansicht zu zeigen [...]“²⁰

Runge schlägt eine geradezu musikalische Kontrapunktik vor, eine dialektische Antwort auf die Textvorgabe, ein Umspielen der Worte mit Gegenbildern, um den Text für den empfindungsmäßigen Anteil des Betrachters zu öffnen: Erst das lässt Text und Bild fortwirkend lebendig erscheinen.

Es geht bei Brentano / Runge wie bei Goethe / Rossetti um die schwierige Form der Aktualisierung eines Textes durch ein anderes Medium, das den Text in dialektischem Sinne aufhebt, ihn belässt, aber auch gegen den Strich bürstet. Damit verlieren die Texte tendenziell ihre Verbindlichkeit, sie werden zu verfügbaren, vor allem aus dem Erzählzusammenhang herausgelösten Einzelbildern, die schließlich gar gegen das Textargument gewendet werden können. Dies beschreibt ein zentrales Problem bildlicher Fassung literarischer Texte im 19. Jahrhundert. Szenen und Figuren können sich soweit verselbständigen, archetypische Züge gewinnen, dass sie ihren erzählerischen, bzw. ikonographischen Zusammenhang transzendieren: Dantes Ugolino sitzt nicht mehr im Turm und verzehrt im Hungerwahn seine Kinder und gehört von daher zu Recht zu den tragisch Verdammten, vielmehr ist er Metapher für unausweichliches Schicksal, gerate er nun als Zitat auf Géricaults *Floß der Medusa* oder an Rodins *Höllentor*.²¹ Paolo und Francesca sind nicht mehr das betrügende Paar, das vom betrogenen Ehemann Malatesta beobachtet wird, vielmehr wird Malatesta gänzlich verzichtbar, das Paar zum klassischen Liebespaar an sich, dem die Kunst den Gleichklang der Seelen eröffnet, ihre Liebe absolut werden lässt und das damit seine Rechtfertigung in sich trägt – Malatesta würde nur noch stören.²² Ophelia braucht, um schöne Leich' an sich zu sein, keinen Hamlet mehr. Auch hier ist es nötig, daß sie ihrer zugehörigen Geschichte entkleidet wird, um zur Hohlform für unsere Projektion werden zu können.²³ So ermöglichen Themen und Gestalten paradoxerweise erst in ihrer gänzlichen Typisierung individuelle Inanspruchnahme. Die Frage ist, wie sieht diese Inanspruchnahme im Einzelnen aus?

Als Rossetti um 1856 die Kerkerszene zeichnete, befand er sich in einer Umbruchsituation. Seine Dichtungen, mit Vorliebe der grausamen Frau gewidmet, waren noch nicht im Zusammenhang veröffentlicht worden, auch die größeren Bilder fehlten noch. 1850 hatte er Elizabeth Siddall kennengelernt, die schon für andere Präraffaeliten Modell gestanden hatte.²⁴ Sie war kaum jünger als er, kam aus kleinen Verhältnissen, der Vater war Eisenwarenhändler, sie gelernte Putzmacherin, doch mit künstlerischen Ambitionen. Sie fungierte hundertfach als Modell für Rossetti (Abb. 3) und wurde auch seine Schülerin. Ihre zerbrechliche Erscheinung, beständig von Krankheit heimgesucht, scheint Rossetti fasziniert zu haben, ihr Gesicht war nicht eigentlich schön, aber ausdrucksvoll, etwas zusammengedrückt mit leicht vorstehender Unterlippe und damit auch vorkragendem Kinn und gewölbter Stirn, großen, das Gesicht bestimmenden Augen, kupferroten Haaren. Die bleiche durchsichtige Haut, das enge Gesicht mit den großen Augen haben ihrem Aussehen offenbar etwas Morbides und zugleich Kindliches verliehen. Für Holman Hunt fungierte sie als Sylvia aus *Zwei Herren aus Verona*, für Millais als Ophelia, für Rossetti in allen nur denkbaren Rollen: als Beatrice gleich mehrfach, als Tibullische Delia mit einer langen Haarsträhne im Mund, als Jungfrau Maria, als Rahel aus Dantes Vision von Rahel und Lea, natürlich als Francesca in einem Triptychon-Aquarell von 1855, zu dem es eine zweite Variante und eine Fülle von zeichnerischen Studien gibt.²⁵



