

J.W. Waterhouse (1849-1917):

Studien zur zeitgenössischen und aktuellen Rezeption

Dem Andenken meiner Oma,
Frieda Schmid (1927-2015),
in liebevoller Erinnerung und Dankbarkeit gewidmet.

Dank

Die vorliegende Arbeit hätte ohne die Hilfe und Unterstützung einiger Menschen, die mir während unterschiedlicher Phasen zur Seite standen, niemals vollendet werden können. Ich danke besonders Monika Eggers für einen guten Ratschlag zur richtigen Zeit; Frances Bradley für Unterkunft und interessante Gespräche; Gary Collins (Coventry University) für Zugang zum wissenschaftlichen Nachlass Anthony Hobsons; Clare Gannaway (Manchester Art Gallery); James Henry Rubin (Stony Brook University); Lisa Brühlmann; Qntal und Philipp Hebenstreit; Wormwitch; John Peel; Philina Wittke für unschätzbare Unterstützung; Ulrich Blanché für zahllose gemeinsame Mittagessen, Gespräche und Hilfestellung und natürlich meiner lieben Mitsreiterin Johanna Kaus: gemeinsam haben wir uns durchgeboxt, uns beklagt und immer wieder gegenseitig motiviert. Ganz besonderer Dank gilt meiner Familie und vor allem meiner liebsten Leonie. Du hast mit mir gelitten und gelacht, warst immer zur Stelle und ohne Dich wäre sowieso alles Quark.

Die vorliegende Arbeit wurde 2020 als Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg vorgelegt. Die Disputation fand am 01.12.2021 statt.

Inhalt

1	Einleitung.....	4
1.1	„What you see depends on how you look at it“	4
1.2	Forschungsbeiträge zur Waterhouse-Rezeption.....	7
1.3	Quellenlage und Fragestellung.....	11
2	Waterhouses <i>fortuna critica</i> 1872-1916	14
2.1	Einführung.....	14
2.2	Tendenzen der <i>fortuna critica</i> Waterhouses	19
2.2.1	Anzahl der Erwähnungen.....	19
2.2.2	Anzahl, Umfang und Tenor der Besprechungen.....	26
2.3	Themen in der <i>fortuna critica</i>	41
2.3.1	Vergleiche mit dem Theater.....	41
2.3.2	Sexualität.....	44
2.3.3	Waterhouses weibliche Figuren	46
3	Rezeption anhand von Reproduktionen	49
3.1	Einführung und theoretische Verortung.....	49
3.2	Verbreitung und Nutzung von Reproduktionen	59
3.2.1	Überblick.....	59
3.2.2	Rezeption von Reproduktionen in Filmen und Romanen.....	61
3.2.3	Album-Covers mit Waterhouse-Reproduktionen	68
4	Ökonomische Aspekte der Waterhouse-Rezeption	81
4.1	Einführung.....	81
4.2	Einfluss des Kulturmarkts auf Waterhouses Œuvre.....	85
4.2.1	Waterhouses primärer Kulturmarkt	85
4.2.2	Einflüsse des primären Kunstmarkts auf Waterhouses Œuvre	89
4.2.3	Das <i>Waterhouse girl</i> als Teil der Marketingstrategie Waterhouses.....	99
4.3	Waterhouse in der Werbung.....	106

5	Erotik und Sexualität in der Waterhouse-Rezeption.....	117
5.1	Einführung.....	117
5.1.1	Jeunes filles fatales	117
5.1.2	„A kinky old victorian perv“.....	122
5.2	Erotik und Sexualität in Waterhouses Œuvre	126
5.3	Erotik und Sexualität in Ausstellungskritiken.....	132
5.4	Sexualität und Erotik in der literarischen Waterhouse-Rezeption	141
5.4.1	Waterhouses persönliche Sexualität in literarischen Texten	141
5.4.2	Waterhouse Girls in literarischen Texten	149
5.5	Erotik und Sexualität in der filmischen Waterhouse-Rezeption	154
6	Schlussbetrachtung	168
	Abbildungsnachweise	173
	Abbildungen.....	174
	Quellen- und Literaturverzeichnis	180

1 Einleitung

1.1 „What you see depends on how you look at it“¹

In der vorliegenden Arbeit spielt das Motto „What you see depends on how you look at it“ eine wichtige Rolle. Es stammt vom Buchcover des Romans *The Waterhouse Girl*, den die englische Schriftstellerin Sue Hampton im Jahr 2009 veröffentlicht hat. In diesem Roman nimmt das Œuvre des Malers John William Waterhouse (1849-1917) eine gewisse Bedeutung ein. Bereits der erste Satz lautet: „Have you ever seen a Waterhouse girl? They’re in Tate Britain. And you might find one on an upmarket birthday card, the shiny kind.“² Hier werden gleich mehrere Arten der Begegnung von Werken Waterhouses beschrieben: sie können als Originalgemälde im Museum betrachtet werden; sie können als Reproduktionen auf Glückwunschkarte auftauchen; sie können als Darstellungen eines bestimmten Typus weiblicher Figuren von hohem Wiedererkennungswert, dem sogenannten *Waterhouse girl*, wahrgenommen werden. Je nachdem, wer die Werke jeweils wie betrachtet, ändern sie sich immer auch, mal mehr und mal weniger.

Bei meiner ersten Begegnung mit Waterhouse war ich ungefähr 16 Jahre alt und ich stand nicht in einem Museum vor einem Ölgemälde, sondern vor einem Poster im Zimmer eines Freundes. Das Poster zeigte eine Reproduktion des Gemäldes LA BELLE DAME SANS MERCI³ (Abb. 1), umgeben von einem weißen Rand und begleitet von einer Bildunterschrift, die den Titel mitteilte. Das Bild faszinierte mich augenblicklich aus mehreren Gründen. Da war zunächst ein schwer greifbares Gefühl der Vertrautheit, so als habe ich das Bild schon immer gekannt. Auch das Aussehen der jungen Frau und der intensive, ausdrucksstarke Blick, mit dem sie den Ritter gefangen zu halten schien, zogen mich an. Die hauptsächliche Faszination, die das Poster für mich hatte, beruhte jedoch auf einer Interpretation, die durch die Betrachtung einer Reproduktion begünstigt worden war. Aufgrund der wohl nicht ganz einwandfreien Abbildungsqualität wirkte das Bild dunkler, als es tatsächlich ist, wodurch auch manche Details weniger gut erkennbar waren. Für meine Interpretation der Darstellung hatte dies erhebliche Konsequenzen, denn ich deutete den grellroten Fleck am linken Bildrand als einen Blutschwall, in Wahrheit handelt es sich jedoch um ein Stück einer roten Flagge, die am Speer des Ritters

¹ Sue Hampton: *The Waterhouse Girl*. Cambridge 2009.

² Ebd., S. 11.

³ 1893, Öl auf Leinwand, 110.5 x 81 cm, Hessisches Landesmuseum (Darmstadt).

befestigt ist. Aus dem roten Fleck schloss ich, dass der Ritter gerade im Begriff sei, der jungen Dame seinen Speer durch den Bauch zu stoßen, sie also in dem Augenblick, als sie ihn küssen wollte, tötete. Ganz entgegen der literarischen Vorlage – es handelt sich um ein Gedicht⁴ von John Keats (1795-1821) - war für mich die junge Dame das Opfer und ich fand es besonders tragisch, dass der Ritter sie tötete, während sie ihn doch so voller Liebe anblickte. Auch den Titel des Bildes – LA BELLE DAME SANS MERCI – versuchte ich mit dieser Interpretation in Einklang zu bringen. Wie war das zu verstehen? War nicht die junge Frau das offensichtliche Opfer? Wie könnte sie da eine schöne, aber erbarmungslose Dame sein? Ich fand eine Lösung für dieses Paradoxon: die Dame war erbarmungslos, da sie dem Ritter im Augenblick des Todes ihre Liebe offenbarte und so Rache an ihm nahm.

Einfluss auf meine Betrachtung des Posters hatte jedoch nicht nur die Tatsache, dass es sich um eine Reproduktion handelte, sondern auch der Kontext, in dem ich das Poster sah. Waterhouse schuf das Gemälde LA BELLE DAME SANS MERCI, um es in der jährlichen Sommerausstellung der Royal Academy of Arts in London zu zeigen, eine Institution und ein Ausstellungsort, die erheblichen Einfluss auf die Gestalt vieler seiner Werke hatten. Dort sah ich das Gemälde natürlich nicht – und auch nicht im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, wo es sich seit 1964 befindet. Das Poster hing im Zimmer eines Freundes und war umgeben von vielen andern Bildern. Dieser Kontext beeinflusste meine Wahrnehmung des Posters ebenfalls. Einen großen Anteil hatten hieran die Person meines Freundes, an dessen Zimmertür das Poster befestigt war, und die gemeinsamen Interessen, die uns verbanden. Wir hatten beide eine große Vorliebe für Computerspiele aus dem Genre des Fantasy-Rollenspiels, wir schauten gerne Fantasyfilme und zum Karneval verkleideten wir uns als Zauberer und Barbaren. Zudem lasen wir gerne frankobelgische Fantasy-Comics, insbesondere die französische Serie *Chroniques de la Lune noire*⁵, die seit 1989 von François Froideval geschrieben und von verschiedenen Zeichnern und Koloristen illustriert wird. Nach den Darstellungen dieses und anderer Comics fertigte mein Freund viele Zeichnungen an, die er an die Wände seines Zimmers heftete, auch um die Tür mit dem Poster von *La Belle Dame Sans Merci* herum. In meiner Vorstellung verbanden sich diese Zeichnungen, die Comics, die Computerspiele und die

⁴ John Keats: *La Belle Dame Sans Merci*, in: *Complete Poems*. Hrsg. von Jack Stillinger. Cambridge, Mass. 1982, S. 270-271.

⁵ François Froideval (Text); Olivier Ledroit, Cyril Ponte, Fabrice Angleraud (Zeichnungen): *Chroniques de la Lune noire*. 14 Bände. Paris 1989-2008.

Fantasyfilme zu Teilen einer einzigen Vorstellungswelt. *LA BELLE DAME SANS MERCI* gehörte für mich zur selben fantastischen Welt wie Froidevals *Chroniques de la Lune noire*, wozu auch der französische Titel des Bildes einen Beitrag leistete: Ich war überzeugt, dass es sich um das Werk eines französischen Künstlers aus dem Fantasygenre handeln müsse.

Bei meiner zweiten Begegnung mit Waterhouse war ich 28 Jahre alt. Auf der Suche nach einem Thema für meine Dissertation wandte ich mich bewusst der britischen Malerei des 19. Jahrhunderts zu, denn einerseits hegte ich seit längerem eine starke Vorliebe für die englische Sprache und hatte die Hoffnung, einen Teil meiner Recherchen in Großbritannien durchführen zu können. Andererseits hatte ich, ausgelöst durch die Fernsehserie *Sherlock Holmes*⁶ mit Jeremy Brett in der Hauptrolle, ein ausgesprochenes Faible für das viktorianische England entwickelt – oder für das, was ich aufgrund meiner Lektüre und der Filme, die ich gesehen hatte, für das viktorianische England hielt. In der Malerei der Präraffaeliten glaubte ich die ideale Verkörperung dieser Epoche gefunden zu haben, außerdem gefielen mir die Bilder. Bei meiner Recherche stieß ich im Internet auf eine Sammlung präraffaelitischer Gemälde, in der sich auch viele Bilder von John William Waterhouse befanden – und diese gefielen mir am besten. Besonders als ich feststellte, dass ich eines dieser Bilder, *LA BELLE DAME SANS MERCI*, schon sehr lange kannte, wuchs in mir der Entschluss, über Waterhouse zu schreiben.

Ich befürchtete zunächst, dass über Waterhouse schon unzählige Monografien veröffentlicht worden seien und das Thema nichts Neues mehr bieten könnte. Zu meinem Erstaunen musste ich jedoch feststellen, dass es nur wenig Forschungsliteratur zu Leben und Werk des Malers gibt. Gleichzeitig fand ich immer mehr Belege für die Beliebtheit seines Œuvres und ich begann, mich zu fragen, wieso ein offensichtlich populärer und bekannter Maler so wenig von der Kunstgeschichte beachtet worden war. Bald fand ich erste Hinweise in den Kritiken zu einer Waterhouse-Retrospektive, die von 2008 bis 2010 in Groningen, London und Montreal gezeigt wurde. Aus diesen Recherchen erwuchs die Überlegung, Waterhouses *fortuna critica* zum Thema meiner Dissertation zu machen. Nach weiteren Recherchen erwies sich dieses Thema jedoch bald als zu eng gefasst, denn ich stellte fest, dass Waterhouses Œuvre in einer ganzen Reihe von künstlerischen Erzeugnissen des 20. und 21. Jahrhunderts seine Spuren hinterlassen hat. So entschied

⁶ *Sherlock Holmes*. 41 Episoden in 9 Staffeln. Idee: Michael Cox. Produktion: ITV Granada. Großbritannien 1984-1994.

ich, in meiner Dissertation die Waterhouse-Rezeption im 19., 20. und 21. Jahrhundert zu untersuchen.

An dieser Stelle sei eine knappe Diskussion des zentralen Begriffs der Rezeption erlaubt. In der vorliegenden Arbeit wird unter dem Begriff der Rezeption jedwede Auseinandersetzung mit dem Œuvre Waterhouses zusammengefasst, sei es nun in Form einer Kunstkritik, eines Posters, einer Abbildung auf einer Kaffeetasse, einer literarischen Verarbeitung, einer filmischen Adaption oder Verwendung in der Werbung. Der Duden liefert drei Definitionen des Begriffs. Demnach bedeutet Rezeption erstens die „Auf-, Übernahme fremden Gedanken-, Kulturguts“⁷; zweitens die „verstehende Aufnahme eines Kunstwerks, Textes durch den Betrachtenden, Lesenden oder Hörenden“⁸; drittens schließlich bezeichnet Rezeption das „Empfangsbüro im Foyer eines Hotels“⁹. In allen drei Fällen scheint es sich bei der Rezeption um eine Einbahnstraße zu handeln: etwas kommt von irgendwoher und wird aufgenommen, rezipiert. Dabei vernachlässigen diese Definitionen die Möglichkeit, dass mit dem Rezipierten durch den Prozess der Rezeption etwas passiert. So wie es keinesfalls ausgeschlossen ist, dass die Gäste ein Hotel als genau die gleichen Personen, als die sie empfangen (rezipiert) wurden, wieder verlassen, so kann sich auch ein Kunstwerk durch die Rezeption verändern. Rezeption ist ein Prozess, der von Geben und Nehmen bestimmt wird und an dessen immer nur vorläufigem Ende Rezipient und Rezipiertes sich immer etwas verändert haben. Die niederländische Kunsthistorikerin Mieke Bal hat dieses Phänomen in ihrer Untersuchung der Caravaggio-Rezeption prägnant auf den Punkt gebracht: „Quoting Caravaggio changes his work forever.“¹⁰

1.2 Forschungsbeiträge zur Waterhouse-Rezeption

John William Waterhouse wurde 1849 in Italien geboren, wo sein Vater William Waterhouse (1816-1890) als Maler arbeitete, er wurde 1871 als Student in die Royal Academy Schools aufgenommen, 1885 zum Associate of the Royal Academy (A.R.A.) gewählt, 1895 zum Royal Academician (R.A.). Besonders in den 1880er und 1890er Jahren gehörte er zur ersten Riege der britischen Malerei, im neuen Jahrhundert begann

⁷ „Rezeption“, in: Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Rezeption> (letzter Zugriff am 11. August 2020).

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago 1999, S. 1.

sein Stern allmählich zu sinken und bei seinem Tod im Jahr 1917 galt sein Werk in den Augen vieler schon längst als hoffnungslos rückständig und bedeutungslos – wenn es überhaupt noch beachtet wurde. Es verwundert daher nicht, dass nach 1917 in der kunsthistorischen Forschung lange Zeit kaum Interesse an Waterhouses Œuvre bestand. Zwar wurde es im Zuge eines in den 1960er Jahren wiedererwachenden Forschungsinteresses an der viktorianischen Malerei nicht völlig übergangen, die Aufmerksamkeit, die einzelne Werke dabei erhielten, blieb jedoch überschaubar. In Graham Reynolds 1966 publizierter Darstellung *Victorian Painting* beispielsweise findet sich neben einer Abbildung von HYLAS AND THE NYMPHS¹¹ auch eine knappe Charakterisierung des Œuvres.¹² Auch Jeremy Maas und Christopher Wood gingen in ihren jeweiligen Publikationen kurz auf Waterhouse ein.¹³

Untersuchungen zur Waterhouse-Rezeption gab es dementsprechend zunächst kaum. Erste Hinweise auf die Rezeptionsgeschichte finden sich in einem 1975 von James Henry Rubin publizierten Aufsatz. Rubin beschreibt, wie die Wiederentdeckung Waterhouses mit der Verbreitung von Reproduktionen des Gemäldes THE LADY OF SHALOTT¹⁴ an nordamerikanischen Universitäten zusammenhing: „Interest in John William Waterhouse [...] all but disappeared after his death until very recently, when color reproductions of his *Lady of Shalott* (1888) began to spread across college campuses.“¹⁵ Innerhalb welcher Kontexte diese Wiederentdeckung stattfand, erläutert Rubin jedoch nicht. Denkbar wäre beispielsweise, dass die Reproduktionen im Umfeld der New Age- oder Hippie-Bewegung rezipiert wurden, denn das Aussehen der Dame in THE LADY OF SHALOTT mit dem langen, offen getragenen Haar und dem fließenden, weißen Kleid weist Überschneidungen mit der Mode der Hippie-Bewegung um 1970 auf. Tatsächlich scheint ein Zusammenhang zwischen der Wiederentdeckung Waterhouses und der Hippie-Bewegung plausibel, wenn man bedenkt, dass diese auch Ursprünge in der Lebensreform hat. Waterhouses Frauenfiguren mit ihren langen, eher einfachen Kleidern ohne Korsett sind auch im Kontext der Reformkleidung zu sehen, die im englischen Bereich als *Victorian dress reform* bekannt ist.

¹¹ 1896, Öl auf Leinwand, 98.2 x 163.3 cm, Manchester Art Gallery.

¹² Graham Reynolds: *Victorian Painting*. London 1966, S. 71.

¹³ Jeremy Maas: *Victorian Painters*. London 1969, S. 231; Christopher Wood: *The Dictionary of Victorian Painters*. Woodbridge 1971, S. 184.

¹⁴ 1888, Öl auf Leinwand, 153 x 200 cm, Tate Britain (London).

¹⁵ James Henry Rubin: Notes on Princeton Drawings 11, *Victorian Academics: Leighton, Poynter, and Waterhouse*, in: *Records of the Art Museum, Princeton University* Vol. 34/Nr. 1 (1975), S. 13.

Im Jahr 1980 erschien mit *The Art and Life of J.W. Waterhouse, R.A.* die erste Monografie zu Waterhouses Leben und Werk. Anthony Hobson legte in dieser Pionierarbeit naturgemäß einen Schwerpunkt auf die Biografie Waterhouses und eine erste kunsthistorische Bestandsicherung sowie stilistische Einordnung des Œuvres. Von besonderer Bedeutung für die Erforschung der Waterhouse-Rezeption ist der Katalogteil der Monografie, in dem Hobson 393 Ölgemälde, Studien, Aquarelle, Zeichnungen und Skizzenbücher auflistet.¹⁶ In diesem Katalog verzeichnet Hobson die Provenienz, Ausstellungen und in manchen Fällen auch zeitgenössische und postume Reproduktionen der Gemälde. Obgleich Hobsons Katalog mittlerweile etwas angestaubt ist, kommt die Waterhouse-Forschung nicht ohne ihn aus, da es bislang keinen aktuelleren Katalog gibt. Die Waterhouse-Rezeption ist zwar nicht das zentrale Thema von Hobsons Monografie, dennoch hat er mit seiner umfangreichen Verwendung von zeitgenössischen Kritiken einen Grundstein zur Erforschung der Wahrnehmung des Œuvres gelegt. Dabei geht er jedoch zu selten näher auf die teilweise umfangreich zitierten Ausstellungsbesprechungen ein, sondern lässt diese meist für sich selbst sprechen. In Hobsons Nachfolge haben sich Christopher Wood und Joseph Kestner ebenfalls im Rahmen thematischer Studien mit Waterhouses Œuvre befasst,¹⁷ dabei aber seine Rezeption kaum beachtet. Allerdings sind ihre Äußerungen als Teil der Waterhouse-Rezeption durchaus von Interesse und werden an gegebener Stelle näher betrachtet.

Peter Trippi im Jahr 2002 veröffentlichte Monografie *J.W. Waterhouse* war für die vorliegende Arbeit besonders aufgrund der Beobachtungen zur Waterhouse-Rezeption im Epilog der Monografie wertvoll.¹⁸ Trippi geht dabei u.a. auf die besondere Rolle ein, die Reproduktionen für die Verbreitung und Rezeption des Œuvres spielen. Außerdem spricht er die Rolle von Erotik und Sexualität für die zeitgenössische und spätere Waterhouse-Rezeption an. Als teilweise zutreffend hat sich im Laufe der Untersuchung auch Trippis Annahme erwiesen, dass die von Waterhouse gemalten Sujets einen besonderen Anteil an seiner postumen Popularität hätten.