Abb. 3 Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddall standing at a window, London, Victoria & Albert Museum

Schon die Triptychonform dieser für Rossetti zentralen Bildidee sakralisiert und verklärt den Gegenstand: links küssend Paolo und Francesca, natürlich ohne Gianciotto Malatesta; seine Rache und die Ermordung des ehebrecherischen Paares sind nicht das Thema. In der Mitte Dante und Vergil, zwar unter das Motto »o lasso« gestellt, doch kommt dieses »o weh!« nicht wirklich zum Ausdruck, denn die dritte Szene, der rechte Flügel, wird eingenommen durch das in ewiger Umarmung durch Zeit und Raum schwebende Paar, ineinander versunken und vom Flammenmeer eher wie von einem reichen Teppich gefasst.

So ist die Dantesche Vorlage erkennbar, aber zugleich aufgehoben. Aufgehoben auch dadurch, dass das schwebende Paar der reinen, absoluten Liebe, die alle Schuld aufhebt,



Abb. 4 Moritz Retzsch,
Szene aus Faust
(Gretchen im Kerker),
Umriss zu Goethe's Faust.
Erster Teil. Stuttgart &
Tübingen 1830, 1. Aufl. 1816,
Berlin, Privatbesitz

die Züge von Dante Gabriel Rossetti und Elizabeth Siddall trägt. Die Liebe, die er sich zwar eingesteht und bekennt, aber nicht zu leben wagt, sublimiert Rossetti auf diese Weise. Lizzie, wie sie sich selbst nannte, lebte zwar durchaus selbstbestimmt im Atelierverband der Präraffaeliten, sie galten als Paar, ohne jedoch zueinander zu finden. Die Verklärung der Person enthob ihn der Entscheidung für die Person. Mehrfach hat Rossetti ihr die Ehe versprochen, schreckte jedoch jedes Mal zurück. Aus Enttäuschung über sein Verhalten entzog sich Elizabeth Siddall mehrfach für längere Zeit. Doch in dem Moment, als sie schwerer erkrankte, dies Rossetti mitteilte, war er zur Stelle und pflegte sie: so 1854 in Hastings, als eine Fülle von meist ganzfigurigen Porträtzeichnungen von Elizabeth Siddall entstand. Ausweg aus diesen ungelösten Verhältnissen schien nur Trauung oder Trennung zu sein, Rossetti betrieb letzteres. Die ewigen enthaltsam-verlangenden Verlobungszeiten waren bei den Viktorianern nicht ungewöhnlich, doch Rossetti schien völlig unerweckt, bis er 1858 die Prostituierte Fanny Cornforth traf, sie mitnahm, wiederum zu seinem Modell und diesmal auch zu seiner Geliebten machte. Offenbar war ihm nur dieser Umweg möglich. Künstlerisch verfügte er ab diesem Zeitpunkt über den ihn bis heute kennzeichnenden Typus, die schöne, laszive, nur vermeintlich keusche *femme fatale* in allen Rollen und Varianten.

Doch die Geschichte nahm nun eine verblüffende Wendung, 1860 heiratete er Elizabeth Siddall, sie wurde schwanger, das Kind tot geboren, wovon sie sich nicht mehr erholte und 1862 starb. Das heißt 1856, als aller Wahrscheinlichkeit nach die Kerkerszene gezeichnet wurde, war Rossetti unentschieden, eher auf dem Wege, sich von Elizabeth Siddall zu trennen. In diesem Kontext bekommt die *Faust*-Szene eine besondere Färbung. Der dargestellte Moment ist höchst ungewöhnlich, kein anderer Künstler hat ihn aufgegriffen, weder Retzsch noch Cornelius, Delacroix, Ary Scheffer oder auch einer der englischen Künstler, die sich dem *Faust* gewidmet haben, wie Theodor von Holst.²⁶ Es schien Konsens darüber zu herrschen, dass die Kerkerszene, bei aller Ausschmückung im