Bezeichnend für Waterhouses Standing in der kunsthistorischen Forschung ist, dass Trippis Denkanstöße zur Waterhouse-Rezeption nicht etwa vom Fach, sondern anderen

¹⁶ Anthony Hobson: *The Art and Life of J.W. Waterhouse, R.A. 1849-1917*. London 1980, S. 179-200.

¹⁷ Christopher Wood: *Olympian Dreamers. Victorian classical painting. 1860-1914*. London 1983; Joseph A. Kestner: *Mythology and Misogyny. The social discourse of nineteenth-century British classical subject painting*. Madison 1989.

¹⁸ Peter Trippi: *J.W. Waterhouse*. London 2002, S. 232-237.

Disziplinen weitergedacht wurden. Im Jahr 2009 publizierte die Medienwissenschaftlerin Alma Obregón Fernández den Aufsatz *El medievalismo victoriano hoy. Prerrafaelismo y John William Waterhouse en 'El señor de los anillos'*, in dem sie die These aufstellt, der Regisseur Peter Jackson habe sich bei der Verfilmung des zweiten Teils von Tolkiens *The Lord of the Rings*¹⁹ bei mehreren Szenen mit der Figur der Éowyn (Miranda Otto) an Waterhouses Gemälden THE LADY OF SHALOTT, MIRANDA – THE TEMPEST²⁰ und TRISTRAM AND ISOLDE²¹ orientiert.²² Darüber hinaus sieht Obregón Fernández auch Beispiele der Waterhouse-Rezeption in dem 2005 erschienenen Fantasyfilm *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*²³ und in der 2006 erschienenen Verfilmung von Patrick Süßkinds Roman *Das Parfum*²⁴. Im Jahr 2013 griff die Literaturwissenschaftlerin Mónica Barrientos Bueno die Thesen Obregón Fernández' auf und wandte sie auf die Fantasy-Fernsehserie *Game of Thrones*²⁵ an. In ihrem Aufsatz *Fuentes de inspiración en Juego de Tronos: el referente pictórico* sieht sie vor allem bei der Darstellung der Figur der Sansa Stark (Sophie Turner) einen starken Einfluss der Ästhetik Waterhouses.²⁶ Auf weitere Beispiele filmischer Waterhouse-Rezeption gehen unter anderen auch der Filmwissenschaftler Bernd Zywietz und der Medienwissenschaftler Masafumi Monden ein.²⁷ Mit der Rolle von Erotik und Sexualität in der Waterhouse-Rezeption befasste sich der Gräzist Simon Goldhill im Jahr 2011. Goldhills Studie untersucht den Einfluss der Antike auf die Kultur des viktorianischen Zeitalters. Im einführenden Kapitel *The Art of Reception: J.W. Waterhouse and the*

¹⁹ J.R.R. Tolkien: *The Lord of the Rings. The Two Towers*. London 1954. 2002 verfilmt als *The Lord of the Rings: The Two Towers* (Regie: Peter Jacksons. Drehbuch: Fran Walsh, Philippa Boyens, Stephen Sinclair, Peter Jackson. Produktion: Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh. Neuseeland, USA 2002).

²⁰ 1916, Öl auf Leinwand, 100.4 x 137.8 cm, Privatsammlung.

²¹ 1916, Öl auf Leinwand, 107.5 x 81.5 cm, Privatsammlung.

²² Alma Obregón Fernández: *El medievalismo victoriano hoy. Prerrafaelismo y John William Waterhouse en 'El señor de los anillos'*, in: *Especulo. Revista de estudios literarios* Vol. 14/Nr. 41 (2009), <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/prerrafa.html> (letzter Zugriff am 15. Juni 2020).

²³ *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Regie: Andrew Adamson. Drehbuch: Ann Peacock, Andrew Adamson, Christopher Markus, Stephen McFeely. Produktion: Mark Johnson, Phillip Steuer. Großbritannien, USA 2005.

²⁴ Patrick Süßkind: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*. Zürich 1985. Verfilmt 2006 als *Perfume – The Story of a Murderer* (Regie: Tom Tykwer. Drehbuch: Andrew Birkin, Bernd Eichinger, Tom Tykwer. Produktion: Bernd Eichinger. Deutschland, Spanien, USA 2006).

²⁵ *Game of Thrones*. 73 Episoden in 8 Staffeln. Idee u. Produktion: David Benioff, D.B. Weiss. USA 2011-2019.

²⁶ Mónica Barrientos Bueno: *Fuentes de inspiración visual en Juego de Tronos: el referente pictórico*, in: *Reyes, espadas, cuervos y dragones*. Hrsg. von Javier Lozano Delmar, Irene Raya Bravo u. Francisco J. López Rodríguez. Madrid 2013, S. 359-390

²⁷ Bernd Zywietz: *Tote Menschen sehen: M. Night Shyamala und seine Filme*. Mainz 2008, S. 127-128; Masafumi Monden: *Contemplating in a dream-like room: The Virgin Suicides and the aesthetic imagination of girlhood*, in: *Film, Fashion & Consumption* Vol. 2/Nr. 2 (2013), S. 151.

Painting of Desire widmet sich Goldhill auch dem Anteil, den Diskurse über Sexualität und Erotik an der zeitgenössischen und postumen Rezeption Waterhouses haben.²⁸ Vereinzelt Hinweise auf die Waterhouse-Rezeption finden sich zudem in manchen Forschungsarbeiten, die sich nicht speziell mit Waterhouses Œuvre befassen.

1.3 Quellenlage und Fragestellung

Die von der bisherigen Forschung beachteten Aspekte decken nur einen kleinen Bereich der Waterhouse-Rezeption ab. Tatsächlich ist die Rezeption des Œuvres sehr viel breiter gefächert, als vorliegende Forschungsbeiträge vermuten lassen und selbst jene Bereiche, die bislang in Ansätzen erforscht wurden, sind viel umfangreicher, als diese Darstellungen es nahelegen. So gingen Hobson und Trippi in ihren Monografien zwar auf zeitgenössische Ausstellungskritiken ein, die von ihnen zitierten Rezensionen stellen jedoch nur einen sehr geringen Teil der tatsächlich vorhandenen Quellen dar. In diesem Zusammenhang ist natürlich darauf hinzuweisen, dass vor allem Hobson in den späten 1970er Jahren, aber auch Trippi um das Jahr 2000 nicht die gleichen Möglichkeiten der Recherche in digitalen Datenbanken wie heute (2020) zur Verfügung standen. Durch die Konsultation mehrerer Datenbanken²⁹ lässt sich mittlerweile ein viel vollständigeres und differenzierteres Bild der kunstkritischen Waterhouse-Rezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert erarbeitet werden.

Auch der Bereich der filmischen Waterhouse-Rezeption ist viel größer, als die Beiträge von Obregón Fernández, Barrientos Bueno, Zywietz und Monden vermuten lassen und erstreckt sich auch über mehr filmische Gattungen als den Spielfilm und die Fernsehserie: Waterhouses Œuvre wird auch in Kurzfilmen, Musikvideos und Werbefilmen rezipiert. Zudem ist die Rezeption nicht auf das Fantasy-Genre beschränkt. Ein grundlegendes Problem dieses Bereiches ist allerdings, dass sich Beispiele der filmischen Waterhouse-Rezeption online nur indirekt, also über textbasierte Erwähnungen recherchieren lassen. Solange also niemand eine Waterhouse-Rezeption in einem Film bemerkt und in schriftlicher Form publiziert, stößt die Internetrecherche hier sehr schnell an ihre Grenzen. Zwar gibt es inzwischen Werkzeuge, die eine Invers-Bildersuche gestatten, die

²⁸ Simon Goldhill: *Victorian Culture and Classical Antiquity. Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity*. Princeton 2011, S. 23-64.

²⁹ Gale Primary Sources (<https://www.gale.com/intl/primary-sources>), ProQuest (<https://about.proquest.com/>) und British Newspaper Archive (<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>).

Leistungsfähigkeit dieser Suchmaschinen ist zurzeit aber noch nicht so groß, dass sie die Verwendung eines Waterhouse-Gemäldes im Hintergrund einer Filmszene erkennen könnten. Hinzu kommt, dass es sich bei vielen Beispielen der filmischen Waterhouse-Rezeption um Adaptionen handelt, die von diesen Suchmaschinen überhaupt nicht erkannt werden können. Größeren Nutzen haben Invers-Bildersuchmaschinen bei der Suche nach Waterhouse-Reproduktionen. In der bisherigen Forschung ist die Bedeutung dieses Bereichs der Waterhouse-Rezeption wohlbekannt, eine Untersuchung dazu gibt es bislang aber noch nicht. Von der Forschung noch überhaupt nicht beachtet wurde die Waterhouse-Rezeption in literarischen Texten. Mithilfe einer einfachen Stichwortabfrage in der Büchersuche von Google lassen sich sehr viele Romane mit einem Waterhouse-Bezug finden. Die Menge der recherchierten Romane, die zum Teil sehr ausführlich auf Waterhouses Œuvre Bezug nehmen, macht deutlich, dass es sich bei der literarischen Waterhouse-Rezeption nicht um ein vereinzelt vorkommendes Phänomen handelt. Ebenfalls bislang kaum beachtet wurde die Waterhouse-Rezeption durch die Werbung.

Kaum ein Aspekt durchzieht nahezu die gesamte Waterhouse-Rezeption so sehr wie die Thematiken Erotik und Sexualität. Nicht nur in der kunstkritischen und kunsthistorischen Rezeption, sondern auch allen anderen Bereichen der Waterhouse-Rezeption spielen Erotik und Sexualität oft eine herausragende Rolle. Dennoch wurde bislang keine umfangreiche Untersuchung dieses Aspekts angestellt. Ebenfalls kaum erforscht ist die Rolle der kommerziellen Verbreitung und Nutzung des Œuvres, wie sie sich beispielsweise in der Verwendung von Reproduktionen auf den Covern von Musikveröffentlichungen und in der Adaption von Gemälden in der Werbung äußert.

Mit der Untersuchung der Rezeption des Œuvres werden drei Ziele verfolgt. Erstens schließt die Arbeit eine Forschungslücke, indem sie als erste monografische Untersuchung der Waterhouse-Rezeption vereinzelt vorliegende Ansätze aufgreift, vertiefend fortführt und ergänzt. Art, Umfang und kulturelle Bedeutung dieser Rezeption sind bislang weder von der Waterhouse-Forschung noch von der kunsthistorischen Disziplin und den Geisteswissenschaften allgemein in einem ausreichenden Maß erkannt und untersucht worden. Zweitens leistet die Arbeit einen Beitrag zur Rezeptionsforschung an sich. Eine grundlegende Überzeugung ist dabei, dass Kunstwerke immer erst durch die Auseinandersetzung mit ihnen ihre Bedeutung entwickeln. Dies lässt sich anhand der Waterhouse-Rezeption besonders gut zeigen. Eine weitere Grundannahme ist, dass die Rezeption von Kunstwerken sehr viel Macht darüber

entwickeln kann, wie diese Werke später wahrgenommen werden. Auch diese These kann durch die Untersuchung der Waterhouse-Rezeption belegt werden. Hiermit verbinden sich auch Ziele, die über den rein wissenschaftlichen Mehrwert hinausgehen sollen. Wie alle wissenschaftlichen Disziplinen sieht sich auch die Kunstgeschichte immer wieder mit Fragen nach ihrer gesellschaftlichen Relevanz konfrontiert. Mit meiner Forschungsarbeit möchte ich daher auch deutlich machen, dass bildende Kunst einen Wirkungskreis besitzt, der weit über das Museum und den Seminarraum hinausreicht und ohne die großen Teile der visuellen Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts überhaupt nicht denkbar wären. Drittens leistet die Arbeit einen Beitrag zur Untersuchung des Einflusses, den ökonomisches Handeln auf den Konsum und die Rezeption von künstlerischem Schaffen hat. Viele der Beispiele der Waterhouse-Rezeption, die hier untersucht werden, sind auch oder sogar ausschließlich aus kommerziellen Gründen entstanden. Als Mitglied des Promotionskollegs *Kunst, Kultur und Märkte. Geschichte der europäischen Kulturwirtschaft vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart* war es mir ein Anliegen, die Bedeutung des Kulturmarkts für Gestalt und Rezeption des Œuvres Waterhouses zu untersuchen.

Aus der bisherigen Forschung zur Waterhouse-Rezeption, der Quellenlage und den formulierten Zielen haben sich für die Arbeit mehrere zentrale Fragestellungen ergeben:

- Wie hat sich die Waterhouse-Rezeption im Laufe der letzten 150 Jahre entwickelt? Über welche Kanäle wurde und wird das Œuvre rezipiert? Welchen Einfluss hat die Rezeption auf die Wahrnehmung des Œuvres insgesamt und einzelner Gemälde nehmen können?
- Welcher historischen Erscheinungsform der Kulturwirtschaft unterlag Waterhouses Schaffen im 19. Jahrhundert? Wie hat sich dieser Kulturmarkt auf die Gestalt und damit auch die spätere Rezeption des Œuvres ausgewirkt? Kann von einer Vorprägung der Rezeption aufgrund der kulturwirtschaftlichen Gegebenheiten im 19. Jahrhundert gesprochen werden?
- Welche Rolle spielen die Thematiken von Sexualität und Erotik in der Waterhouse-Rezeption? Wie sind diese in Waterhouses Œuvre verankert, wie werden sie in der späteren Rezeption behandelt und wie haben sich auf die ökonomische Nutzbarkeit seiner Werke ausgewirkt?

2 Waterhouses *fortuna critica* 1872-1916

2.1 Einführung

Als Anthony Hobson 1980 seine Monografie *The Art and Life of J.W. Waterhouse, R.A.* veröffentlichte, legte er den Grundstein der postumen Waterhouse-Forschung. Hobson ging es erstens um eine Aufarbeitung der Biografie Waterhouses, besonders seines künstlerischen Werdegangs, sowie um eine Bestandssicherung des Œuvres. Zweitens sollte die Monografie den Nachweis erbringen, dass Waterhouses Œuvre zu Unrecht von der kunsthistorischen Forschung bislang so wenig beachtet worden war. Umfangreichere Einzelstudien zu Waterhouses Leben und Werk hatte es bis dahin nicht gegeben und die erste Einzelausstellung seiner Gemälde lag erst gut ein Jahr zurück.³⁰ Hobsons Monografie basiert auf seiner 1978 an der Universität von Leicester abgeschlossenen Dissertation *The Life and Work of J.W. Waterhouse, R.A.*³¹ Die einzigen etwas umfänglicheren Vorarbeiten, auf die er zurückgreifen konnte, waren bereits zu Waterhouses Lebzeiten in Form von vier Zeitschriftenartikeln und einer Sonderausgabe des *Art Journal* erschienen.³² Zudem ist die Quellenlage zu Waterhouses Biografie äußerst spärlich. Persönliche Schriftstücke sind kaum überliefert, weder in Form von Briefen, noch von Tagebüchern oder sonstigen Aufzeichnungen. Nur einige wenige geschäftliche Briefe an Museen und die Royal Academy sind erhalten. Peter Trippis Vermutung, Waterhouses Witwe Esther Kenworthy Waterhouse (1857-1944) habe seine schriftliche Hinterlassenschaft womöglich zerstört, ist bislang unbewiesen.³³ Die Kargheit biografischer Primärquellen hat sich direkt auf die Rezeption ausgewirkt, in der Spekulationen über die Persönlichkeit und vor allem die Sexualität Waterhouses immer wieder anzutreffen sind. Dass Hobson daher massiv auf zeitgenössische Rezensionen von Waterhouses Gemälden zurückgriff und aus diesen umfangreich zitiert, ist nicht verwunderlich, löste aber auch Kritik aus:

³⁰ Sie fand vom 14. Oktober bis 19. November 1978 und vom 2. Dezember 1978 bis 13. Januar 1979 in England in Sheffield und Wolverhampton statt. Hobson war maßgeblich an der Ausstellung beteiligt und verfasste eine Einleitung für den Ausstellungskatalog: Anthony Hobson: Introduction, in: Ausst.-Kat. John William Waterhouse R.A. Hrsg. von Anne Goodchild. Sheffield 1978, o.S.

³¹ Anthony Hobson: *The Life and Work of J.W. Waterhouse, R.A.* Univ.-Diss. Leicester 1978.

³² John A. Blaikie: J.W. Waterhouse, A.R.A., in: *The Magazine of Art* Vol. 9 (1886), S. 1-16; Alfred Lys Baldry: J.W. Waterhouse and his work, in: *The Studio* Vol. 4/Nr. 22 (1895), S. 102-115; Ders.: Some drawings by J.W. Waterhouse, in: *The Studio* Vol. 44/Nr. 183 (1908), S. 246-255; Ders.: Some recent work by Mr. J.W. Waterhouse, in: *The Studio* Vol. 52/Nr. 219 (1911), S. 174-185; Rose E.D. Sketchley: J.W. Waterhouse, R.A., (= *Art Annual: The Art Journal Christmas Number*). London 1909.

³³ Trippi 2002, S. 4.

Frequent quotation from contemporary sources, especially reviews of the Royal Academy exhibitions, is an insistent feature of Dr. Hobson's style. Of course, this is no bad thing in itself [...] But the bulk of Dr. Hobson's quotations convey little more than that the run-of-the-mill Victorian art criticism is almost incredibly banal. Does it really help us to know that the *Illustrated London News* found one of Waterhouse's works 'well drawn, full in colour and effective in light and shade' [...]?³⁴

Diese Kritik ist jedoch nur teilweise berechtigt. Es stimmt zwar, dass viele, wenn auch nicht alle der zu Waterhouses Lebzeiten publizierten Ausstellungsbesprechungen nicht viel mehr als bloße, oft vage Beschreibungen seiner Gemälde enthalten. Dies bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass aus der Berücksichtigung dieser Quellen kein Gewinn gezogen werden kann, denn bei der richtigen Verwendung offenbaren sie eine ganze Menge über Waterhouses *fortuna critica*. Problematisch ist vielmehr Hobsons Umgang mit den Quellen, nicht die Quellenlage an sich. Hobson lässt die oft umfangreichen Zitate aus Ausstellungsbesprechungen nahezu immer ohne tiefergehenden Kommentar stehen. Hierdurch können sie zwar als Beleg des Erfolgs Waterhouses in den Augen der Kunstkritik dienen, unglücklich ist dabei jedoch, dass Hobsons Quellenauswahl höchst beschränkt ist und ein verfälschtes Bild der *fortuna critica* zeichnet, da er nur sehr selten aus negativen Kritiken zitiert. Der Eindruck, er habe bewusst auf die Wiedergabe schlechter Kritiken verzichtet, lässt sich nicht vollständig von der Hand weisen. Am häufigsten zitiert Hobson aus dem Waterhouse nahezu immer wohlgesonnenen *Magazine of Art*, an zweiter Stelle stehen das *Art Journal* und die *Illustrated London News*, die Waterhouses Gemälde ebenfalls meist positiv besprachen. Aus dem *Athenaeum* hingegen, das einige der bissigsten Waterhouse-Kritiken enthält, wird keine einzige Kritik zitiert. Hierbei handelt es sich entweder um ein Versäumnis oder eine bewusste Entscheidung, denn das *Athenaeum* als eine der bedeutendsten Literaturzeitschriften des 19. Jahrhundert dürfte Hobson bekannt gewesen sein. Zudem war mit Frederic George Stephens (1827-1907) dort lange Zeit auch einer der renommiertesten damaligen Kunstkritiker federführend.

Um die Entwicklung der *fortuna critica* Waterhouses nachvollziehbar zu machen, genügt es auch nicht, wie Hobson - und auch Trippi - nur punktuell auf zeitgenössische Rezensionen zurückzugreifen. Vielmehr ergibt sich erst aus einer Zusammenschau einer größeren Menge an Kritiken ein Bild der zeitgenössischen *fortuna critica* Waterhouses. In der vorliegenden Arbeit wurden daher mehrere Zeitschriften und Tageszeitungen

³⁴ Malcolm Warner: The Art and Life of J.W. Waterhouse, R.A. by Anthony Hobson, in: *Journal of the Royal Society of Arts* Vol. 130/Nr. 5.315 (1982), S. 754.

systematisch auf Ausstellungskritiken zu Waterhouses Gemälden überprüft. Dies wurde auch durch die hervorragende Quellenlage ermöglicht, denn zu Waterhouses Lebzeiten erschienen in einer beträchtlichen Anzahl von Zeitschriften und Zeitungen regelmäßig Besprechungen der wichtigsten Ausstellungen. Die Kunsthistorikerin Helene E. Roberts hat 1970 für die Zeitspanne von 1749 bis 1899 317 Periodika mit eindeutigem Kunstbezug aufgelistet.³⁵ Während Waterhouses aktiver Laufbahn, das heißt zwischen 1872 und 1916,³⁶ erschienen mindestens 177 derartige Zeitschriften. Nicht wenige dieser Publikationen existierten nur für einige Monate oder Jahre, manche brachten es auch nur auf eine einzige Ausgabe. Auch befassten sich natürlich längst nicht alle diese Periodika mit Malerei, ein nicht unbeträchtlicher Teil war beispielsweise auf Architektur spezialisiert.³⁷ Dennoch finden sich mindestens 40 Zeitschriften, in denen zwischen 1872 und 1916 regelmäßig Besprechungen der Werke Waterhouses zu finden sind. Hinzu kommt, dass auch Tageszeitungen wie der *Observer*, der *Manchester Guardian*, die *Daily News* und die *Times*, um nur einige der Bedeutendsten zu nennen, Rezensionen von Ausstellungen brachten.

In der vorliegenden Arbeit wurden Ausstellungsbesprechungen der Jahre 1874 bis 1916 ausgewertet. Dabei wurden in erster Linie die Besprechungen der jährlichen Sommerausstellungen der Royal Academy of Arts in London berücksichtigt. Natürlich waren Waterhouses Werke auch in anderen Londoner Ausstellungen zu sehen, etwa in den 1870er Jahren in der Society of British Artists oder in der Dudley Gallery, später dann auch in der Grosvenor Gallery und der New Gallery. Darüber hinaus zeigte Waterhouse immer wieder auch Werke in Birmingham, Liverpool und Manchester. Die Royal Academy blieb jedoch stets sein wichtigstes Ausstellungshaus. Von 1874 bis 1916 stellte Waterhouse mit nur zwei Ausnahmen in den Jahren 1890 und 1915 hier jedes Jahr mindestens ein Gemälde aus. Andere Ausstellungen bediente er dagegen meist nur über

³⁵ Helene E. Roberts: *British Art Periodicals of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, in: *Victorian Periodicals Newsletter* Vol. 3/Nr. 9 (1970), S. 2.

³⁶ 1872 stellte Waterhouses erstmalig öffentlich Gemälde aus. Es handelt sich um die Werke *Undine*, *The Slave* und *Bedowin Woman*, die Waterhouse in der Society of British Artists zeigte. Im Jahr 1916 stellte Waterhouses zuletzt in der Royal Academy of Arts die Gemälde „*I am Half-Sick of Shadows*,“ *said the Lady of Shalott*, *Miranda – The Tempest* und *A Tale from the Decameron* aus. 1917 waren zwar noch die Werke *Fair Rosamund*, *Tristram and Isolde*, *The Enchanted Garden* und *Miranda* in der Royal Academy zu sehen, aber Waterhouses war zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben und zumindest das Gemälde *The Enchanted Garden* ist eindeutig unvollendet.

³⁷ Allerdings brachten auch Architekturzeitschriften, wie etwa das von 1874 bis 1919 erscheinende *The British Architect* Rezensionen der wichtigsten Malereiausstellungen.

wenige Jahre.³⁸ Durch die Beschränkung auf die Royal Academy-Ausstellungen lässt sich somit ein einheitlicheres Bild längerfristiger Trends in der *fortuna critica* Waterhouses herausarbeiten.

Die Auswertung der Quellen geschah unter verschiedenen Gesichtspunkten. Erstens wurde die Häufigkeit ermittelt, mit der jedes Gemälde, das Waterhouse von 1874 bis 1916 in der Royal Academy zeigte, zum Zeitpunkt seiner Erstaussstellung in Rezensionen erwähnt wurde. Zweitens wurden der Umfang ausgewählter Besprechungen anhand einer Zählung der Zeilen und der Tenor (positiv – neutral – negativ) festgestellt. Drittens wurden häufig wiederkehrende Themen notiert. Bei der Feststellung von Umfang und Tenor wurde nicht die Gesamtheit der recherchierbaren Rezensionen berücksichtigt, sondern eine Beschränkung auf sechs Zeitschriften und Zeitungen vorgenommen. Diese Beschränkung lässt sich aus zwei Gründen rechtfertigen. Erstens beschäftigten längst nicht alle Tageszeitungen eigene Kritiker*innen, daher finden sich in mehreren Publikationen häufig identische Rezensionen. Zweitens wurden Waterhouses Werke längst nicht in allen in Frage kommenden Periodika regelmäßig besprochen. Bei einer zu sporadischen Besprechung sind jedoch kaum noch Rückschlüsse auf die längerfristige Entwicklung der *fortuna critica* möglich. Bei der Auswahl der hier untersuchten Zeitschriften und Zeitungen war daher ein wichtiges Kriterium, dass sie das Schaffen Waterhouses über einen möglichst langen Zeitraum hinweg möglichst umfangreich begleiteten. Daneben sollten die ausgewählten Periodika die Presselandschaft des 19. Jahrhunderts möglichst breit repräsentieren. Es wurden daher zwei Kunstzeitschriften (*The Art Journal*, *The Magazine of Art*), eine literarische Zeitschrift (*The Athenaeum*), eine nicht-spezialisierte Illustrierte (*The Illustrated London News*) und zwei Tageszeitungen (*Daily News*, *The Times*) berücksichtigt. Zudem zählen die ausgewählten Periodika in ihrem jeweiligen Bereich zu den wichtigsten Publikationen der Zeit. Ausländische, d.h. nicht-britische Periodika wurden nicht weiter für die Auswertung berücksichtigt, da sich dort nur sporadisch Besprechungen der Werke Waterhouses finden

³⁸ Bis 1880 stellte Waterhouse viele seiner Gemälde in der Society of British Artists und der Dudley Gallery aus. Von 1883 bis 1885 zeigte Waterhouse die Gemälde *Spring* (1883, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt), *Fishing* (1883, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt), *A Byway*, *Ancient Rome* (1884 Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt) und *Gossip* (1885, Öl auf Leinwand, 69 x 60 cm, Privatsammlung) im Institute of Oil Painters. In der Grosvenor Gallery zeigte er 1886 das Gemälde *A Flower Market* (1886, Öl auf Leinwand, 155 x 88 cm, Privatsammlung) und 1888 *A Back Street in Venice* (1887, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt). Länger und häufiger stellte er hingegen in der New Gallery aus. Hier zeigte Waterhouse erstmalig im Jahr 1890 das Gemälde *The Toilet*. Bis 1898 stellte er hier noch die Werke *Circe Offering the Cup to Odysseus*, *A Naiad*, *Ophelia*, *The Shrine*, *Mariana in the South* und *Juliet* aus.

lassen. In der renommierten französischen Zeitschrift *Gazette des Beaux-Arts* beispielsweise wurden nur vier Academy-Gemälde Waterhouses in Rezensionen besprochen.

Bei den Kriterien der Auswertung gilt zu beachten, dass leichte Unschärfen in Kauf genommen wurden, da es nicht so sehr um eine Detailanalyse, als vielmehr um das Aufzeigen längerfristiger Trends ging. So liegt es beispielsweise auf der Hand, dass nicht jede Besprechung rein positiv, negativ oder neutral ist, hier wurde die vorherrschende Tendenz berücksichtigt. Dies gilt auch für die Feststellung des Umfangs der jeweiligen Rezensionen. Gemessen wurde hier anhand der Zeilenzahl, was zwar bedeutet, dass sich die einzelnen Periodika untereinander nicht so gut vergleichen lassen, da die Zeilenlängen jeweils stark variieren können, Trends bleiben dennoch erkennbar. Zudem lassen sich die jeweiligen Werte beim Umfang der Rezensionen in verschiedenen Periodika ohnehin nicht ohne Weiteres zueinander in Beziehung setzen. Manche Publikationen widmeten einzelnen Gemälden in ihren Ausstellungsbesprechungen generell weniger Zeilen, so dass es nicht unbedingt als eine geringere Wertschätzung gelten muss, wenn in der einen Zeitschrift ein Gemälde mit 30 Zeilen und der anderen nur mit acht Zeilen besprochen wurde. Wenn aber eine Zeitschrift, die Waterhouses Gemälde bislang stets mit ca. acht Zeilen besprochen hat, auf einmal nur noch drei Zeilen für sie übrighat, kann dies durchaus als ein Zeichen für abnehmendes Interesse gewertet werden. Es ließe sich natürlich einwenden, dass auch drei Zeilen dazu ausreichen können, einem Gemälde eine größere Beachtung zu bescheren. Da aber reine Beschreibung ein wichtiger Bestandteil der meisten Rezensionen war, bedeutet ein geringerer Umfang meist auch, dass dort wenig zu finden ist, das über die Beschreibung hinausgeht. Zudem sollte die Bedeutung des Umfangs der jeweiligen Besprechungen nicht unterschätzt werden. Ein Beispiel kann dies verdeutlichen. 1892 wurden in der Sommerausstellung der Royal Academy insgesamt 2.007 Exponate gezeigt – darunter 1044 Ölgemälde.³⁹ Das *Athenaeum* widmete der Ausstellung immerhin fünf Artikel, in drei davon wurden die Ölgemälde besprochen. Allerdings wurden nur 306 Gemälde, also nicht einmal ein Drittel, erwähnt oder besprochen. Doch selbst diese Anzahl ist beeindruckend und dass Waterhouses Gemälde *CIRCE INVIDIOSA* und *DANAË*⁴⁰ zusammen 50 Zeilen erhielten, spricht für sein damaliges Standing.

³⁹ Ausst.-Kat. The Exhibition of the Royal Academy MDCCCXCII. London 1892.

⁴⁰ 1892, Öl auf Leinwand, 84 x 130 cm, Verbleib unbekannt.

Neben dem Tenor der Rezensionen und ihrem Umfang wurde bei der Auswertung auch auf häufig wiederkehrende Themen geachtet. Hier ging es einerseits wieder darum, längerfristige Tendenzen in der *fortuna critica* auszumachen, andererseits spielen manche dieser Themen in der späteren, postumen Rezeption eine so herausragende Rolle, dass es wichtig ist, dort einen Vergleich mit der Rezeption zu Lebzeiten anzustellen. Bei der Auswertung der Themen wurden zudem weitere Zeitungen und Zeitschriften neben den oben genannten berücksichtigt.

2.2 Tendenzen der *fortuna critica* Waterhouses

2.2.1 Anzahl der Erwähnungen

Ein Säulendiagramm der Anzahl der Erwähnungen im Jahr der Erstaussstellung macht deutlich, wie stark die Aufmerksamkeit, die einzelne Gemälde erhielten, variieren konnte (Diagramm 1). OPHELIA⁴¹ beispielsweise kam 1889 auf 31, ULYSSES AND THE SIRENS⁴² 1891 auf 111 und CIRCE INVIDIOSA 1892 auf 59 Erwähnungen. Das Gemälde DANAË aus demselben Jahr konnte hingegen nur drei Erwähnungen verbuchen. Insgesamt lässt sich die Entwicklung der Aufmerksamkeit, die einzelne Waterhouse-Gemälde erhielten, als eine bis in die Mitte der 1890er Jahre stark ansteigende und dann bis 1916 ebenso stark absteigende Kurve beschreiben.

⁴¹ 1889, Öl auf Leinwand, 90 x 158 cm, Privatsammlung Andrew Lloyd-Webber.

⁴² 1891, Öl auf Leinwand, 100.6 x 201.7 cm, National Gallery of Victoria (Melbourne).

ANZAHL ERWÄHNUNGEN IM JAHR DER ERSTAUSSTELLUNG

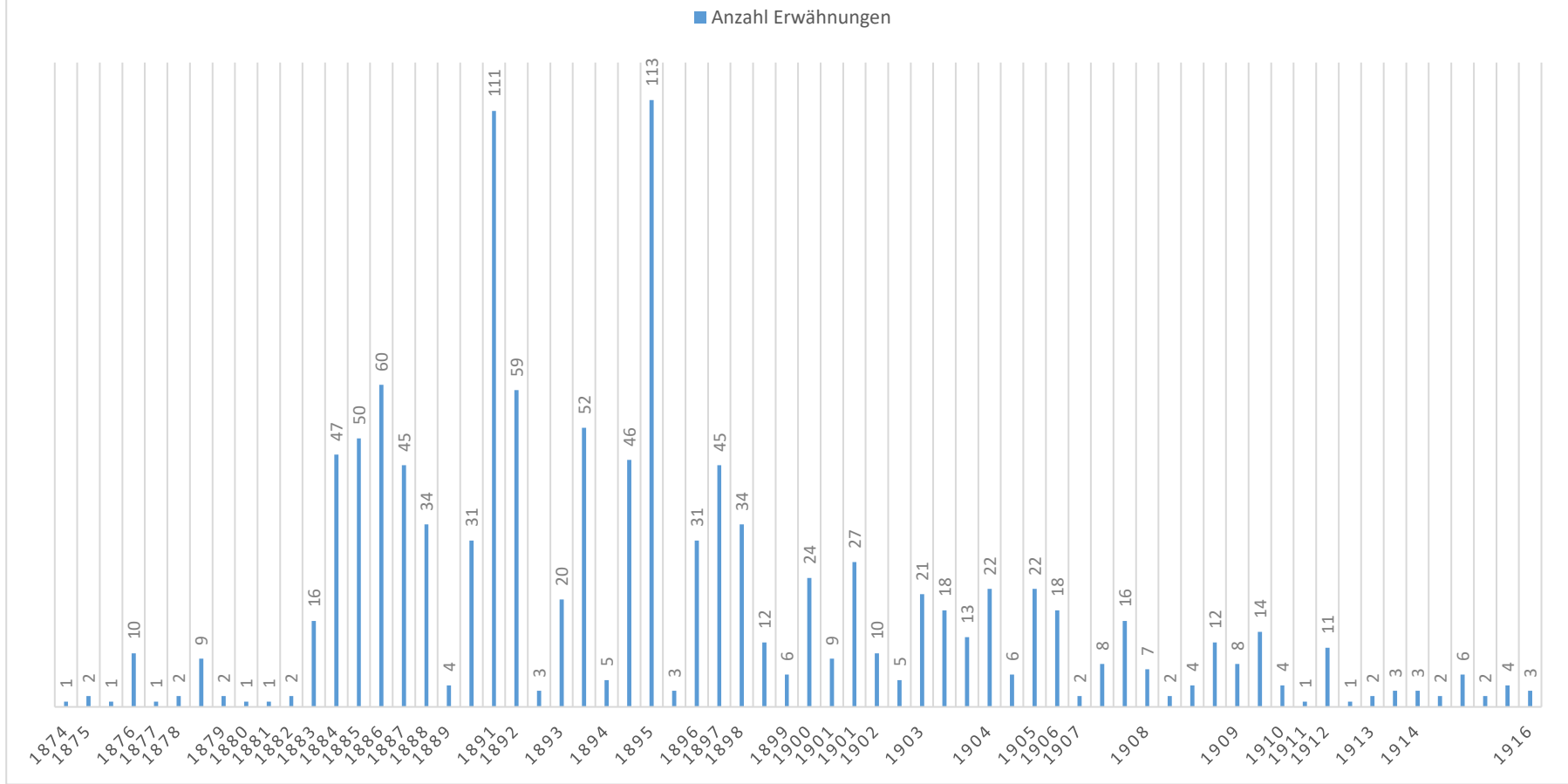


Diagramm 1: Anzahl der Erwähnungen in Kritiken im Jahr der Erstaussstellung

Bemerkenswert sind mehrere Fälle eines sprunghaften Anstiegs der Anzahl der Erwähnungen. Ein erster solcher Fall tritt bereits recht früh im Jahr 1876 bei dem Gemälde AFTER THE DANCE⁴³ in Erscheinung. Zu dem Gemälde ließen sich insgesamt zehn Erwähnungen finden, das Maximum davor waren zwei Erwähnungen bei dem Gemälde WHISPERED WORDS⁴⁴. Waterhouse profitierte offensichtlich davon, dass in der Ausstellung ein Gemälde des damals bereits bekannteren Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) zu sehen war, das nicht nur den selben Titel trug, sondern auch optisch sehr ähnlich war. Mehrere Besprechungen wiesen auf diesen Umstand hin und Waterhouses Version konnte bei diesem Vergleich durchaus mithalten. Eine längerfristige Steigerung der Aufmerksamkeit bescherte AFTER THE DANCE Waterhouse jedoch nicht. Zwar konnte das Gemälde THE REMORSE OF NERO AFTER THE MURDER OF HIS MOTHER⁴⁵ 1878 noch einmal neun Erwähnungen erreichen, ansonsten wurde aber kein Gemälde der Jahre 1877 bis 1882 öfters als zweimal erwähnt.

Erst 1883 lässt sich mit dem Gemälde THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS⁴⁶ wieder ein starker Anstieg der Erwähnungen auf 16 verzeichnen. Ein Faktor, der bei dem Erfolg des Gemäldes eine Rolle gespielt haben dürfte, ist das Sujet, das bereits durch eine literarische Bearbeitung in Wilkie Collins (1824-1889) 1850 erschienenem Roman *Antonina, or the Fall of Rome* bekannt war. Collins beschreibt dort eine Szene, die einige Übereinstimmungen mit Waterhouses Gemälde aufweist:

In the midst of a large flock of poultry, which seemed strangely misplaced on a floor of marble and under a gilded roof, stood a pale, thin, debilitated youth, magnificently clothed, and holding in his hand a silver vase filled with grain, which he ever and anon distributed to the cackling multitude at his feet [...] His whole soul seemed to be engrossed by the labour of distributing his grain, and he followed the different movements of the poultry with an earnestness of attention which seemed almost idiotic in its ridiculous intensity [...] this feeder of chickens was no less a person than Honorius, Emperor of Rome.⁴⁷

Der Erfolg von THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS äußerte sich nicht nur in der Anzahl der Erwähnungen, sondern fand auch anderweitig Niederschlag. Die *Illustrated London News* brachte am 12. Mai 1883 eine Illustration⁴⁸ nach dem Gemälde, die Art Gallery of South Australia in Adelaide kaufte es für die stolze Summe von £500 an und 1886 druckte das *Art*

⁴³ 1876, Öl auf Leinwand, 76.2 x 127, Privatsammlung.

⁴⁴ 1875, Öl auf Leinwand, 102 x 76 cm, verschollen.

⁴⁵ 1878, Öl auf Leinwand, 94 x 168 cm, Privatsammlung.

⁴⁶ 1883, Öl auf Leinwand, 117 x 202 cm, Art Gallery of South Australia (Adelaide).

⁴⁷ Wilkie Collins: *Antonina; or, The Fall of Rome. A romance of the fifth century.* Volume 1. London 1850, S. 48.

⁴⁸ o.V.: *Sketches of Pictures in the Royal Academy Exhibition*, in: *The Illustrated London News* Vol. 82/Nr. 2.299 (12. Mai 1883), S. 22.

Journal einen ganzseitigen Kupferstich⁴⁹ ab. Das Gemälde wurde postum jedoch kaum rezipiert. Zwar ist es aufgrund seiner Aufbewahrung in einem Museum der Öffentlichkeit gut zugänglich, es gibt aber nur selten Beispiele einer späteren Rezeption.

Bereits im nächsten Jahr erfolgte ein weiterer, sprunghafter Anstieg der Erwähnungen: das Gemälde *CONSULTING THE ORACLE*⁵⁰ wurde 1884 47-mal erwähnt. Im Gegensatz zu *THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS* zeigt *CONSULTING THE ORACLE* jedoch kein bekanntes Sujet, sondern einen obskuren, hebräischen Ritus, bei dem ein mumifizierter Menschenkopf Prophezeiungen verkündet. Waterhouse ging wohl selbst davon aus, dass dieses Sujet dem Publikum weitestgehend nicht geläufig sein würde und fügte im Ausstellungskatalog eine kurze Erläuterung bei.⁵¹ Die Entscheidung, ein bislang unbekanntes Sujet darzustellen, könnte jedoch auch ein Faktor beim Erfolg des Gemäldes gewesen sein. Ein Blick auf die Verteilung der Sujets in der Ausstellung kann hier Aufschluss geben. 1884 waren in der Royal Academy hauptsächlich Landschaften, Genredarstellungen und Portraits zu sehen. Zusammen stellten diese nahezu drei Viertel (74 %) aller 915 ausgestellten Gemälde dar. Aus dieser Unmenge von 655 Landschaften, Genredarstellungen und Portraits stach *CONSULTING THE ORACLE* alleine schon aufgrund seines neuartigen, unbekanntes Sujets hervor. *CONSULTING THE ORACLE* lässt sich mehreren Gruppen von Sujets zuordnen. Die Verwandtschaft mit dem Orientalismus ist nicht von der Hand zu weisen. Das Gemälde zeigt aber in seiner Darstellung der emotionalen Involviertheit der Frauen, die das Orakel befragen, auch Elemente der Genremalerei. Zudem kann es als Darstellung des Alltagslebens einer vergangenen Zeit gesehen werden und weist somit Verwandtschaft mit den Darstellungen antiker Alltagswelten, wie sie Alma-Tadema bekannt und beliebt gemacht hatte, auf. Diese Kombination von vertrauten Motiven mit einem neuen, unverbrauchten Sujet kann maßgeblich zu der Beachtung beigetragen haben, mit der *CONSULTING THE ORACLE* 1884 in der Presse bedacht wurde. Waterhouse wiederholte diese Strategie in den folgenden drei Jahren mit Erfolg: *ST. EULALIA* wurde 1885 50-mal erwähnt, *THE MAGIC CIRCLE*⁵² 1886 60-mal und *MARIAMNE*⁵³ 1887 immerhin noch 45-mal. In den folgenden zwei Jahren griff Waterhouses dann mit *THE LADY OF SHALOTT* und *OPHELIA* auf Sujets zurück, die sehr geläufig waren und prompt fiel die Zahl der Erwähnungen auf 34 bzw. 31.