einzelnen und geringfügiger Verschiebung im Schwerpunkt, nur auf eine Weise darzustellen sei: Faust dringt mit Mephistos Hilfe in den Kerker ein und versucht, das verwirrte und sich sträubende Gretchen gegen ihren Willen aus dem Kerker zu ziehen. Mephisto erscheint in der Kerkertür, weist auf das Licht des anbrechenden Morgens und mahnt zur Eile. Retzsch (Abb. 4) gibt auch in dieser dramatischen Szene nicht das Chevalereske auf, Gretchen deklamiert ihr Sträuben, Faust, der schöne Ritter, legt ihr den Arm um die Hüfte und versucht, sie aus dem Kerker zu geleiten. Cornelius geht zeitlich einen Moment weiter, Mephisto zerrt mit Gewalt den sich vergeblich umwendenden Faust aus dem Kerker, das kniende und betende Gretchen empfängt die Erlösung,²⁷ vor Gretchen finden sich Kreuz und Totenkopf als Maria Magdalena-Allusion und Hinweis auf die unschuldig Schuldige, deren Tradition für die Zeit zumindest bis auf Richardsons *Clarissa Harlowe* zurückgeht.²⁸ Schön ist Cornelius' Idee, Fausts zurückgestreckten rechten Arm vor den Wandketten so erscheinen zu lassen, als sei nun er gefesselt. Delacroix (Abb. 5), wie könnte es anders sein, kocht das Drama hoch. Wild bewegt umfängt Faust die Hüfte des sitzenden Gretchens, deren entblößte Brüste hell beleuchtet sind. Mephisto mahnt rollenden Auges, Faust weist mit der Linken auf ihn. Doch während Mephisto den angewinkelten linken Arm mahnend erhoben hat, Faust in beide Richtungen gleichzeitig strebt und vom rechten Profil des Kerkerportals wie fixiert erscheint, drückt Gretchen gegenläufig zu Mephisto mit dem aufgestellten rechten Arm Fausts greifenden Arm herunter. Das Licht flackert, Fausts Federn am Hut züngeln, doch es wird nichts helfen.

Dante Gabriel Rossetti dagegen wählt den Moment vor dem eigentlichen Entführungsversuch, die in der Kommunikation gestörte Gesprächssituation, als Faust den Kerker betritt. Gretchen erkennt ihn nicht, sieht schon den Henker des nächsten Tages kommen. Doch als er das erstmal im ganzen Drama zweimal ihren Namen nennt, flackert das Erkennen in ihr auf, sie erinnert sich an seine zärtliche Stimme, wiegt sich für einen Moment wieder in Liebesglück, glaubt sich gerettet und will Faust mit aller Macht küssen. Faust weicht zurück, Gretchen drängt sich an ihn, erinnert sich und ihn der heißen Küsse zuvor, schreckt jedoch vor seinen kalten Lippen zurück und versinkt nach einer Weile wieder in ihren Wahn. Rossetti scheint exakt auf die Verse 4491 bis 4497 zu rekurren:



Abb. 5 Eugène Delacroix, Szene aus *Faust* (Gretchen im Kerker), Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut

Küsse mich! / Sonst küß' ich dich! [Sie umfaßt ihn.] O weh! deine Lippen sind kalt, / Sind stumm. / Wo ist dein Lieben / Geblieben? / Wer brachte mich drum? [Sie wendet sich ab].

Aber tut er es wirklich? Zwar ist in der Tat Gretchen die Aktive, hat Faust an die Wand des Kerkers zurückgedrängt und drängt selbst auf ihn zu, hat seine beiden Hände gefasst: Er steht hilflos, ohne Gegenwehr an die Wand gelehnt, wirft einen großen dunklen Schatten. Die Blicke beider sind für einen Moment ineinander versunken. Faust ist eine dunkle, Gretchen eine helle Figur. Der Schatten an der Wand, Fausts wie in Ergebung erhobene Hände, die gleich auch an die Wand gedrückt sein werden: es hat fast etwas von einer Kreuzigung.²⁹ Die Dinge scheinen auf den Kopf gestellt: Gretchen als Aggressor, Faust als Opfer weiblichen Geschlechtswahns, Männerangst ausgelöst vom unkontrollierbaren Frauentrieb: Das mag zwar auch eine Dimension in Goethes Text sein, stärker jedoch ist durch diese Konstellation Rossettis Problem markiert, denn ganz zweifelsohne trägt Gretchen die Züge von Elizabeth Siddall und Faust diejenigen von Rossetti selbst, wie sie etwa im Selbstbildnis vom 20. September 1855, im Fitzwilliam Museum in Cambridge aufbewahrt, erscheinen.³⁰ So möchte er seine Augen in die ihren versenken, ist aber zugleich durch ihre Aggression geschreckt. Der Abwehrmechanismus ist offensichtlich, er stilisiert sein Verhältnis zu ihr als Passion im doppelten Sinne, und die Schuld an seinem Leiden wird ihr aufgebürdet, die doch das eigentliche Opfer darstellt.

Wenig später, 1857, kann Elizabeth Sidall in höchst ähnlicher Figuration, wieder mit aufgelösten, lang fließenden Haaren, die heilige Jungfrau verkörpern, die die drei Ritter von Artus' Tafelrunde mit dem Blut Christi speist.³¹ In völliger Verklärung kann sie den Rittern zu Diensten sein. In der Aquarellfassung der Tate Gallery ist das Blut des heiligen Grals von der Farbe ihrer das gesamte Bildfeld füllenden kupferroten Haare. Ströme ergießen sich; solange sie imaginiert bleiben, lösen sie wohlige Schauer aus, im Zusammenhang mit dem realen Körper von Elizabeth Siddall dagegen verursachen sie Panik. So leidet nicht Gretchen im Kerker der Seele, sondern Faust.

Anmerkungen

- 1 Surtees, Virginia: The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti. 1828–1882. A Catalogue Raisonné, 2 Bde., Oxford 1971, Bd. 1, Kat. Nr. 82.
- 2 Hildebrand-Schat, Viola: Zeichnung im Dienste der Literaturvermittlung. Moritz Retzschs Illustrationen als Ausdruck bürgerlichen Kunstverstehens, Würzburg 2004, S. 17–117. Der ganze Präraffaelitenkreis hat Retzsch zur Kenntnis genommen: Marsh, Jan: Dante Gabriel Rossetti. Painter and Poet, London 1999, S. 51.
- 3 Surtees 1971 (wie Anm. 1), Kat. Nr. 17, 18, 34, 34 A, 34 B, 35, 35 A, 36.
- 4 Ebd., Kat. Nr. 17, Abb. Bd. 2, Tafel. 3.
- 5 Retzsch, Moritz: Umriss zu Goethe's Faust, Stuttgart und Tübingen 1816, vor allem Szene 6 und 23; Abb. bei Hildebrand-Schat 2004 (wie Anm. 2), ohne Abb.-Nr.
- 6 S. Kat. Ausst. L'âme au corps. Arts et Sciences. 1793–1993, hrsg. von Jean Clair, Paris Galeries nationales du Grand Palais 1993/1994, Paris 1993, S. 213, Nr. 179, Kat. Nr. 232.
- 7 Goethe, Johann Wolfgang: Faust, Texte, hrsg. von Albrecht Schöne (= Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, I. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 7/1), Frankfurt a. M. 1994, S. 189, Z. 35 f.