⁴⁹ *The Art Journal* Vol. 48 (1886), zw. S. 32 u. 33.

⁵⁰ 1884, Öl auf Leinwand, 119.4 x 198.1 cm, Tate Britain (London).

⁵¹ Aust.-Kat. The Exhibition of the Royal Academy of Arts MDCCCLXXXIV. London 1884, S. 24.

⁵² 1886, Öl auf Leinwand, 182.9 x 127 cm, Tate Britain (London).

⁵³ 1887, Öl auf Leinwand, 259 x 180 cm, Privatsammlung.

CONSULTING THE ORACLE wurde nicht nur in zahlreichen Periodika besprochen, sondern zu Lebzeiten Waterhouses auch häufig reproduziert. Noch 1909 brachte das *Art Journal* einen ganzseitigen Kupferstich nach dem Gemälde.⁵⁴ Für den Erfolg des Gemäldes spricht ebenso, dass Waterhouse selbst eine Kopie davon anfertigte.⁵⁵ Zudem diente CONSULTING THE ORACLE offenbar in den 1890er Jahren als Vorbild für die Aufführung von *Tableaux vivants*, wie ein Zeitungsbericht aus dem Jahr 1892 belegt.⁵⁶ In der postumen Rezeption spielt das Gemälde allerdings, ähnlich wie THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS, eine viel geringfügigere Rolle. Das Muster, dass Gemälde, die zu Waterhouses Lebzeiten viel Beachtung fanden, später in den Hintergrund rückten, lässt sich auch in umgekehrter Weise feststellen, denn beispielsweise THE LADY OF SHALOTT, das 1888 nur 34-mal erwähnt wurde, zählt in der postumen Rezeption zu den beliebtesten und meistrezipierten Werken Waterhouses.

Dass Neuheit einem Gemälde viel Beachtung beschern konnte, wird auch an ULYSSES AND THE SIRENS deutlich, zu dem sich für das Jahr 1891 insgesamt 111 Erwähnungen recherchieren ließen und das damit die zweitmeisten Erwähnungen nach ST. CECILIA⁵⁷ aus dem Jahr 1895 hat, das auf 113 kam. Das Sujet an sich, die Begegnung Odysseus und seiner Gefährten mit den Sirenen, war zu Waterhouses Lebzeiten wohlbekannt, unter anderem durch William Ettys Bearbeitung von 1837.⁵⁸ Anders als Etty – und entgegen einer weitverbreiteten Darstellungstradition – malte Waterhouse jedoch die Sirenen nicht als drei schöne, nackte Frauen, sondern als sieben übergroße Vögel mit Frauenköpfen. Diese bewusste Abweichung von der vorherrschenden Darstellungstradition wurde in zahlreichen Besprechungen diskutiert, wobei nicht alle mit Waterhouses Darstellung einverstanden waren. Der Umfang der Kontroverse um Gestalt und Anzahl der Sirenen wird besonders deutlich an einer Reihe von Leserbriefen im *London Evening Standard*, in denen vom 21. bis 26. Mai über Waterhouses Gemälde diskutiert wurde. Den Anfang machte ein Brief vom 21. Mai:

Do the classical authorities regard the figures in the above picture in this year's Academy as correctly representing the Sirens? Are they not rather those of the Harpies? Were the Sirens not confined to three in number – viz., Parthenope, Ligea, and Leucosia?⁵⁹

⁵⁴ *The Art Journal* Vol. 71 (1909), zw. S. 14 u. 15.

⁵⁵ Ca. 1884, Öl auf Leinwand, 42 x 71 cm, Privatsammlung.

⁵⁶ o.V.: Entertainment at Plymouth School of Art, in: *Western Morning News* Nr. 10.263 (29. Dezember 1892), S. 8.

⁵⁷ 1895, Öl auf Leinwand, 117 x 196 cm, Privatsammlung.

⁵⁸ Öl auf Leinwand, 297 x 442.5 cm, Manchester Art Gallery.

⁵⁹ William Martin: Leserbrief vom 19. Mai, in: *London Evening Standard* Nr. 20.864 (21. Mai 1891), S. 3.

Zustimmung kam am 22. Mai von zwei weiteren Korrespondenten. Ein Leserbrief bezeichnete Waterhouses Darstellung als „a strange misconception of the fable“⁶⁰ und ein Korrespondent verwies auf Ovids *Metamorphosen* als Quelle für die korrekte Darstellung der Sirenen.⁶¹ Ein anderer Schreiber empfahl hingegen spöttisch, ein klassisches Nachschlagewerk zu konsultieren, statt über Zahl und Aussehen der Sirenen zu dogmatisieren.⁶² Am 23. Mai schaltete sich dann der Archäologie Henry Beauchamp Walters (1867-1944), der seit 1891 in der Antikenabteilung des British Museum tätig war, mit einem Leserbrief in die Diskussion ein. Walters wies dabei zu Recht auf antike griechische Vasen als Vorbilder der Darstellungsweise der Sirenen durch Waterhouse hin.⁶³ Die Diskussion wurde nach einem Tag Unterbrechung am 25. und 26. Mai weitergeführt, wobei u.a. Homer, Horaz und Marie-Nicolas Bouillet, Verfasser des *Dictionnaire classique de l'antiquité sacrée et profane*⁶⁴, als weitere Autoritäten ins Feld geführt wurden. Auf diese Weise Teil des Tagesgesprächs zu sein, war für Waterhouse sicherlich eine willkommene Publicity, egal ob man seiner Darstellungsweise der Sirenen nun zustimmte oder nicht. Dem Erfolg des Gemäldes taten die Diskussionen jedenfalls keinen Abbruch und es wurde nach *DIOGENES*⁶⁵ von 1882 und *THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS* als drittes Gemälde für ein australisches Museum, die National Gallery of Victoria in Melbourne, angekauft.⁶⁶

Die Anzahl der Erwähnungen von *ULYSSES AND THE SIRENS* wurde nur einmal übertroffen, nämlich 1895 durch *ST. CECILIA*, das insgesamt 113-mal erwähnt wurde. Im Gegensatz zu vorherigen, häufig erwähnten Gemälden, zeigt *ST. CECILIA* jedoch weder ein besonders außergewöhnliches oder neuartiges Sujet noch wich Waterhouse von der Darstellungstradition ab. Dass das Gemälde dennoch so viel beachtet wurde, hat mehrere Gründe. Einer ist, dass *ST. CECILIA* bereits vor der Eröffnung der Royal Academy-Ausstellung sehr viel Publicity erhielt. Im April 1895 erschienen 29 Zeitungsberichte, in denen das Gemälde angekündigt wurde. Ob diese Berichte auf Betreiben Waterhouses erschienen, lässt sich bislang nicht feststellen. Vorberichte zu seinen Gemälden gab es zwar immer wieder mal, sie erschienen jedoch längst nicht zu allen seinen Werken. Da Kritiker*innen jedoch nur dann über ein noch nicht

⁶⁰ J.W.A.C.: Leserbrief vom 21. Mai, in: *London Evening Standard* Nr. 20.865 (22. Mai 1891), S. 3.

⁶¹ W.T. Ansell: Leserbrief vom 21. Mai, in: *London Evening Standard* Nr. 20.865 (22. Mai 1891), S. 3.

⁶² Robert Black: Leserbrief vom 21. Mai, in: *London Evening Standard* Nr. 20.865 (22. Mai 1891), S. 3.

⁶³ H.B. Walters: Leserbrief vom 22. Mai, in: *London Evening Standard* Nr. 20.866 (23. Mai 1891), S. 2.

⁶⁴ Marie-Nicolas Bouillet: *Dictionnaire classique de l'antiquité sacrée et profane*. 2 Bände. Paris 1826.

⁶⁵ 1882, Öl auf Leinwand, 208.3 x 134.6 cm, Art Gallery of New South Wales (Sidney).

⁶⁶ Auch in Australien löste das Gemälde eine Leserbriefdiskussion aus, siehe Michelle Bonollo: J.W.

Waterhouse's Ulysses and the Sirens: breaking tradition and revealing fears, in: *Art Bulletin of Victoria* Nr. 40 (2014), <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/j-w-waterhouses-ulysses-and-the-sirens-breaking-tradition-and-revealing-fears-2/> (letzter Zugriff am 28. Juli 2020).

ausgestelltes Werk berichten konnten, wenn sie von Waterhouse Informationen erhielten oder er ihnen Zugang zu seinem Atelier gewährte, muss davon ausgegangen werden, dass er selbst den Anstoß für die Vorberichte lieferte. Während der Ausstellung selbst erhielt ST. CECILIA dann weiter viel Aufmerksamkeit, was nicht zuletzt daran lag, dass das Gemälde einen sehr prominenten Ausstellungsplatz erhalten hatte, wie mehrere Zeitungen berichteten.⁶⁷ Einen weiteren Schub der Erwähnungen erzeugte die Wahl Waterhouses zum Royal Academician am 16. Mai 1895, über die vielfältig berichtet wurde. Das Beispiel ST. CECILIA zeigt, dass die Zahl der Erwähnungen nicht nur von Waterhouse selbst beeinflusst wurde – etwa durch die Wahl des Sujets oder die Art und Weise der Darstellung – sondern auch von äußeren Faktoren abhängig sein konnte. Nach 1895 nahm die Zahl der Erwähnungen jedoch stetig ab. Einen letzten Höhepunkt bildete 1897 das Gemälde HYLAS AND THE NYMPHS mit 45 Erwähnungen. Nach 1898 überschritt kein Gemälde mehr die Marke von 30 Erwähnungen und ab 1910 pendelte sich die Zahl der Erwähnungen auf einem Niveau ein, wie es ganz zu Anfang von Waterhouses Karriere bestanden hatte.

Aus den Zahlen der Erwähnungen lässt sich insgesamt schließen, dass Waterhouses Œuvre in der Zeit von 1884 bis 1897 die meiste Aufmerksamkeit seitens der Presse erhielt, wobei die Jahre 1891 bis 1895 den Höhepunkt bilden. In diesem Zeitraum erhielt Waterhouse jedoch nicht nur die meiste Aufmerksamkeit, sondern gab seinem Œuvre auch eine Richtung, die er bis an sein Lebensende beibehalten sollte. Begonnen hatte diese Entwicklung bereits ab ca. 1885, als Waterhouse zunehmend einzelne Frauenfiguren darstellte, aus denen er dann ab ca. 1887 die für sein gesamtes späteres Schaffen zentralen, als *Waterhouse girls* bekannt gewordenen weiblichen Figuren entwickelte. Spätestens 1893 hatten diese *Waterhouse girls* ihre finale Ausprägung erreicht, die Waterhouse praktisch unverändert bis zum Ende beibehielt. In der postumen Rezeption spielen die *Waterhouse girls* ebenfalls eine herausragende Rolle. Auffällig ist jedoch, dass die Werke THE LADY OF SHALOTT von 1888 und HYLAS AND THE NYMPHS, die in der postumen Rezeption die meiste Beachtung finden, bei ihrer ersten Ausstellung nicht die meisterwähnten Werke Waterhouses waren. CONSULTING THE ORACLE, THE MAGIC CIRCLE, ULYSSES AND THE SIRENS und ST. CECILIA spielen ihrerseits in der postumen Rezeption eine viel geringere Rolle, waren aber bei ihrer ersten Ausstellung die Spitzenreiter, was die Menge der Erwähnungen anbelangt. Hier lässt sich also eindeutig

⁶⁷ Z. Bsp. o.V.: The Royal Academy of Fine Arts. Second Notice, in: *Western Daily Press* Vol. 74/Nr. 11.523 (14. Mai 1895), S. 8.

feststellen, dass sich in der postumen Rezeption der Schwerpunkt der Aufmerksamkeit verlagert hat.

Ähnliches gilt für verschiedene Werke, die Waterhouse nach 1900 schuf. Sein Diplombild für die Royal Academy, *A MERMAID*⁶⁸, fand 1901 recht wenig Beachtung, gerade 9-mal wurde es in Zeitschriften und Zeitungen erwähnt, das im selben Jahr ausgestellte *NYMPHS FINDING THE HEAD OF ORPHEUS*⁶⁹ kam dagegen auf 27 Erwähnungen. Dieses Gemälde wurde postum bislang eher selten rezipiert, während *A MERMAID* zu den beliebtesten und bekanntesten Gemälden Waterhouses zählt. Bei anderen Gemälden nach 1900, etwa *THE CRYSTAL BALL*⁷⁰ von 1902, *ECHO AND NARCISSUS*⁷¹ von 1903, *BOREAS*⁷² von 1904 oder *THE SOUL OF THE ROSE*⁷³ von 1908 verhält es sich ebenfalls so. In der postumen Rezeption scheint also das spätere Werk weitaus mehr Beachtung zu finden, als in der zeitgenössischen Rezeption.

2.2.2 Anzahl, Umfang und Tenor der Besprechungen

2.2.2.1 Überblick

Nahezu alle Gemälde, die Waterhouse zwischen 1874 und 1916 in der Royal Academy zeigte, wurden mindestens einmal im Jahr ihrer Erstaussstellung in einer Rezension erwähnt. Dennoch deckt keine einzige Zeitschrift oder Zeitung alle in ihrem Erscheinungszeitraum von Waterhouses in der Academy ausgestellten Gemälde ab (Tabelle 1). Die dichteste Berichterstattung findet sich demnach im *Magazine of Art* (53 % der im Erscheinungszeitraum von Waterhouse in der Royal Academy ausgestellten Gemälde), während die Tageszeitungen *Daily News* und *The Times* (je 23 %) die Schlusslichter bilden. Die meisten Besprechungen hingegen sind im *Athenaeum* zu finden. Über den längsten Zeitraum begleitete die *Illustrated London News* Waterhouses Schaffen, denn bereits im Jahr 1876 findet sich dort eine Erwähnung des Gemäldes *AFTER THE DANCE* und die letzte Kritik erschien 1916 zu „I AM HALF-SICK OF SHADOWS,“ SAID THE LADY OF SHALOTT⁷⁴. Die kürzeste Berichtdauer findet sich in der Zeitung *Daily News*, die zuerst 1883 über *THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS* und zuletzt 1907 über *ISABELLA AND THE POT OF BASIL*⁷⁵ berichtete. Auffällig ist, dass drei

⁶⁸ 1901, Öl auf Leinwand, 98 x 67 cm, Royal Academy of Arts (London).

⁶⁹ 1900, Öl auf Leinwand, 149 x 99 cm, Privatsammlung.

⁷⁰ 1902, Öl auf Leinwand, 120.7 x 78.7 cm, Privatsammlung (Mexiko)

⁷¹ 1903, Öl auf Leinwand, 109.2 x 189.2 cm, Walker Art Gallery (Liverpool).

⁷² 1903, Öl auf Leinwand, 94 x 68.8 cm, Privatsammlung.

⁷³ 1908, Öl auf Leinwand, 88.3 x 59.1 cm, Privatsammlung.

⁷⁴ 1915, Öl auf Leinwand, 100 x 74 cm, Art Gallery of Ontario (Toronto).

⁷⁵ 1907, Öl auf Leinwand, 105 x 74 cm, Privatsammlung.

Periodika (*The Art Journal*, *Daily News* und *The Times*) zuerst 1883 über Waterhouses Gemälde in der Royal Academy berichteten. Dies spricht für den Erfolg und die große Beachtung, die THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS in diesem Jahr für sich verbuchen konnte. Die positivste Berichterstattung erfuhr Waterhouse im *Art Journal* mit 82 % positiven Kritiken, am negativsten waren die Rezensionen im *Athenaeum* (46 %). Bei der Entwicklung des Umfangs der Besprechungen lässt sich insgesamt feststellen, dass diese dem gleichen Trend folgt wie die Entwicklung der Anzahl der Erwähnungen. 1883 nimmt der Umfang der meisten Besprechungen stark zu, sinkt zwischen 1887 und 1889 etwas ab und steigert sich ab 1891 wieder. Um 1900 ist dann auch beim Umfang der Rezensionen der Beginn einer stetigen Abnahme zu verzeichnen. Somit spricht auch der Umfang der untersuchten Kritiken dafür, dass Waterhouses Œuvre zu Lebzeiten zwischen 1883 und 1900 die meiste Aufmerksamkeit erhielt. Diese Tendenz lässt sich im Einzelnen auch bei den hier näher untersuchten sechs Periodika feststellen.

Titel Zeitschrift/Zeitung	Erste Erwähnung	Letzte Erwähnung	Anzahl Erwähnungen	Tenor der Kritiken
<i>The Art Journal</i>	1883	1908	17 (24 %)	Positiv: 14 (82 %) Neutral: 0 Negativ: 3 (17 %)
<i>The Athenaeum</i>	1881	1916	28 (35 %)	Positiv: 14 (50 %) Neutral: 1 (4 %) Negativ: 13 (46 %)
<i>Daily News</i>	1883	1907	19 (23 %)	Positiv: 15 (79 %) Neutral: 0 Negativ: 4 (21 %)
<i>The Illustrated London News</i>	1876	1916	21 (26 %)	Positiv: 10 (48 %) Neutral: 7 (33 %) Negativ: 4 (19 %)
<i>The Magazine of Art</i>	1878	1904	26 (53 %)	Positiv: 20 (77 %) Neutral: 0 Negativ: 6 (23 %)
<i>The Times</i>	1883	1913	19 (23 %)	Positiv: 13 (68 %) Neutral: 1 (5 %) Negativ: 5 (26 %)

Tabelle 1: Waterhouse-Rezensionen in ausgewählten Zeitschriften und Zeitungen

2.2.2.2 The Art Journal

Das *Art Journal* war 1839 als *Art Union Monthly Journal* gegründet worden, 1849 wurde die Zeitschrift umbenannt. Sie war die langlebigste viktorianische Kunstzeitschrift und erschien bis zu ihrer Einstellung im Jahr 1912 monatlich in London. Von 1881 bis 1887 existierte auch

eine in New York publizierte, amerikanische Ausgabe. Das *Art Journal* gilt gemeinhin als die wichtigste viktorianische Kunstzeitschrift, ernstzunehmende Konkurrenz erwuchs ihr gegen Ende des 19. Jahrhunderts aber besonders durch das *Magazine of Art*, *The Studio*, *The Connoisseur* und *The Burlington Magazine*.⁷⁶

Die früheste Besprechung eines Waterhouse-Gemäldes in der Royal Academy findet sich für das Jahr 1883 (THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS), die letzte Rezension erschien 1908 zu APOLLO AND DAPHNE⁷⁷. Bei der Berichterstattung über Waterhouses Royal Academy-Gemälde erreicht das *Art Journal* mit einer Abdeckung von 24 % nur einen geringen Wert und steht damit an zweitletzter Stelle der untersuchten sechs Periodika. Allerdings sollte dies nicht als ein geringes Interesse der Zeitschrift an Waterhouses Œuvre gewertet werden. Zwar besprach das *Art Journal* vergleichsweise wenig Gemälde Waterhouses zum Zeitpunkt ihrer Erstaussstellung, brachte jedoch des Öfteren im Jahr nach der Ausstellung längere Besprechungen, oft in Kombination mit einer ganzseitigen Abbildung. Diese Texte waren dann auch meist deutlich umfangreicher als die ursprünglichen Besprechungen. Das Gemälde THE LADY OF SHALOTT wurde 1888 beispielsweise nur mit vier Zeilen besprochen,⁷⁸ im darauffolgenden Jahr brachte das *Art Journal* aber einen ganzseitigen Kupferstich nach dem Gemälde und dazu einen Text, der immerhin 20 Zeilen umfasste.⁷⁹ Dass nach 1900 nur noch zwei Rezensionen zu Waterhouses Academy-Gemälden im *Art Journal* erschienen, sollte auch nicht als eine absolute Abkehr von seinem Œuvre betrachtet werden, denn in den Jahren 1904 und 1909 brachte die Zeitschrift noch ganzseitige Abbildungen der Werke PSYCHE OPENING THE DOOR TO CUPID'S GARDEN⁸⁰ und CONSULTING THE ORACLE.⁸¹ Zudem widmete das *Art Journal* Waterhouses Gesamtwerk 1909 eine Sonderausgabe.⁸²

Die Entwicklung des Umfangs der Besprechungen im *Art Journal* ergibt eine Kurve, die sehr stark mit der Entwicklung der Anzahl der Erwähnungen bei der Erstaussstellung übereinstimmt (Diagramm 2). In der Mitte der 1880er Jahr nimmt der Umfang erstmals zu, fällt dann leicht ab und erreicht 1891, 1895 und 1897 jeweils einen Höhepunkt, um dann wieder leicht

⁷⁶ Katherine Haskins: *The Art Journal and Fine Art Publishing in Victorian England, 1850-1880*. Farnham u.a. 2012; Hazel Morris: *Hand, Head and Heart: Samuel Carter Hall and the Art Journal*. Norwich 2002.

⁷⁷ 1908, Öl auf Leinwand, 143 x 109 cm, Privatsammlung.

⁷⁸ o.V.: The Royal Academy Exhibition, in: *The Art Journal* Vol. 50 (1888), S. 218.

⁷⁹ o.V.: The Lady of Shalott, in: *The Art Journal* Vol. 51 (1889), S. 142, Abb. zw. S. 128 u. 129.

⁸⁰ 1904, Öl auf Leinwand, 106.7 x 68.5 cm, Harris Museum and Art Gallery (Preston).

⁸¹ *The Art Journal* Vol. 66 (1904) enthielt eine Abbildung des Gemäldes *Psyche Opening the Door to Cupid's Garden* als „Premium plate“ und *The Art Journal* Vol. 71 (1909) eine ganzseitige Abbildung von *Consulting the Oracle*.

⁸² Sketchley 1909.

abzufallen. Die Spitzenreiter beim Umfang sind die Gemälde ULYSSES AND THE SIRENS (32 Zeilen)⁸³, ST. CECILIA (34 Zeilen)⁸⁴, HYLAS AND THE NYMPHS (37 Zeilen)⁸⁵ und FLORA AND THE ZEPHYRS⁸⁶ (30 Zeilen)⁸⁷. Waterhouse erhielt somit in den 1890er Jahren die meiste Beachtung in den Ausstellungsbesprechungen des *Art Journal*.

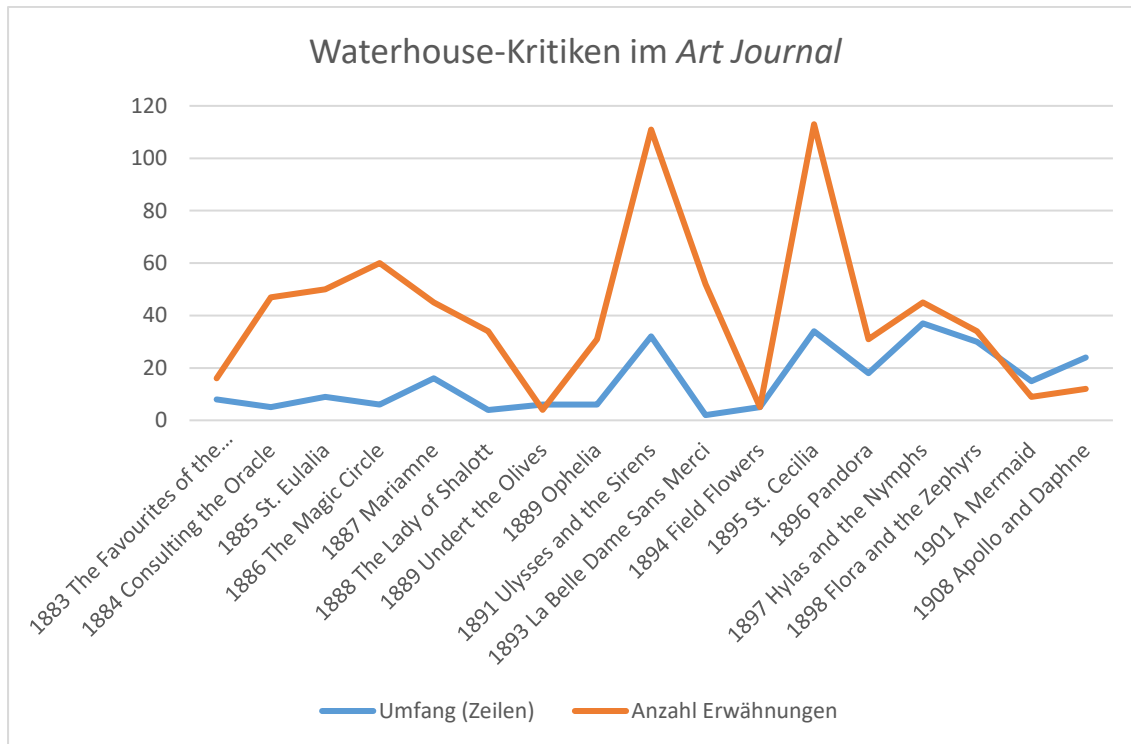


Diagramm 2: Umfang der Kritiken im *Art Journal*/Gesamtzahl Erwähnungen bei der Erstaussstellung

Der Tenor der Besprechungen im *Art Journal* war insgesamt sehr positiv. Von 17 Besprechungen waren 14 positiv (82 %), 3 negativ (17 %) und keine neutral. Einen größeren Einfluss auf den Umfang der Besprechungen hatte der Tenor offensichtlich nicht, denn die beiden negativen Kritiken hatten immerhin einen Umfang von 16 und 32 Zeilen. Auffällig ist jedoch, dass die beiden im *Art Journal* negativ besprochenen Gemälde mit MARIAMNE und ULYSSES AND THE SIRENS zwei allgemein sehr erfolgreiche Werke waren, die mehrheitlich positive Besprechungen erhielten. MARIAMNE wurde im *Art Journal* zwar als „emphatically one of the pictures of the year“⁸⁸ bezeichnet, das aber „somehow not quite satisfy“⁸⁹ würde. Über das extrem erfolgreiche ULYSSES AND THE SIRENS war zu lesen, „the backbone of the

⁸³ Claude Phillips: The Summer Exhibitions at Home and Abroad, in: *The Art Journal* Vol. 53 (1891), S. 187.

⁸⁴ R. Jope Slade: The Royal Academy of Art, 1895, in: *The Art Journal* Vol. 57 (1895), S. 176.

⁸⁵ A.C.R. Carter: The Royal Academy, 1897, in: *The Art Journal* Vol. 59 (1897), S. 178, Abb. S. 179.

⁸⁶ 1897, Öl auf Leinwand, 110 x 206 cm, Privatsammlung Schaeffer (Sidney).

⁸⁷ A.C.R. Carter: The Royal Academy, 1898, in: *The Art Journal* Vol. 60 (1898), S. 174.

⁸⁸ o.V.: The Royal Academy Exhibition, in: *The Art Journal* Vol. 49 (1887), S. 246.

⁸⁹ Ebd.

subject is lacking“⁹⁰, da die verführerische Kraft der Sirenen auf Odysseus kaum zu erkennen sei und seine Gefährten keine Gefühlsregungen zeigten.⁹¹ Auch wurde Waterhouses Abweichen von der Darstellungstradition kritisiert, da seine Sirenen eher wie Harpyien aussähen.⁹²

2.2.2.3 The Athenaeum

Das *Athenaeum* war 1828 durch den Schriftsteller James Silk Buckingham (1786-1855) gegründet worden, bis zu seiner Einstellung im Jahr 1921 erschien es wöchentlich in London und war eines der weitverbreitetsten Kulturmagazine der Zeit.⁹³ Regelmäßig erschienen hier Rezensionen der wichtigsten Kunstaussstellungen. Von 1890 bis 1901 war Frederic George Stephens Kunstkritiker des *Athenaeums*. Stephens war neben William Michael Rossetti (1829-1919) das zweite nicht-künstlerische Mitglied der 1849 gegründeten *Pre-Raphaelite Brotherhood* gewesen. Auch William Michael Rossetti schrieb zwischen 1878 und 1895 gelegentlich für das *Athenaeum*. 1901 übernahm der Kunstkritiker und Maler Roger Fry (1866-1934) Stephens' Posten.

Die früheste Besprechung eines Waterhouse-Gemäldes aus der Royal Academy findet sich im Jahr 1881 zu dem Gemälde A SUMMER'S DAY⁹⁴, die letzte Besprechung erschien 1916 zu „I AM HALF-SICK OF SHADOWS,“ SAID THE LADY OF SHALOTT. Insgesamt wurden im *Athenaeum* 28 der 80 Gemälde besprochen, die Waterhouse zwischen 1872 und 1916 in der Royal Academy zeigte, also rund 35 %. Eine knappe Mehrheit der Besprechungen war positiv (50 %), etwas weniger waren negativ (46 %), eine Besprechung hatte einen neutralen Tenor. Die Entwicklung des Umfangs der Besprechungen folgt im *Athenaeum* im Großen und Ganzen dem gleichen Trend wie die Entwicklung der Anzahl der Erwähnungen (Diagramm 3). Einen ersten Höhepunkt erreichte der Umfang 1884 bei CONSULTING THE ORACLE mit 46 Zeilen,⁹⁵ danach erfolgte bis 1891 eine Abnahme des Umfangs. Den absoluten Höhepunkt erreichte der Umfang in diesem Jahr bei ULYSSES AND THE SIRENS mit 57 Zeilen,⁹⁶ in den folgenden Jahren nahm der Umfang dann wieder teilweise deutlich ab, stieg jedoch 1896 bei dem Gemälde

⁹⁰ Art Journal 1891, S. 187.

⁹¹ Art Journal 1891, S. 188.

⁹² Ebd. 1891, S. 187.

⁹³ Walter James Graham: English Literary Periodicals. New York 1930, S. 317-321; Leslie A. Marchand: The Athenaeum: A Mirror of Victorian Culture. Chapel Hill 1941; Alvin Sullivan (Hrsg.): British Literary Magazines 3. Westport 1983, S. 21-24.

⁹⁴ 1881, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib sind unbekannt.

⁹⁵ Frederic George Stephens: The Royal Academy (Fourth Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 2.954 (1884), S. 734.

⁹⁶ Ders.: The Royal Academy (First Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.314 (1891), S. 577.

PANDORA noch einmal auf 42.⁹⁷ Danach ging der Trend wie bei den Erwähnungen insgesamt wieder nach unten.

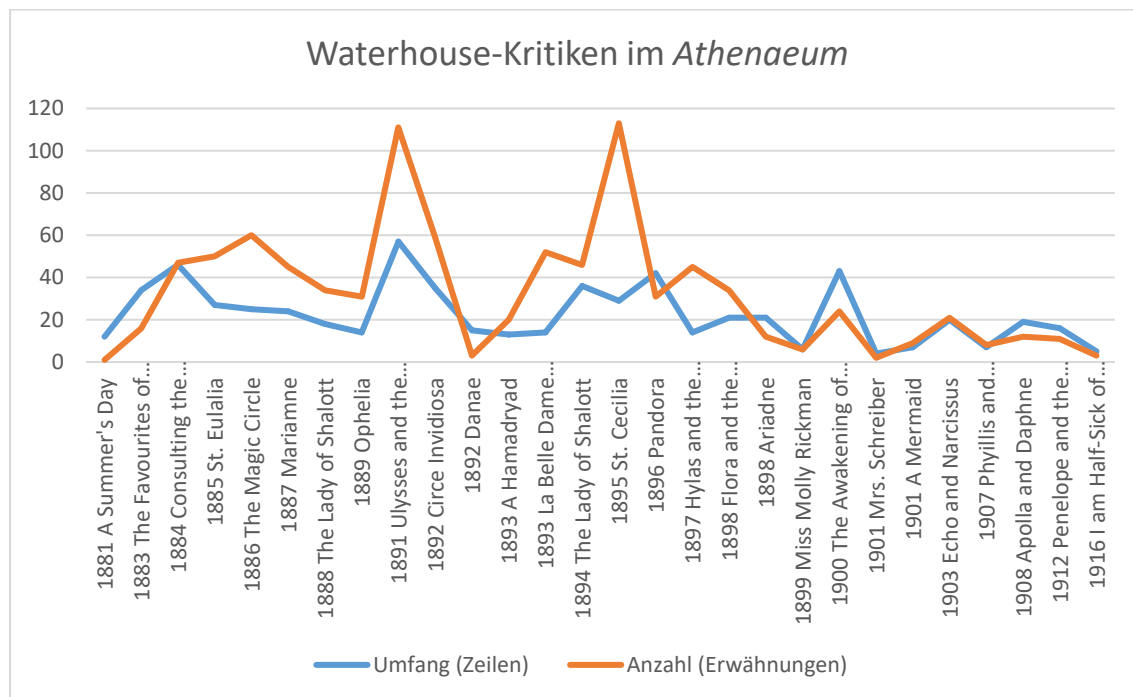


Diagramm 3: Umfang der Kritiken im *Athenaeum*/Gesamtzahl Erwähnungen bei der Erstaussstellung

Der Umfang der Kritiken im *Athenaeum* spricht also auch dafür, dass Waterhouses erfolgreichste Zeit von ca. 1884 bis ca. 1896 reichte. Es gibt jedoch auch einige signifikante Abweichungen zwischen dem Umfang im *Athenaeum* und der Gesamtzahl der Erwähnungen. So fällt auf, dass bei den Gemälden ST. EULALIA⁹⁸, THE MAGIC CIRCLE⁹⁹ und MARIAMNE¹⁰⁰ eine deutliche Diskrepanz besteht. Noch deutlicher ist diese bei ST. CECILIA, das mit 113 Erwähnungen der Spitzenreiter war, im *Athenaeum* jedoch nur mit 29 Zeilen bedacht wurde.¹⁰¹ Es gibt daneben Fälle, bei denen der Umfang im *Athenaeum* deutlich über der Gesamtzahl der Erwähnungen liegt. Besonders auffällig ist dies bei dem Gemälde THE AWAKENING OF ADONIS¹⁰² aus dem Jahr 1900.¹⁰³ Während es mit 24 Erwähnungen nur verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit erhielt, widmete das *Athenaeum* ihm ganze 43 Zeilen und damit seine drittumfangreichste Besprechung.

⁹⁷ Frederic George Stephens: The Royal Academy (First Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.575 (1896), S. 588-589.

⁹⁸ Ders. The Royal Academy (Fourth Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3007 (1885), S. 765.

⁹⁹ Ders. The Royal Academy (Third Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.056 (1886), S. 682.

¹⁰⁰ Ders. The Royal Academy (Second Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.108 (1887), S. 678.

¹⁰¹ Ders. The Royal Academy (Second Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.525 (1895), S. 647.

¹⁰² 1899, Öl auf Leinwand, 95.9 x 188 cm, Privatsammlung Andrew Lloyd-Webber.

¹⁰³ Frederic George Stephens: The Royal Academy (First Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.784 (1900), S. 568.

Die Abweichungen lassen sich teilweise mit dem Tenor der Besprechungen in Zusammenhang bringen. So wurden die insgesamt vielbeachteten Werke der 1880er Jahre - CONSULTING THE ORACLE, ST. EULALIA, THE MAGIC CIRCLE und MARIAMNE - allesamt negativ besprochen. Auch bei ST. CECILIA im Jahr 1895 ist eine Übereinstimmung zwischen geringem Umfang und negativer Besprechung festzustellen, die erklären kann, warum ein so viel beachtetes Werk im *Athenaeum* vergleichsweise wenig Zeilen erhielt. Gleiches gilt für HYLAS AND THE NYMPHS das nur 14 Zeilen erhielt, insgesamt aber 45mal erwähnt wurde.¹⁰⁴ Auch bei THE AWAKENING OF ADONIS ist der Einfluss des Tenors der Besprechung feststellbar. Dieses Gemälde wurde im *Athenaeum* hochgelobt und erhielt 43 Zeilen, war aber insgesamt ein weniger beachtetes Werk. Der Tenor der Besprechungen im *Athenaeum* gibt auch Anlass zu weiteren Beobachtungen. So fällt auf, dass die vielbeachteten Gemälde der Mitte der 1880er Jahre im *Athenaeum* durchweg negativ besprochen wurden. Dabei war sich Stephens stets auch der Popularität dieser Gemälde bewusst. So bezeichnete er CONSULTING THE ORACLE als „one of the greatest disappointments of the season“¹⁰⁵, dessen Farben grob, grell und „worthy of Vauxhall“¹⁰⁶ seien. Stephens spielt hier auf die Vauxhall Gardens an, ein von 1660 bis 1859 in London bestehender Vergnügungspark, in dem Unterhaltungen wie Seiltanz oder Heißluftballonfahrten angeboten wurden, um anzudeuten, dass Waterhouses Gemälde sich zwar als populär erweisen würde, aber kaum als hohe Kunst zu wertschätzen sei. Ähnliche Vorwürfe äußerte Stephens gegenüber THE MAGIC CIRCLE, dem er „melodrama of the transpontine stage“¹⁰⁷ bescheinigte. *Transpontine*, zu Deutsch in etwa ‚jenseits der Brücke‘, kann auch die Bedeutung ‚melodramatisch‘ oder ‚sensationsheischend‘ haben. Laut dem Oxford English Dictionary (OED) leitet sich diese Bedeutung ab „from the style of drama in vogue in the 19th century at the ‘Surrey-side’ theatres“¹⁰⁸. Die ebenfalls vielbeachteten Werke der 1890er Jahre wurden hingegen auch im *Athenaeum* fast durchgehend positiv besprochen, während gegen Ende von Waterhouses Laufbahn nicht nur der Umfang abnahm, sondern auch die Bewertungen fast nur noch negativ ausfielen. Insgesamt lässt sich bei einer Betrachtung der Entwicklung von Umfang und Tenor der Rezensionen im *Athenaeum* feststellen, dass Waterhouses erfolgreichste Zeit in den 1890er Jahren lag, eine Entwicklung, die auch durch die Untersuchung der Häufigkeit der Erwähnungen bereits nahegelegt wurde.

¹⁰⁴ Frederic George Stephens: The Royal Academy (Third Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.632 (1897), S. 751.

¹⁰⁵ *Athenaeum* 1884b, S. 734.

¹⁰⁶ Ebd., S. 734.

¹⁰⁷ *Athenaeum* 1886, S. 683.

¹⁰⁸ transpontine, adj., in: OED online <http://www.oed.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/205015?redirectedFrom=transpontine> (letzter Zugriff am 17. September 2018).

2.2.2.4 Daily News

Die Tageszeitung *Daily News* war 1846 gegründet worden. Im Jahr 1912 ging die Zeitung mit dem *Morning Leader* zusammen und erschien als *Daily News and Leader*. Die *Daily News* berichtete regelmäßig zu den Ausstellungen der Royal Academy, zwischen 1889 und 1905 brachte sie Vorberichte zu ausgewählten Gemälden der Ausstellung.

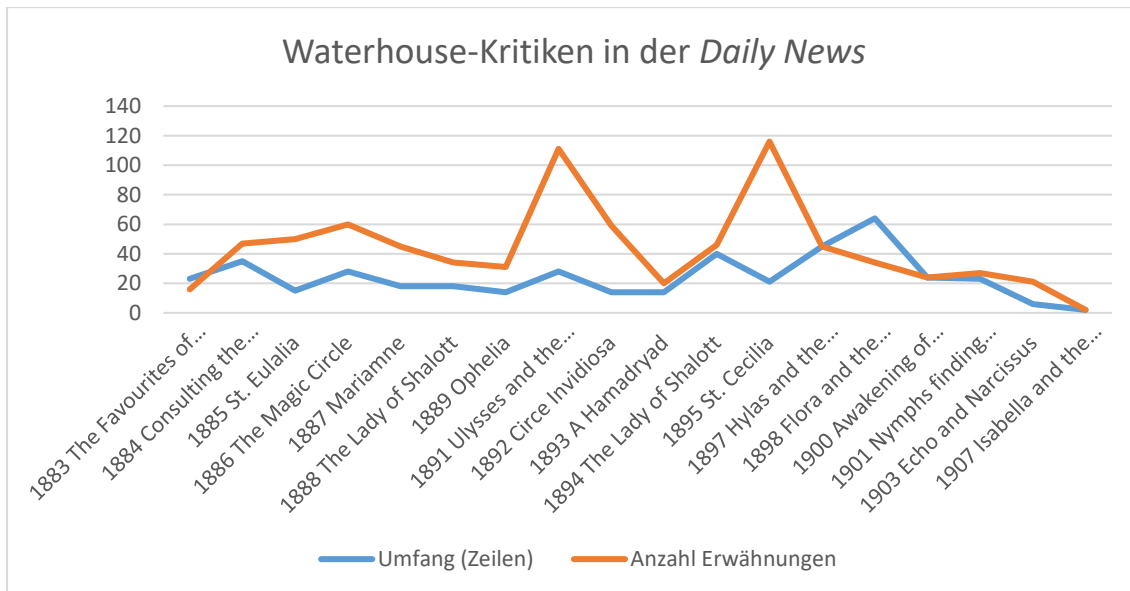


Diagramm 4: Umfang der Kritiken in der *Daily News*/Gesamtzahl Erwähnungen bei der Erstaussstellung

Die früheste Besprechung eines Royal Academy-Gemäldes Waterhouses findet sich in der *Daily News* im Jahr 1883 zu THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS¹⁰⁹, die letzte Kritik erschien 1907 zu ISABELLA AND THE POT OF BASIL¹¹⁰. Mit einer Abdeckung von nur 23 % erreichte die *Daily News*, zusammen mit der *Times*, den geringsten Wert der untersuchten sechs Periodika. Die Entwicklung des Umfangs der Besprechungen ergibt eine Kurve, die dem Trend bei der Anzahl der Erwähnungen folgt (Diagramm 4). Einen ersten Höhepunkt erreichte die Berichterstattung 1884 mit 35 Zeilen bei dem Gemälde CONSULTING THE ORACLE¹¹¹. Nach dem Gemälde THE MAGIC CIRCLE, das mit 28 Zeilen besprochen wurde,¹¹² nahm der Umfang der Rezensionen ab und stieg erst bei ULYSSES AND THE SIRENS wieder auf 28 Zeilen an.¹¹³ In den 1890er Jahren folgten weitere Höhepunkte: 1894 erhielt das Gemälde THE LADY OF

¹⁰⁹ o.V.: The Royal Academy. Third Notice, in: *The Daily News* Nr. 11.568 (12. 1883), S. 3.

¹¹⁰ o.V.: "Insiders" Sunday. Work by "The Forty" and "The Thirty", in: *The Daily News* Nr. 19.051 (8. April 1907), S. 4.