- 8 Vgl. Kat. Ausst. Eugène Delacroix. Themen und Variationen. Arbeiten auf Papier, Frankfurt a. M. Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut 1987 / 1988, Ostfildern-Ruit 1987, bes. Kat. Nr. E 24, Blocksbergszene.
- 9 Retzsch 1816 (wie Anm. 5), Szene 26; Abb. bei Hildebrandt-Schat 2004 (wie Anm. 2), ohne Abb. Nr.
- 10 Surtees 1971 (wie Anm. 1), Bd. 1, Kat. Nr. 34, 35. Kat. Nr. 34 ist die in der *Cyclographic Society* eingereichte Zeichnung. Gute Abb. bei John Nicoll: Dante Gabriel Rossetti, London 1975, Abb. 8 und 9, s. auch S. 30. Vgl. mit Retzsch 1816 (wie Anm. 5), Szene 18 und Kat. Ausst. Delacroix 1987 (wie Anm. 8), Kat. Nr. E 22.
- 11 Marsh 1999 (wie Anm. 2), S. 41 f. und Surtees 1971 (wie Anm. 1), Bd. 1, Kat. Nr. 34, S. 8.
- 12 The P.R.B. Journal. William Michael Rossetti's Diary of the Pre-Raphaelite Brotherhood 1849–1853, hrsg. von William E. Fredeman, Oxford 1975, Appendix 3, S. 110–112, der *Criticism sheet*: Abb. 5, S. III.
- 13 Retzsch 1816 (wie Anm. 5), Szene 18.
- 14 The P.R.B. Journal 1975 (wie Anm. 12), S. 110.
- 15 Ebd., S. 110 f.
- 16 Ebd., S. III.
- 17 Marsh 1999 (wie Anm. 2), S. 155 (The Letters of Dante Gabriel Rossetti, hrsg. von O. Doughty und J. R. Wahl, 4 Bde., Oxford 1965–1967, Nr. 196).
- 18 Clemens Brentano – Philipp Otto Runge. Briefwechsel, hrsg. und kommentiert von Konrad Feilchenfeldt, Frankfurt a. M. 1974, S. 18 (Brentano an Runge, Berlin, den 21. Januar 1810).
- 19 Ebd., S. 16.
- 20 Ebd., S. 30 f. (Runge an Brentano, »Hamburg d. 9 Januar [verschrieben, wohl für Februar] 1810«).
- 21 Busch, Werner: Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin 1985, S. 210–227.
- 22 Den Prozess der »Entikonographisierung« durch schrittweise Lösung aus der literarischen Verpflichtung verfolgt ausführlich: Soenneken, Ilka: Dantes Paolo und Francesca in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Entstehung und Entwicklung eines »romantischen« Bildthemas, Weimar 2002, dort auch zu Ugolino: S. 13–19.
- 23 Den entsprechenden Prozess für Ophelia unter besonderer Berücksichtigung der Rolle, die der (männliche) Betrachter bei der »Befruchtung« der Hohlform spielt, verfolgt: Kindler, Simone: Ophelia. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv, Berlin 2004. So scheint die künstlerische Auseinandersetzung mit Dante, Shakespeare und Goethe im 19. Jahrhundert eine verwandte Entwicklung zu nehmen.
- 24 Rossettis zeichnerische und malerische Auseinandersetzung mit Elizabeth Siddall ist zuletzt mehrfach Thema gewesen: Kat. Ausst. Rossetti's Portraits of Elizabeth Siddall, hrsg. von Virginia Surtees, Oxford Ashmolean Museum / Birmingham Museum and Art Gallery 1991, Aldershot 1991; Kat. Ausst. Dante Gabriel Rossetti, hrsg. von Julian Treuherz, Elizabeth Prettejohn und Edwin Becker, Liverpool Walker Art Gallery 2003/2004 / Amsterdam Van Gogh-Museum 2004, Zwolle 2003, S. 33–37, 82–86, Kat. Nr. 21–38. Die historischen Zusammenhänge am ausführlichsten bei: Marsh 1999 (wie Anm. 2), s. Index. Das Folgende fußt auf Marsh.
- 25 Marsh 1999 (wie Anm. 2), S. 87–89; Surtees 1971 (wie Anm. 1), Bd. 1, Kat. Nr. 45, 50, 58, 62 B–G, 74, 75 (im Katalog nicht mit E. Siddall in Zusammenhang gebracht, doch ist der Bezug fraglos gegeben), 87 ff.
- 26 Vgl. Kat. Ausst. Zwei Jahrhunderte englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680–1880, Haus der Kunst München 1979 / 1980, München 1979, Kat. Nr. 303.
- 27 Zu Cornelius' Faust-Illustrationen: Kat. Ausst. Peter Cornelius. Zeichnungen zu Goethes Faust aus der Graphischen Sammlung im Städel, bearb. von Martin Sonnabend, Städtische Galerie im Städel Frankfurt a. M., Frankfurt a. M. 1991; Bürtner, Frank: Peter Cornelius – Fresken und Freskenprojekte, Wiesbaden 1980, S. 26–36, wo überzeugend die Chronologie der Blätter geklärt wird, *Gretchen im Kerker* entstand 1815, ebd., S. 27, Anm. 158. Die Folge erschien 1816, also im selben Jahr wie diejenige von Retzsch.
- 28 Zur Tradition der unschuldig Schuldigen, s. Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 1988 (zuerst Florenz 1930), S. 96–104, zur *femme fatale* Kap. IV, S. 167–250, zu Rossetti darin, S. 194–197.
- 29 Vgl. Kat. Ausst. Die Präraffaeliten, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1973/1974, Baden-Baden 1973, S. 97 (William H. Hunt, Der Schatten des Todes, 1870–73).
- 30 Ebd., S. 192.
- 31 Surtees 1971 (wie Anm. 1), Kat. Nr. 93, 93 A, Abb. Bd. 2, Tafel. 124.