¹¹¹ o.V.: The Royal Academy. First Notice, in: *The Daily News* Nr. 11.874 (3. Mai 1884), S. 2.

¹¹² o.V.: The Royal Academy, in: *The Daily News* Nr. 12.498 (1. Mai 1886), S. 3.

¹¹³ o.V.: Royal Academy, in: *The Daily News* Nr. 14.120 (7. Juli 1891), S. 6.

SHALOTT 46 Zeilen,¹¹⁴ HYLAS AND THE NYMPHS 1897 45 Zeilen.¹¹⁵ Den absoluten Höhepunkt bildete 1898 FLORA AND THE ZEPHYRS mit 64 Zeilen.¹¹⁶

Der Tenor der Besprechungen war insgesamt ähnlich positiv wie beim *Art Journal*. Von 19 Besprechungen waren 15 positiv (79 %), 4 negativ (21 %) und keine einzige neutral. Dabei fällt auf, dass die negativen Kritiken alle in vier aufeinanderfolgenden Jahren von 1885 bis 1888 erschienen. Dies ist umso bemerkenswerter, als einige Gemälde dieses Zeitraums insgesamt in der Presse positiv besprochen wurden. Für das Gemälde ST. EULALIA gab es zwar besonders für die technische Meisterschaft Lob, dennoch urteilte die *Daily News*, „no one can call the picture pleasant“¹¹⁷. Noch deutlicher war die Kritik an THE MAGIC CIRCLE im darauffolgenden Jahr. „Mr. Waterhouse’s hand seems to lose its cunning“¹¹⁸ hieß es in der Besprechung und das Gemälde wurde als „weak and obscure“¹¹⁹ bezeichnet. Besonders negativ fiel die Besprechung von THE LADY OF SHALOTT im Jahr 1888 aus. Waterhouse hatte sich hier, nachdem er in den Jahren zuvor immer neue und unbekannte Sujets gewählt hatte, an ein bereits sehr stark etabliertes Motiv gewagt. Im Vergleich zu vorherigen Bearbeitungen von Tennysons Gedicht beurteilte die *Daily News* Waterhouses LADY OF SHALOTT als „the most unlikely and unlovely“¹²⁰. Im Zentrum der Kritik stand das Aussehen der Lady, die als „a dowdy girl with a dreadful cold“¹²¹ beschrieben wurde.

2.2.2.5 The Illustrated London News

Die *Illustrated London News* war 1842 durch den Drucker und Zeitungsverleger Herbert Ingram (1811-1860) mit dem Ziel gegründet worden, eine erschwingliche, wöchentliche Illustrierte auf den Markt zu bringen.¹²² Ingrams Konzept ging auf und die *Illustrated London News* erreichte binnen weniger Monate eine wöchentliche Auflage von über 65.000 Exemplaren, 1863 betrug die Auflage über 300.000 Exemplare. Die *Illustrated London News* erschien bis 1971 wöchentlich, dann sporadischer und wurde im Jahr 2003 eingestellt.

¹¹⁴ o.V.: The Royal Academy, in: *The Daily News* Nr. 15.006 (5. Mai 1894), S. 6.

¹¹⁵ o.V.: The Royal Academy, in: *The Daily News* Nr. 15.942 (1. Mai 1897), S. 8.

¹¹⁶ o.V.: The Academy, in: *The Daily News* Nr. 16.254 (30. April 1898), S. 6.

¹¹⁷ o.V.: Royal Academy. First Notice, in: *The Daily News* Nr. 12.186 (2. Mai 1885), S. 5.

¹¹⁸ *Daily News* 1886, S. 3.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ o.V.: The Academy. Third Notice, in: *The Daily News* Nr. 13.146 (26. Mai 1888), S. 6.

¹²¹ Ebd.

¹²² Philip V. Allingham: An Introduction to *The Illustrated London News*, in: The Victorian Web (14. Oktober 2002), <http://www.victorianweb.org/periodicals/iln/intro.html> (letzter Zugriff am 26. März 2020).

Die früheste Besprechung eines Waterhouse-Gemäldes aus der Royal Academy findet sich in der *Illustrated London News* bereits im Jahr 1876 mit dem Gemälde AFTER THE DANCE,¹²³ die letzte Besprechung erschien 1916 zu „I AM HALF-SICK OF SHADOWS,“ SAID THE LADY OF SHALOTT¹²⁴. Insgesamt wurden in der *Illustrated London News* 21 der 68 Gemälde besprochen, die Waterhouse zwischen 1872 und 1916 in der Royal Academy zeigte, also eine Abdeckung von 31 %. Die Mehrheit der Besprechungen hatte einen positiven Tenor (48 %), gefolgt von neutralen (33 %) und negativen Besprechungen (19 %).

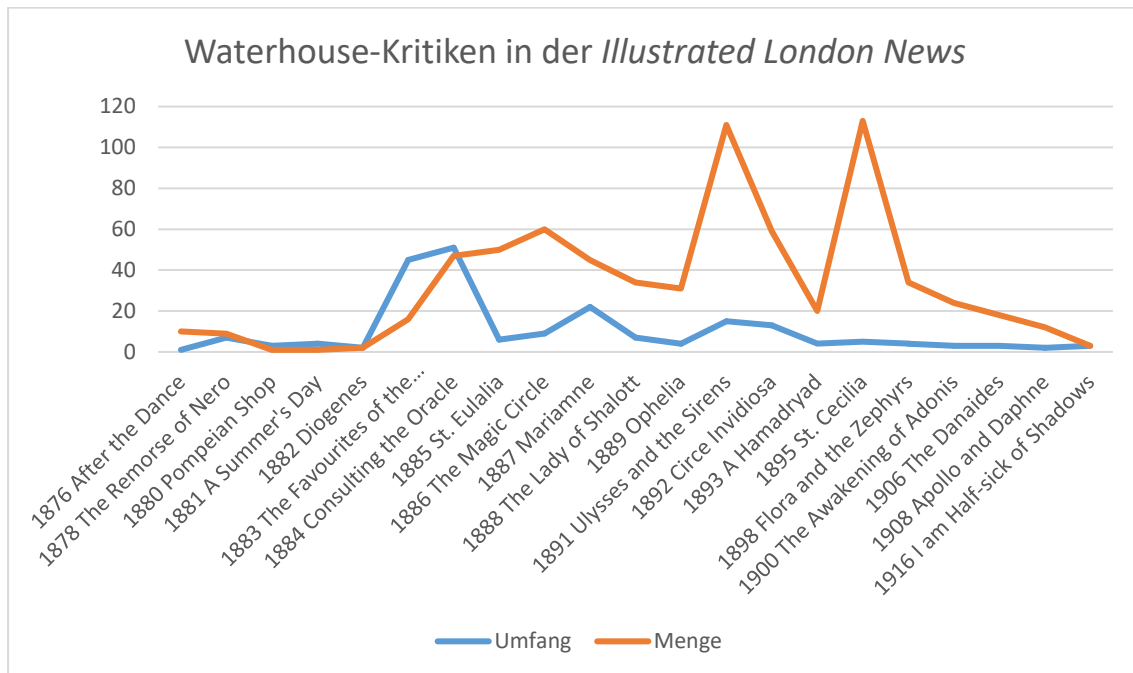


Diagramm 5: Umfang der Kritiken in der *Illustrated London News*/Gesamtzahl Erwähnungen bei der Erstaussstellung

Die Entwicklung des Umfangs der Besprechungen folgt insgesamt zwar der Kurve der Anzahl der gesamten Erwähnungen, es lassen sich jedoch auch einige Abweichungen und Besonderheiten feststellen (Diagramm 5). So nimmt der Umfang auch in der *Illustrated London News* bei dem Gemälde THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS erstmals signifikant zu.¹²⁵ In der *Illustrated London News* ist diese Zunahme sogar besonders stark, denn der Umfang steigt von 2 Zeilen im Jahr 1882 bei DIOGENES¹²⁶ auf 45 Zeilen im Jahr 1883. Dieser Umfang wird im darauffolgenden Jahr übertroffen, denn CONSULTING THE ORACLE erhält im

¹²³ o.V.: Royal Academy Exhibition. Third Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 68/Nr. 1.920 (1876), S. 19.

¹²⁴ o.V.: The Royal Academy, in: *The Illustrated London News* Vol. 148/Nr. 4.021 (1916), S. 21.

¹²⁵ o.V.: Royal Academy Exhibition, in: *The Illustrated London News* Vol. 82/Nr. 2.298 (1883), S. 10.

¹²⁶ o.V.: Royal Academy Exhibition. Third Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 80/Nr. 2.245 (1882), S. 19.

Jahr 1884 in zwei Besprechungen insgesamt 51 Zeilen.¹²⁷ Danach fällt der Umfang jedoch wieder ebenso signifikant ab. ST. EULALIA erhält nur noch 6 Zeilen¹²⁸, THE MAGIC CIRCLE 9 Zeilen¹²⁹ und bei MARIAMNE steigert sich der Umfang nochmals auf 22 Zeilen¹³⁰. Dieser Umfang wird jedoch danach kein einziges Mal mehr übertroffen. 1891 kommt es zwar bei ULYSSES AND THE SIRENS noch einmal zu einer signifikanten Steigerung auf 15 Zeilen¹³¹ und im darauffolgenden Jahr kann CIRCE INVIDIOSA auch noch 13 Zeilen¹³² verbuchen, dann aber fallen die Zeilenzahlen wieder ab und überschreiten bis 1916 nie mehr 5 Zeilen.

Diese Entwicklung lässt sich nur teilweise mit der Einstellung der *Illustrated London News* gegenüber Waterhouses Gemälden erklären. So gibt es zwar gerade bei den hier extrem erfolgreichen Gemälden THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS und CONSULTING THE ORACLE eine Übereinstimmung zwischen Zeilenzahl und positivem Tenor der Besprechungen, aber bei ST. EULALIA ist dies so nicht gegeben. Das Gemälde erhielt nur 6 Zeilen, wurde aber durchaus positiv besprochen. Bei THE LADY OF SHALOTT¹³³ und OPHELIA¹³⁴ entspricht dann jedoch der geringe Umfang auch einer geringen Wertschätzung – hier stimmt auch *The Illustrated London News* mit der allgemein beobachtbaren Tendenz in den untersuchten Periodika überein. Ebenso stimmen zunehmender Umfang und positiver Tenor bei ULYSSES AND THE SIRENS im Jahr 1891 und CIRCE INVIDIOSA im darauffolgenden Jahr überein. Dass nach 1892 der Umfang der Besprechungen stark abfällt und sich nicht wieder steigert, spiegelt sich auch im Tenor der Besprechungen wieder. Diese sind nun zwar nicht negativ, aber insgesamt eher neutral. Es scheint also, als habe die *Illustrated London News* ab 1893 das Interesse an Waterhouses Œuvre ein Stück weit verloren. Dies bedeutet auch, dass hier die allgemeine Entwicklung des nachlassenden Interesses etwas früher beginnt, als in den anderen hier untersuchten Periodika. Dies könnte auch daran gelegen haben, dass die *Illustrated London News* keine Kunstzeitschrift war und sich daher ein nachlassendes Interesse an den Ausstellungen der Royal Academy insgesamt dort bereits früher zeigte.

¹²⁷ o.V.: Royal Academy Exhibition, in: *The Illustrated London News* Vol. 84/Nr. 2.350 (1884), S. 7; o.V.: Consulting the Oracle, in: *The Illustrated London News* Vol. 84/Nr. 2.354 (1884), S. 8.

¹²⁸ o.V.: The Royal Academy, in: *The Illustrated London News* Vol. 86/Nr. 2.402 (1885), S. 3.

¹²⁹ o.V.: The Royal Academy. Concluding Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 88/Nr. 2.457 (1886), S. 3.

¹³⁰ o.V.: The Royal Academy. Second Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 90/Nr. 2.507 (1887), S. 7.

¹³¹ o.V.: The Royal Academy. Third Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 98/Nr. 2.717 (1891), S. 20.

¹³² o.V.: The Royal Academy. Third Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 100/Nr. 2.768 (1892), S. 10.

¹³³ o.V.: The Royal Academy. Third Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 92/Nr. 2.561 (1888), S. 19.

¹³⁴ o.V.: The Royal Academy. Second Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 94/Nr. 2.612 (1889), S. 10.

2.2.2.6 The Magazine of Art

Das *Magazine of Art* erschien von 1878 bis 1904 monatlich in London und New York. Besonders prägend war der Kunstkritiker Marion H. Spielmann (1858-1948) als Herausgeber von 1887 bis 1904, dem Jahr der Einstellung der Zeitschrift.¹³⁵ Die früheste Besprechung eines Royal Academy-Gemäldes Waterhouses findet sich bereits im Jahr 1878 im *Magazine of Art* zu dem Gemälde THE REMORSE OF NERO AFTER THE MURDER OF HIS MOTHER,¹³⁶ die letzte Rezension ist im Jahr 1904 zu finden und betrifft die Gemälde BOREAS und NYMPHS FINDING THE HEAD OF ORPHEUS¹³⁷. Insgesamt erschienen 26 Rezensionen in diesem Zeitraum, das *Magazine of Art* kommt damit mit 53 % auf die dichteste Berichterstattung zu Waterhouses Gemälden in der Royal Academy. Der Tenor der Besprechungen war zudem mit 77 % mehrheitlich positiv, während 23 % der Rezensionen eher negativ waren.

Die Entwicklung des Umfangs der Besprechungen folgt insgesamt wieder der Kurve der Anzahl der gesamten Erwähnungen (Diagramm 6). Einem deutlichen Anstieg bei den Erwähnungen entspricht in den meisten Fällen auch ein signifikanter Anstieg beim Umfang der Besprechungen im *Magazine of Art*.

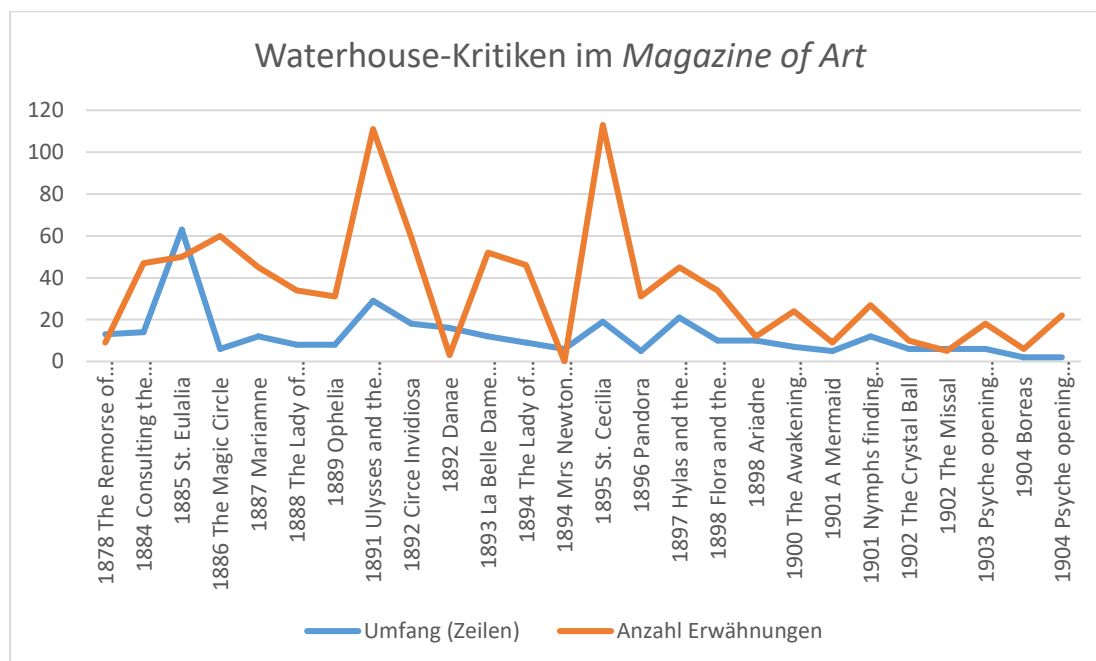


Diagramm 6: Umfang der Kritiken im *Magazine of Art*/Gesamtzahl Erwähnungen bei der Erstaussstellung

¹³⁵ Simon Nowell-Smith: *The House of Cassel: 1858-1958*. London 1958, S. 138-147; Julie F. Codell: Marion Harry Spielmann and the Role of the Press in the Professionalization of Artists, in: *Victorian Periodicals Review* Vol. 22/Nr. 1 (1989), S. 7-15; Dies.: ‚The Artist’s Cause at Heart‘: Marion Harry Spielmann and the Late Victorian Art World, in: *Bulletin of the John Rylands Library of Manchester* Vol. 71 (1989), S. 139-163.

¹³⁶ o.V.: The Royal Academy. Concluding Notice, in: *The Magazine of Art* Vol. 1 (1878), S. 138.

¹³⁷ A.: The Royal Academy. I, in: *The Magazine of Art* N.F. Vol. 2 (1904), S. 364.

Besonders deutlich wird dies bei dem Gemälde ST. EULALIA im Jahr 1885, das insgesamt 50mal erwähnt wurde und im *Magazine of Art* mit 63 Zeilen besprochen wurde.¹³⁸ Damit erhielt ST. EULALIA die ausführlichste Besprechung aller Gemälde Waterhouses im *Magazine of Art*. Erstaunlich ist jedoch, dass der Umfang der Besprechung im folgenden Jahr bei THE MAGIC CIRCLE wieder sehr stark auf nur noch sechs Zeilen abfiel, obgleich der Tenor positiv blieb.¹³⁹ Zudem fällt auf, dass der Umfang aller Besprechungen im *Magazine of Art* nach 1885 deutlich abnahm und nie mehr als 29 Zeilen umfasste. Dennoch folgt die Kurve weiter der der Erwähnungen. 1891 wurde ULYSSES AND THE SIRENS immerhin noch mit 29 Zeilen besprochen¹⁴⁰ und auch 1895 erreichte der Umfang bei ST. CECILIA mit 19 Zeilen ebenfalls einen Höhepunkt.¹⁴¹ Danach gab es 1897 bei HYLAS AND THE NYMPHS mit 21 Zeilen einen letzten Höhepunkt.¹⁴² In den darauffolgenden Jahren nahm der Umfang dann aber auch im *Magazine of Art* kontinuierlich ab und im Jahr 1904 kamen die beiden Gemälde BOREAS und PSYCHE OPENING THE DOOR TO CUPIDS GARDEN jeweils nur noch auf zwei Zeilen.

Bei der Entwicklung des Tenors der Besprechungen lässt sich feststellen, dass auch im *Magazine of Art* die Gemälde THE LADY OF SHALOTT und OPHELIA aus den Jahren 1888 bzw. 1889 negativ besprochen wurden.¹⁴³ Der bisher festgestellte Trend bestätigt sich also auch hier eindeutig. Nach diesen Besprechungen blieben die Rezensionen aber wieder sehr positiv, allerdings wurden Waterhouses Gemälde des Jahres 1898, FLORA AND THE ZEPHYRS und ARIADNE, wieder negativ besprochen.¹⁴⁴ Hauptkritikpunkt waren hier die Frauenfiguren Waterhouses, denen mangelnde Varianz vorgeworfen wurde. Insgesamt blieben aber auch nach 1898 die Rezensionen positiv.

2.2.2.7 The Times

Die früheste Erwähnung eines Gemäldes Waterhouses in der *Times* findet sich im Jahr 1883 mit dem Gemälde THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS.¹⁴⁵ Hier wird also ein weiteres Mal der Status dieses Gemäldes als Beginn einer größeren medialen Aufmerksamkeit für Waterhouses Œuvre bestätigt. Die letzte Besprechung findet sich im Jahr 1913 mit dem

¹³⁸ Marion H. Spielmann: Current Art. II, in: *The Magazine of Art* Vol. 8 (1885), S. 388 u. 390.

¹³⁹ Ders.: Current Art. I, in: *The Magazine of Art* Vol. 9 (1886), S. 346.

¹⁴⁰ Ders.: Current Art. The Royal Academy, 1891. I, in: *The Magazine of Art* Vol. 14 (1891), S. 220.

¹⁴¹ Ders.: The Royal Academy Exhibition. II, in: *The Magazine of Art* Vol. 18 (1895), S. 284.

¹⁴² Ders.: The Exhibition of the Royal Academy. I, in: *The Magazine of Art* Vol. 20 (1897), S. 58.

¹⁴³ Ders.: Current Art. The Royal Academy. II, in: *The Magazine of Art* Vol. 11 (1888), S. 271; Ders.: Current Art. The Royal Academy. II, in: *The Magazine of Art* Vol. 12 (1889), S. 271-272.

¹⁴⁴ Ders.: The Royal Academy Exhibition. II, in: *The Magazine of Art* Vol. 21 (1898), S. 465.

¹⁴⁵ o.V.: The Royal Academy. First Notice, in: *The Times* Nr. 30.812 (5. Mai 1883), S. 12.

Gemälde A SONG OF SPRINGTIME.¹⁴⁶ Auch hier weicht die *Times* nicht stark von den bislang untersuchten Periodika ab, die mehrheitlich Waterhouses Schaffen nicht bis zum Ende seiner Karriere begleiteten. Von 1883 bis 1913 wurden in der *Times* insgesamt 19 Gemälde besprochen, das entspricht einer Abdeckung von 23 % der Werke, die Waterhouse von 1874 bis 1916 in der Royal Academy zeigte. Es fällt auf, dass die *Times* von 1883 bis 1893 in jedem Jahr Gemälde Waterhouses besprach, die erste Lücke gibt es im Jahr 1894. Ab diesem Jahr wurde die Berichterstattung sporadischer, so dass in den 20 Jahren von 1894 bis 1913 nur in sieben Jahren über Werke Waterhouses berichtet wurde. In diesem Zeitraum stellte Waterhouse jedoch mit 44 Werken mehr als die Hälfte seiner Royal Academy-Gemälde aus. Von diesen 44 Werken wurden in der *Times* gerade einmal sieben besprochen, dies entspricht einer Abdeckung von nur 15 %. Zum Vergleich: Für den Zeitraum 1883 bis 1893 wurden in der *Times* 12 von 15 Gemälden besprochen, dies entspricht einer Abdeckung von 80 %. Es wird also deutlich, dass Waterhouses späteres Œuvre, besonders ab ca. 1900, in der *Times* weitaus weniger Aufmerksamkeit zuteilwurde, als dem früheren Œuvre.

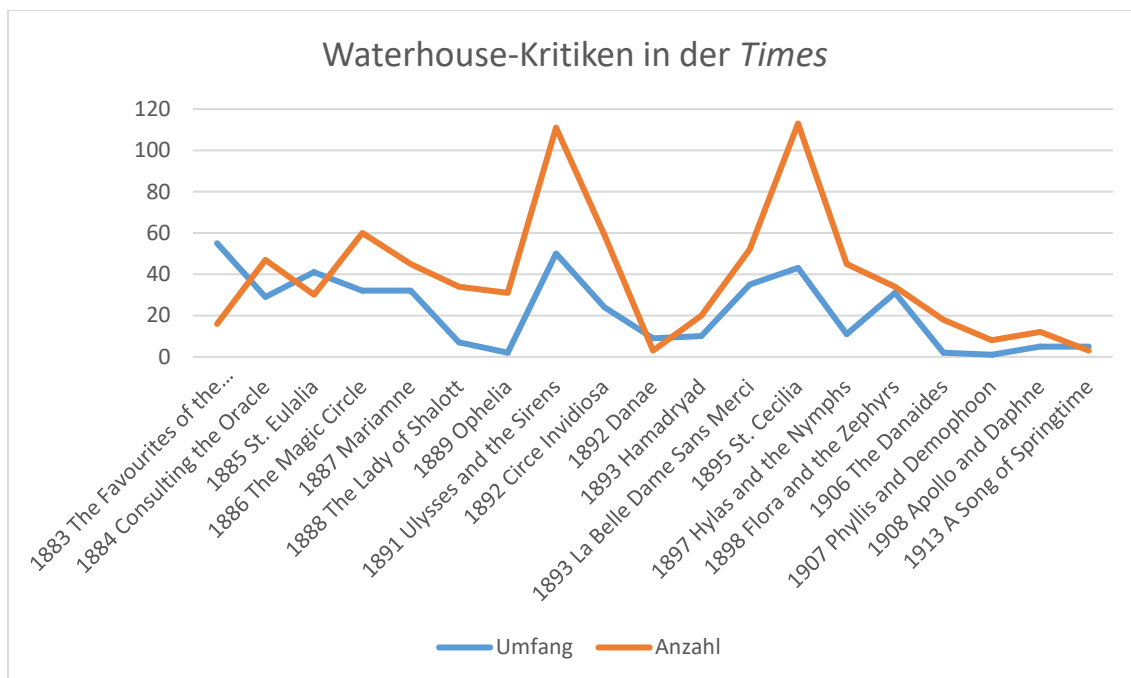


Diagramm 7: Umfang der Kritiken in der *Times*/Gesamtzahl Erwähnungen bei der Erstaussstellung

Beim Umfang der Besprechungen in der *Times* ist zunächst festzustellen, dass auch hier ein Trend beobachtbar ist, der dem der Anzahl der Erwähnungen in Periodika entspricht (Diagramm 7). Wie dort ergibt sich ab 1883 eine aufsteigende Kurve, die dann 1886 bis 1889 fällt und 1891 stark ansteigt. Zwischen 1891 und 1895 ist dann wie bei den Erwähnungen

¹⁴⁶ o.V.: The Royal Academy, in: *The Times* Nr. 40.202 (3. Mai 1913), S. 11.

wieder eine Abnahme zu verzeichnen und 1895 kommt es bei beiden Kurven zu einem erneuten starken Anstieg. Nach 1895 fällt die Kurve wieder ab, steigert sich aber, wie bei verschiedenen anderen Periodika, 1898 bei dem Gemälde FLORA AND THE ZEPHYRS noch einmal signifikant.¹⁴⁷ Nach 1898 gibt es dann jedoch keine signifikanten Steigerungen mehr. Bemerkenswerte Unterschiede zwischen den beiden Kurven sind kaum zu verzeichnen, sieht man von der der starken Steigerung bei FLORA AND THE ZEPHYRS ab, der bei den Erwähnungen keine Steigerung entspricht.

Den größten Umfang hat die Besprechung von THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS im Jahr 1883 mit 55 Zeilen. Dies stellt durchaus eine gewisse Abweichung von den anderen untersuchten Periodika dar und zwar nicht in Bezug auf die konkrete Zeilenzahl, sondern mehr in Bezug auf die Position in der Rangliste der umfangreichsten Rezensionen innerhalb der jeweiligen Periodika, denn in keinem von diesen war THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS das umfangreichst besprochene Gemälde. An zweiter und dritter Stelle beim Umfang finden sich in der *Times* die Gemälde ULYSSES AND THE SIRENS (50 Zeilen)¹⁴⁸ und ST. CECILIA (43 Zeilen)¹⁴⁹. Hierin weicht die *Times* nicht von den anderen Periodika ab, in denen diese beiden Gemälde ebenfalls umfangreich besprochen wurden. Eine Abweichung im Trend stellt jedoch die recht umfangreiche Besprechung von FLORA AND THE ZEPHYRS (31 Zeilen) dar, denn dieses Gemälde wurde in den meisten anderen Zeitschriften und Zeitungen mit Ausnahme der *Daily News* weniger stark beachtet. Der Umfang der Besprechungen in der *Times* bestätigt auch die Beobachtung, dass Waterhouses Œuvre hier im Zeitraum von 1883 bis 1893 die meiste Aufmerksamkeit erhielt, denn die 12 in diesem Zeitraum besprochenen Gemälde erhielten im Durchschnitt beinahe 26 Zeilen, während die Gemälde im Zeitraum 1895 bis 1913 mit gerade einmal 7 Zeilen im Durchschnitt besprochen wurden. Noch deutlicher wird die Abnahme der Aufmerksamkeit, wenn nur der Zeitraum ab 1900 beachtet wird. Hier wurden 4 Gemälde mit durchschnittlich nur 3,5 Zeilen besprochen.

Der Tenor der Besprechungen in der *Times* war mehrheitlich positiv (68 %), während jeweils 16 % der Besprechungen negativ oder neutral waren. Am deutlichsten korrelierten ein negativer Tenor und eine Abnahme des Umfangs bei dem Gemälde HYLAS AND THE NYMPHS.¹⁵⁰ Die negative Besprechung dieses Gemäldes ist ausschlaggebend für die starke Abnahme im Umfang. Die Verteilung der negativen und neutralen Besprechungen bestätigt die

¹⁴⁷ o.V.: The Royal Academy, in: *The Times* Nr. 35.516 (14. Mai 1898), S. 16.

¹⁴⁸ o.V.: The Royal Academy, in: *The Times* Nr. 33.330 (21. Mai 1891) S. 4.

¹⁴⁹ o.V.: The Royal Academy, in: *The Times* Nr. 34.568 (4. Mai 1895), S. 12.

¹⁵⁰ o.V.: The Royal Academy, in: *The Times* Nr. 35.192 (1. Mai 1897), S. 16.

Beobachtungen bezüglich der Verteilung der Aufmerksamkeit. In dem Zeitraum von 1883 bis 1893 findet sich nur eine negative und ebenfalls nur eine neutrale Besprechung. Im Zeitraum 1895 bis 1913 sind dann jeweils zwei neutrale und negative Besprechungen zu finden. Auch hier wird diese Entwicklung wieder für die Besprechungen ab 1900 am deutlichsten. In diesem Zeitraum ist nur eine einzige positive Besprechung zu finden. Daraus ergeben sich die folgenden Prozentwerte: 25 % positive, 25 % negative und 50 % neutrale Besprechungen nach 1900. Es sollte daher nicht unbedingt von einer zunehmenden Ablehnung des Œuvres, als vielmehr von einem abnehmenden Interesse ab 1900 gesprochen werden. Insgesamt bestätigt die Betrachtung des Tenors in der *Times* die Beobachtungen, die bereits bei den vorherigen Periodika getroffen werden konnte.

2.3 Themen in der fortuna critica

In zeitgenössischen Kritiken zu Waterhouses Gemälden gibt es verschiedene Themen, die über bestimmte Phasen hinweg vermehrt vorkommen und Rückschlüsse auf die Wahrnehmung des Œuvres erlauben. Einige dieser Themen spielen zudem für die postume Rezeption eine wichtige Rolle und kehren dort wieder. Für die spätere Rezeption besonders relevant sind drei Themenkomplexe: Vergleiche der Gemälde mit dem Theater; die Rolle von Sexualität und Waterhouses weibliche Figuren. Die Themen Theater sowie Sexualität werden in insgesamt sieben Rezensionen in den hier berücksichtigten Periodika angesprochen, die weiblichen Figuren in 17 Kritiken.

2.3.1 Vergleiche mit dem Theater

Bemerkenswerterweise finden sich alle Vergleiche mit dem Theater in Kritiken, die im *Athenaeum* erschienen sind. Die erste Rezension, die eine Verbindung mit dem Theater herstellt, betrifft das Gemälde CONSULTING THE ORACLE im Jahr 1884, die letzte wurde 1896 zu PANDORA verfasst. Über CONSULTING THE ORACLE schrieb Stephens, es habe „much dramatic spirit“¹⁵¹. ST. EULALIA aus dem darauffolgenden Jahr bescheinigte er ebenfalls dramatische Qualitäten, hier wurde diese Zuschreibung jedoch auch zum ersten Mal zu einem Instrument der negativen Beurteilung: „The effective representations of a true melodrama adapted for the stage are not sufficient for the pretensions of good art.“¹⁵² Ähnliche Vorwürfe kehrten in den folgenden Jahren öfters wieder, besonders in Bezug auf das Gemälde THE

¹⁵¹ Frederic George Stephens: The Royal Academy. (First Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 2.949 (1884), S. 571.

¹⁵² *Athenaeum* 1885, S. 765.

MAGIC CIRCLE aus dem Jahr 1886, wie die oben bereits zitierte Kritik belegt.¹⁵³ Hauptkritikpunkt war wieder die Melodramatik der Darstellung. Über die weibliche Hauptfigur, eine dunkelhaarige Frau, die im Begriff ist, ein magisches Ritual zu vollführen, hieß es: „Her air and face are melodramatic enough in all conscience, but it is the melodrama of the transpontine stage and gives no pleasure, but rather excites contempt.“¹⁵⁴ Der Vergleich mit dem Theater musste jedoch nicht zwangsläufig zu einem negativen Urteil führen. So wurde beispielsweise bei dem Gemälde PANDORA im Jahr 1896 gerade die Theatralik als lobenswerte Qualität hervorgehoben: „Our painter, long known as a master of the art of the *mise en scène* who seldom falls into a melodramatic error, has “got up” a very taking piece.“¹⁵⁵ Bemerkenswert ist auch, dass Waterhouse hier als wohlbekannter Inszenator bezeichnet wird, was dafür spricht, dass sein Œuvre allgemein als inszenatorisch und mit dem Theater verwandt betrachtet wurde.

Dass dem so war, kann auch eine Karikatur des Gemäldes THE MAGIC CIRCLE belegen, die der Zeichner Harry Furniss (1854-1925) im Jahr 1886 für die Satirezeitschrift *Punch* anfertigte.¹⁵⁶ Furniss assoziiert das Gemälde in seiner Karikatur eindeutig mit dem Theater, indem er die Szenerie auf eine Theaterbühne verlegt. Statt eines Zauberstabs schwingt die weibliche Figur nun einen überdimensionierten Kochlöffel. Die Bildunterschrift bekräftigt die Verbindung mit dem Theater: „Sarah B. in a New Piece. A big spooney scene“¹⁵⁷. Mit „Sarah B.“ ist offensichtlich die Schauspielerin Sarah Bernhardt (1844-1923) gemeint. Peter Trippi bestätigt in seiner Monografie die Verbindung von THE MAGIC CIRCLE mit dem Theater.¹⁵⁸

Tatsächlich ist Furniss' Assoziation des Gemäldes mit Sarah Bernhardt mehr als berechtigt, denn Waterhouses Model für THE MAGIC CIRCLE war höchstwahrscheinlich ein Porträt SARAH BERNHARDTS¹⁵⁹ des französischen Malers Jules Bastien-Lepage (1848-1884). Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden jeweils im Profil dargestellten Frauenköpfen hat die bisherige Waterhouse-Forschung nicht erkannt, sie sind aber so groß, dass ein Zufall nahezu unmöglich scheint. Dass Waterhouse das Porträt kannte, ist ebenfalls mehr als wahrscheinlich, denn 1879 brachte die französische Kunstzeitschrift *Gazette des Beaux-Arts* einen ganzseitigen

¹⁵³ Athenaeum 1886, S. 683.

¹⁵⁴ Athenaeum 1886, S. 683.

¹⁵⁵ Athenaeum 1896, S. 588-589.

¹⁵⁶ Harry Furniss: The Pick of the Pictures, in: *Punch, or the London Charivari* 90 (1886), S. 241.

¹⁵⁷ *Punch* 1886, S. 241.

¹⁵⁸ Trippi 2002, S. 77-78.

¹⁵⁹ 1879, Öl auf Leinwand, 44 x 35 cm, Legion of Honor Museum (San Francisco).

Kupferstich¹⁶⁰ nach dem Gemälde und 1880 war es in London in der Grosvenor Gallery zu sehen.

Verbindungen zum Schauspiel treten in Waterhouses Œuvre neben THE MAGIC CIRCLE noch öfters in Erscheinung. Assoziationen mit dem Theater weckte beispielsweise auch MARIAMNE im Jahr 1887, wie Trippi berichtet: „Critics immediately associated *Mariamne* with theatre.“¹⁶¹ Über Waterhouses Gemälde der 1880er schreibt Trippi weiter: „The increase of dramatic intensity in these and subsequent paintings suggests that Waterhouse looked to London’s West End Theatres, which entered a golden age from the late 1870s.“¹⁶² Über das Gemälde CONSULTING THE ORACLE schreibt er: „Like a theatre director luring his audience into the world onstage, Waterhouse left a place open for the viewer in the semicircle of women, defined by the marble ledge on which they sit.“¹⁶³

Die theatralischen Qualitäten des Œuvres werden auch durch die häufige Umsetzung von Gemälden Waterhouses als *Tableaux vivants* belegt. Alleine für CONSULTING THE ORACLE sind vier Aufführungen als *Tableau vivant* in den Jahren 1890, 1892, 1895 und 1899 nachweisbar.¹⁶⁴ 1912 wurde zudem das Gemälde ECHO AND NARCISSUS und 1913 THE LADY OF SHALOTT als *Tableau vivant* aufgeführt.¹⁶⁵ Die Aufführung von Waterhouse-Gemälden als *Tableaux vivants* riss nicht mit seinem Tod ab, denn für die Jahre 1930 und 1931 sind zwei weitere Aufführungen, einmal ECHO AND NARCISSUS und das andere Mal HYLAS AND THE NYMPHS, belegt.¹⁶⁶ Waterhouse selbst schuf im Jahr 1900 eines von zwölf *Tableaux vivants*, die im Rahmen einer Wohltätigkeitsveranstaltung für die Soldaten des zweiten Burenkriegs unter dem Titel *A Dream of Fair Women* aufgeführt wurden.¹⁶⁷ Waterhouses *Tableau vivant* zeigte das Gemälde ST. CECILIA.¹⁶⁸

¹⁶⁰ *Gazette des Beaux-Arts* Vol. 20 (1879), zw. S. 498 u. 499.

¹⁶¹ Trippi 2002, S. 82.

¹⁶² Ebd., S. 59.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ o.V.: A Novel Entertainment, in: *Gloucester Chronicle* Nr. 2.970 (4. Januar 1890), S. 4; *Western Morning News* 1892, S. 8; o.V.: *Tableaux at the School of Art, Derby*, in: *Northern Whig* Nr. 26.971 (18. Januar 1895), S. 6; o.V.: *Ealing Art School. Annual Entertainments and Exhibition*, in: *Acton & Chiswick Gazette* (17. März 1899), S. 3.

¹⁶⁵ o.V.: *Tableaux vivants at Derby*, in: *Derbyshire Advertiser and Chronicle* Vol. 68/Nr. 4.222 (9. Januar 1912), S. 9; o.V.: *Tableaux vivants and Concert*, in: *Derby Daily Telegraph* Vol. 63/Nr. 10.684 (3. Dezember 1913), S. 2.

¹⁶⁶ o.V.: *New Show at the Royal*, in: *Nottingham Journal* Nr. 32.651 (5. August 1930), S. 9; o.V.: „Paris and Piccadilly“ at the Chiswick Empire, in: *West Middlesex Gazette* Nr. 2.531 (31. Januar 1931), S. 12.

¹⁶⁷ o.V.: *Drama of the Day*, in: *The Daily Telegraph* Nr. 13.953 (25. Januar 1900), S. 5; Peter Trippi: *La Destinée, 1900*, in: *Ausst.-Kat. J.W. Waterhouse (1849-1917): Le Préraphaelite Moderne*, hrsg. von Elizabeth Pettejohn u.a., London 2008, S. 150.

¹⁶⁸ o.V.: *For the Household Troops*, in: *The Stage* Nr. 987 (15. Februar 1900), S. 16.

Die zeitgenössischen Bezüge der Malerei Waterhouses zum Theater sind für die postume Rezeption aus zwei Gründen wichtig. Erstens stellt Waterhouses offensichtliche Orientierung an dramatischen Darstellungstechniken einen Teil seiner Marketingstrategien dar, die in der vorliegenden Arbeit im Rahmen der Rolle des Kulturmarkts für die Rezeption des Œuvres berücksichtigt werden. Zweitens wird Waterhouses Œuvre in der späteren Rezeption mit einer besonderen Vorliebe von Filmschaffenden aufgegriffen. Die Bandbreite reicht dabei von Werbefilmen über Musikvideos und Kurzfilme bis hin zu Spielfilmen, die sich in einzelnen Szenen oder sogar der Gesamtheit ihrer Ästhetik an Gemälden Waterhouses inspiriert haben. Die Anschlussfähigkeit des Œuvres an das filmische Medium hat Peter Trippi in seiner Monografie bereits angedeutet,¹⁶⁹ ihre Vorprägung durch Waterhouses eigene Orientierung am Theater wurde bislang aber nicht in diesem Maße anerkannt.

2.3.2 Sexualität

Die früheste Thematisierung von Sexualität in den berücksichtigten Kritiken findet sich im Jahr 1885 im Zusammenhang mit dem Gemälde *ST. EULALIA*, die letzte im Jahr 1901 in Bezug auf die Gemälde *A MERMAID* und *NYMPHS FINDING THE HEAD OF ORPHEUS*. Eine auffällige Häufung der Auseinandersetzung mit Sexualität lässt sich dabei in den Kritiken der *Daily News* feststellen, hier findet sich in den Jahren 1895, 1897, 1898, 1900 und 1901 jeweils eine Rezension, in der sie eine Rolle spielen. Übereinstimmungen im Schreibstil und der Argumentation lassen darauf schließen, dass zumindest ein Teil dieser Kritiken von derselben Person verfasst wurde.

Dass Sexualität erstmalig in Bezug auf *ST. EULALIA* zum Thema in einer Rezension wurden, ist kein Zufall, denn das Gemälde stellt nicht nur Waterhouses ersten und auf mehrere Jahre einzigen Akt dar, sondern basiert auch auf einer spätantiken Heiligenvita, in der Sexualität ebenfalls eine Rolle spielt.¹⁷⁰ Wer in der zugehörigen Rezension des *Magazine of Art* nun aber nach einer expliziten Ansprache von Sexualität sucht, wird sicherlich enttäuscht werden. Dennoch deutet die Wortwahl in der Kritik an, dass die Sexualität der weiblichen Hauptfigur für den Verfasser eine Rolle spielte. Zweimal wird dort das Wort „pure“ verwendet, das laut Simon Goldhill im zeitgenössischen, religiösen Sexualitätsdiskurs eine zentrale Rolle einnahm: „There is no term more charged in Victorian religious thinking on sexuality.“¹⁷¹ Der Schnee,

¹⁶⁹ Trippi 2002, S. 235.

¹⁷⁰ Prudentius: Hymnus in Honorem Passionis Eulaliae Beatissimae Martyris, in: *Crowns of Martyrdom. Scenes from History. Epilogue*. Translated by H.J. Thomson. Cambridge, MA 1953, S. 143-156.

¹⁷¹ Goldhill 2011, S. 29.

der Eulalias Körper zu bedecken beginnt, wird in der Rezension als „pure robes of her new-earned saintship“¹⁷² bezeichnet und die Figur als „so beautiful in its helplessness and pure serenity“¹⁷³ beschrieben. In beiden Bemerkungen spielt die Jungfräulichkeit der Heiligen eine Rolle.

Dieser Aspekt der Sexualität kehrt in weiteren, später erschienenen Kritiken, besonders in jenen der *Daily News*, in noch deutlicherer Form wieder. Den Anfang macht eine Kritik zu ST. CECILIA aus dem Jahr 1895, in der die weibliche Hauptfigur als „innocent, virginal, fair“¹⁷⁴ beschrieben wird. Die gleiche Sprache kehrt zwei Jahre später in einer Besprechung von HYLAS AND THE NYMPHS wieder. Die Gesichter der Nymphen werden dort als „innocent flower-like faces“¹⁷⁵ bezeichnet, deren Attraktivität „so innocent and so virginal“¹⁷⁶ sei. Passend zu dieser Betonung sexueller Unerfahrenheit spricht die Rezension den Nymphen jegliches bewusstes sexuelles Verlangen ab: „in none of these faces is there a hint of self-consciousness or of physical allurement.“¹⁷⁷

Das sexuelle Erwachen der weiblichen Hauptfigur ist hingegen in der Kritik zu FLORA AND THE ZEPHYRS aus dem Jahr 1898 das Thema. Die Figur wird als „a beautiful young girl, innocent as the flowers she gathers“¹⁷⁸ beschrieben und ihre Begegnung mit ihrem Liebhaber als ein Augenblick kurz vor dem sexuellen Erwachen: „In her face, so innocent and youthful, with those wondering eyes turned towards her lover, you can see an expression abstract as yet, the moment of surrender not quite come.“¹⁷⁹ Einen ähnlichen Zwischenzustand zeigt laut einer 1901 im *Art Journal* gedruckten Kritik auch das Gemälde A MERMAID:

The wistful-sad look of this fair mermaid [...] is potent in suggestion. It tells of human longings destined never to be satisfied, of the thralldom involved in a life poised midway between that of the woman and of the fish [...] never can this beautiful creature [...] experience on the one hand unawakened repose, on the other the joys of womanhood.¹⁸⁰

Diese Auseinandersetzungen mit der Sexualität in der zeitgenössischen *fortuna critica* verweisen bereits stark auf die spätere Rezeption, in der Sexualität nicht nur eine sehr große Rolle spielt, sondern auch sehr oft unter sehr ähnlichen Vorzeichen behandelt wird. Dabei

¹⁷² Magazine of Art 1885, S. 190.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ o.V.: The Royal Academy, in: *The Daily News* Nr. 15.318 (4. Mai 1895), S. 6.

¹⁷⁵ *Daily News* 1897, S. 8.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Ebd., S. 8.

¹⁷⁸ *Daily News* 1898, S. 6.

¹⁷⁹ *Daily News* 1898, S. 6.

¹⁸⁰ o.V.: The Mermaid, in: *The Art Journal* Vol. 63 (1901), S. 182.

spielen einerseits Unschuld bzw. Jungfräulichkeit und andererseits sexuelles Erwachen eine herausragende Rolle. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dieser Thematik erfolgt weiter unten im abschließenden Hauptkapitel der vorliegenden Arbeit.

2.3.3 Waterhouses weibliche Figuren

Kein Thema kehrt in der zeitgenössischen *fortuna critica* so häufig wieder wie Waterhouses weibliche Figuren, die in insgesamt 17 der hier berücksichtigten Rezensionen thematisiert werden. Die frühesten Bemerkungen finden sich im Jahr 1888 und betreffen das Gemälde THE LADY OF SHALOTT, die letzte Bemerkung stammt aus dem Jahr 1916 und bezieht sich auf das Gemälde „I AM HALF-SICK OF SHADOWS,“ SAID THE LADY OF SHALOTT. Dass sich vor dem Jahr 1888 keine Thematisierung der weiblichen Figuren findet, lässt sich damit erklären, dass Waterhouse erst ab ca. 1885 begann, einen eigenen, distinktiven Typus weiblicher Figuren zu entwickeln, der sich erst ab 1888 eindeutiger abzuzeichnen begann.

Die frühesten Auseinandersetzungen mit Waterhouses weiblichen Figuren finden sich 1888 im *Athenaeum* und in der *Daily News*. Beide Rezensionen betreffen das Gemälde THE LADY OF SHALOTT und haben einen negativen Tenor, im Zentrum der Kritik steht auch jeweils Waterhouses Darstellung der weiblichen Hauptfigur. Frederic George Stephens beschreibt sie im *Athenaeum* als „a dyspeptic and commonplace young female“¹⁸¹ und vergleicht ihr Gebaren mit dem einer Theaterschauspielerin. Auch in der *Daily News* wird das Aussehen der Figur scharf kritisiert. „Mr. Waterhouse’s ‘Lady of Shalott’ is, of all the many ladies of that populous poem whom we have met, the most unlikely and the most unlovely“¹⁸² heißt es dort und die Figur wird als „a dowdy girl with a dreadful cold“¹⁸³ beschrieben. Dass die weibliche Figur in diesen Kritiken als so unattraktiv charakterisiert wird, ist in zwei Hinsichten bemerkenswert. Erstens ließ sich Waterhouse von dieser Kritik offenbar nicht beirren, sondern behielt den durch die LADY OF SHALOTT erstmalig eindeutig repräsentierten Typus weiblicher Figuren bis ans Ende seiner Karriere bei. Zweitens sind die Kritiken in Bezug auf die postume Rezeption von Interesse, denn dort gilt die LADY OF SHALOTT in zahlreichen Beispielen als ein Schönheitsideal.

Die nächste Thematisierung der weiblichen Figuren Waterhouses findet sich 1891 im *Art Journal* und betrifft das Gemälde ULYSSES AND THE SIRENS. Hier wird erstmalig auch die

¹⁸¹ Frederic George Stephens: The Royal Academy. (Third Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.163 (1888), S. 732.

¹⁸² *Daily News* 1888, S. 6.

¹⁸³ Ebd.

geringe Varianz der weiblichen Figuren angesprochen, die in diesem Gemälde tatsächlich alle sehr ähnliche Gesichter haben. Der Tenor der Rezension ist insgesamt negativ, weist aber auch lobende Anteile auf und auch das Aussehen der weiblichen Figuren wird an sich als schön bezeichnet, kritisiert wird nur die mangelnde Varianz: „The Sirens, to whom Mr. Waterhouse has, however, too uniformly given the beautiful type of English womanhood.“¹⁸⁴ Ein wichtiger Aspekt dieser Beschreibung ist der Verweis auf das als typisch „englisch“ wahrgenommene Aussehen¹⁸⁵ der weiblichen Figuren, der auch in der späteren Rezeption häufiger wiederkehrt. In den folgenden Jahren gibt es jedoch immer wieder Kritik am Aussehen der weiblichen Figuren Waterhouses. Eine Vorreiterrolle nimmt hierbei das *Athenaeum* ein. Dort findet sich im Jahr 1894 eine insgesamt positive Besprechung von Waterhouses zweiter Darstellung der LADY OF SHALOTT, in der als einziger Kritikpunkt das Aussehen der weiblichen Figur angesprochen wird: „All we miss is more of an aristocratic and noble sort of beauty in her form and face.“¹⁸⁶ Diese Kritik wiederholt sich ein Jahr später bei dem Gemälde ST. CECILIA in noch schärferer Form. Hier wird die weibliche Figur als „a strumous young lady of no high breeding“¹⁸⁷ beschrieben, deren Aussehen „commonplace, if not ungraceful“¹⁸⁸ sei. In diesem Jahr findet sich auch erstmalig in einer Besprechung ein Hinweis, dass Waterhouses weibliche Figuren zu diesem Zeitpunkt bereits als ein distinktiver Typus wahrgenommen werden, denn in der *Times* ist zu lesen: „Perhaps those who have studied many of his pictures might wish for a little more variety [...] he has evidently taken for his St. Cecilia the same model that he took for his ‘Belle Dame Sans Merci’ and for many another picture.“¹⁸⁹ Dies erkennt auch Frederic George Stephens ein Jahr später im *Athenaeum*: „The type of face Mr. Waterhouse has long affected reappears in ‘Pandora,’ but much more beautiful than before.“¹⁹⁰ In den folgenden Jahren wurde die Kritik an Waterhouses Festhalten an diesem Typus dann deutlicher. Selbst im *Magazine of Art*, das Waterhouse fast immer wohlgesonnen war, wird dies nun moniert: „He remains true [...] somewhat unfortunately to his singly type feminine beauty – the lovely

¹⁸⁴ Art Journal 1891, S. 187.

¹⁸⁵ Nic Peeters beschreibt das Aussehen der Frauenköpfe in dem Gemälde mit dem Begriff „English roses“, siehe Nic Peeters: ‚Enchanted by Women: John William Waterhouse (1849-1917)‘ Groninger Museum, Groningen, The Netherlands, 14 Dec 2008-3 May 2009, in: *The British Art Journal* Vol. 9/Nr. 3 (2009), S. 89. Laut OED bezeichnet der Begriff „an attractive typically light-complexioned English girl“, siehe „English rose“, in: Oxford English Dictionary, <https://www-oed-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/62251?redirectedFrom=english+rose#eid5415806> (letzter Zugriff am 13. August 2020).

¹⁸⁶ Frederic George Stephens: The Royal Academy. (First Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.471 (1894), S. 586.

¹⁸⁷ *Athenaeum* 1895, S. 647.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ *Times* 1895, S. 12.

¹⁹⁰ *Athenaeum* 1896, S. 588-589.

face of a sweet girl-fatalist, which for Mr. Waterhouse's sake, if not for the spectator's, should occasionally be varied."¹⁹¹ Noch im Jahr 1903 wunderte man sich im *Magazine of Art* über Waterhouses Festhalten an diesem Typus: „It is strange how firm Mr. Waterhouse remains in his devotion to his particular type of beauty.“¹⁹²

Für die spätere Rezeption ist kaum ein Aspekt des Œuvres von größerer Bedeutung als Waterhouses typische weibliche Figuren. Da sie auch als ein Ergebnis des speziellen Kulturmarkts anzusehen sind, in dessen Rahmen sie von Waterhouse entwickelt wurden, soll in der vorliegenden Arbeit in dem entsprechenden Hauptkapitel ihre Entwicklung im Detail untersucht werden. Ihre Bedeutung für die postume Rezeption wird hingegen im Hauptkapitel zur Rolle von Sexualität und Erotik in der Waterhouse-Rezeption eingehender betrachtet werden.

¹⁹¹ *Magazine of Art* 1898, S. 465.

¹⁹² Marion H. Spielmann: *The Royal Academy*, 1903, in: *The Magazine of Art* Vol. 26 (1903), S. 386.

3 Rezeption anhand von Reproduktionen

3.1 Einführung und theoretische Verortung

Als Waterhouse am 10. Februar 1917 verstarb, deutete wenig darauf hin, dass seinem Œuvre jemals wieder auch nur annähernd so viel Aufmerksamkeit wie zu seinen Lebzeiten zuteilwürde. Zwar hatte der Kritiker Alfred Lys Baldry in den Jahren 1908 und 1911 zwei Artikel zu Waterhouses Werk in *The Studio* publiziert und das *Art Journal* widmete ihm 1909 eine von der Kunsthistorikerin Rose E. D. Sketchley verfasste Sonderausgabe.¹⁹³ Dennoch belegen die ab ca. 1900 in Anzahl und Umfang stetig geringer werdenden Ausstellungsrezensionen, dass das Interesse der Kunstkritik an Waterhouses Œuvre abnahm. Ein Nachruf im amerikanischen *Christian Science Monitor* beschreibt Waterhouses *fortuna critica* dementsprechend auch als eine absteigende Kurve: „Twenty years ago the bright, decorative pictures of J. W. Waterhouse [...] were treated with vast respect by the critics; 10 years ago a paragraph took place of half a column; at the last Royal Academy exhibition few critics took the trouble even to notice a Waterhouse.“¹⁹⁴ Konsequenterweise fällt der Nachruf ein vernichtendes Urteil über Waterhouses Œuvre, das wenig Hoffnung auf eine spätere Wiederentdeckung macht: „This kind of art has had its day. So much that is new and vital has sprung up that Waterhouse’s eclectic pictures have become tiresome.“¹⁹⁵

Die Verkaufspreise, die Waterhouses Werke im 20. Jahrhundert bei Auktionen erzielten, schienen dieses Urteil zunächst zu bestätigen. Peter Trippi hat dies am Beispiel des Gemäldes *OPHELIA* das Waterhouse 1894 in der New Gallery in London ausstellte, aufgezeigt.¹⁹⁶ 1894 verkaufte Waterhouse das Gemälde für £700 an den Sammler George McCulloch (1848-1907). Nach dessen Tod verließ *OPHELIA* die Sammlung im Jahr 1913 für £472. 37 Jahre später offenbarte sich bei einer Auktion ein dramatischer Wertverlust, denn nun brachte das Gemälde nur noch £20 ein. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kehrte sich diese Entwicklung jedoch auf ebenso dramatische Weise um: 1969 erzielte *OPHELIA* £420, 1971 £3.000, 1982 £75.000, 1993 £419.500 und im Jahr 2000 schließlich £1.6 Millionen.

Waterhouses Rehabilitierung am Kunstmarkt ist jedoch nicht mit einer ebenso positiven Neubewertung durch die Kunstkritik und Kunstgeschichte einhergegangen – zumindest nicht flächendeckend. Im Zuge eines in den 1960er Jahren erstarkenden Interesses an der

¹⁹³ Baldry 1908; Ders. 1911; Sketchley 1909.

¹⁹⁴ o.V.: No Waterhouse Vogue Now, in: *The Christian Science Monitor* (23. März 1917), S. 9.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Trippi 2002, S. 233-234.

viktorianischen Malerei wurde Waterhouse zwar nicht völlig übergangen, dennoch blieb die Aufmerksamkeit, die seinem Werk zuteilwurde, überschaubar.¹⁹⁷ Mehr Beachtung fand das Œuvre erstmalig 1978 durch eine Einzelausstellung, die zunächst in Sheffield und dann in Wolverhampton gezeigt wurde.¹⁹⁸ Zwei Jahre später publizierte Anthony Hobson seine Monografie *The Art and Life of J. W. Waterhouse, R. A.*¹⁹⁹, die in den Folgejahren zu einem stärkeren wissenschaftlichen Interesse an Waterhouses Œuvre führte.²⁰⁰ Einen neuerlichen Höhepunkt erreichte die wissenschaftliche Waterhouse-Rezeption im Jahr 2002 mit Trippis Monografie *J. W. Waterhouse*.²⁰¹ Insgesamt blieb das kunsthistorische Interesse an Waterhouses Œuvre jedoch marginal, vor allem im Vergleich zu anderen britischen Malern des 19. Jahrhunderts, etwa Edward Burne-Jones (1833-1898), dessen Leben und Werk seit dem Jahr 2000 bereits mindestens 11 Monografien gewidmet wurden. Als primäre Triebfeder der seit den 1970er Jahren stetig zunehmenden Bekanntheit und Popularität vieler Werke Waterhouses kann die kunsthistorische Forschung daher nicht gelten. Stattdessen sind in den letzten Jahren die Diskrepanzen zwischen der kunstkritischen wie kunsthistorischen Rezeption einerseits und der populären Rezeption andererseits immer deutlicher geworden. Die ablehnende Haltung vieler Kritiker*innen wurde in den Besprechungen der zweiten Waterhouse-Retrospektive, die unter anderem vom 27. Juni bis 13. September 2009 in der Royal Academy of Arts in London gezeigt wurde, mehr als deutlich.²⁰²

Viel wichtiger für die postume Überlieferung und Verbreitung des Œuvres ist hingegen die Rezeption anhand von Reproduktionen, ohne die weite Teile des Werks auch kaum zu einer größeren Bekanntheit hätten gelangen können. Von 1869 bis 1917 schuf Waterhouse mindestens 162 Gemälde, der Zugang zu den Originalen ist jedoch sehr stark eingeschränkt. Dies liegt zum einen daran, dass der Verbleib von 38 Gemälden derzeit (2020) noch unklar ist. Von diesen nicht überlieferten Gemälden tauchen zwar von Zeit zu Zeit welche im Kunsthandel auf,²⁰³ dennoch sind rund 23 Prozent der Gemälde nicht im Original überliefert. Hinzu kommt, dass sich mit 98 das Gros der 124 im Original überlieferten Gemälde in Privatsammlungen

¹⁹⁷ Reynolds 1966, S. 71; Maas 1971, S. 184.

¹⁹⁸ Die Ausstellung fand vom 14. Oktober bis 19. November 1978 in der Mappin Art Gallery in Sheffield und vom 2. Dezember 1978 bis 13. Januar 1979 in der Central Art Gallery in Wolverhampton statt.

¹⁹⁹ Hobson 1980.

²⁰⁰ Wood 1983, S. 230-232; Bram Dijkstra: *Idols of Perversity: Fantasies of feminine evil in Fin-de-siècle culture*. Oxford 1986, S. 56-57, 96-97, 252-253, 321-322.

²⁰¹ Trippi 2002.

²⁰² Die Ausstellung wurde zuvor vom 14. Dezember 2008 bis zum 3. Mai 2009 im Groninger Museum und im Anschluss an London vom 2. Oktober 2009 bis 7. Februar 2010 im Musée des Beaux-Arts in Montreal gezeigt.

²⁰³ Beispielsweise das lange als verschollen geltende Gemälde *The Rescue* (ca. 1890, Öl auf Leinwand, 100 x 67 cm), das im Dezember 2019 bei einer Auktion des schwedischen Hauses Bukowskis einen Preis von 3.800.000 schwedischen Kronen (umgerechnet 370.089 €) erzielte.

befindet, nur 26 Gemälde sind in öffentlich zugänglichen Sammlungen untergebracht. Diese Gemälde sind zudem recht weit über den Erdball verstreut. Zwar befindet sich die Mehrheit mit 18 Gemälden in britischen Museen, aber auch in Australien sind vier Gemälde heimisch. Die restlichen vier Gemälde verteilen sich auf die Länder Deutschland, Kanada, Neuseeland und Taiwan. Unter diesen Bedingungen ist es kaum verwunderlich, dass Reproduktionen zu einem der wichtigsten Wege der Verbreitung des Œuvres geworden sind.

Über die Vorreiterrolle, die Hersteller und Verleger von Reproduktionen einnahmen, schreibt Trippi bereits im Jahr 2002: „They were last to abandon and first to rediscover Waterhouse.“²⁰⁴ Auf die Bedeutung von Reproduktionen für die Wiederentdeckung des Œuvres ab den der Mitte des 20. Jahrhunderts hatte der Kunsthistoriker James Henry Rubin bereits in seinem Aufsatz aus dem Jahr 1975 hingewiesen.²⁰⁵ Deutlich wird dies auch in mehreren Besprechungen der Waterhouse-Ausstellung in Sheffield. So heißt es in einer Rezension aus *The Listener*: „Waterhouse’s popularity in recent years is undoubtedly due to reproductions of *Hylas and the Nymphs*.“²⁰⁶ Dass die Bekanntschaft mit Waterhouses Œuvre für viele mit einer Reproduktion beginnt, belegen zudem die Äußerungen von Waterhouse-Fans, die sich im Internet recherchieren lassen. So berichtet die amerikanische Künstlerin und Bloggerin Grace Nuth in einem Interview aus dem Jahr 2009 von ihrer ersten Begegnung mit Waterhouse:

In 1993, I first heard the otherworldly voice of Loreena McKennitt, and was instantly captivated. Throughout the years, she has remained my favorite singer and a force in my life. One of her best-known songs, “The Lady of Shalott,” is based on the Tennyson poem of the same name. In 1995, while on vacation with my family, I came across a poster in an art gallery in a mall in the city we were visiting. I was instantly transfixed, and bought the poster without hesitation. It was of course J.W. Waterhouse’s famous painting of the Lady in the poem and song.²⁰⁷

Bei Nuths erster Begegnung mit Waterhouses LADY OF SHALOTT spielten weder das Originalgemälde noch die kunsthistorische Rezeption Waterhouses eine Rolle. Stattdessen war ihre Wahrnehmung durch einen Kontext, der nur indirekt mit Waterhouse Gemälde zusammenhängt, nämlich Loreena McKennitts Vertonung²⁰⁸ von Tennysons Gedicht *The Lady*

²⁰⁴ Trippi 2002, S. 234.

²⁰⁵ Rubin 1975, S. 13.

²⁰⁶ Jeffrey Daniels: The Other Waterhouse, in: *The Listener* Vol. 100-101 (16. November 1978), S. 649.

²⁰⁷ Rickey Pittman: An Interview with Grace Nuth: A Close Look at the Pre-Raphaelites, in: *Bard of the South* (29. Juli 2009), <https://bardofthesouth.com/an-interview-with-grace-nuth-a-close-look-at-the-pre-raphaelites/> (letzter Zugriff am 13. Mai 2020).

²⁰⁸ Das Lied wurde auf McKennitts viertem Studioalbum *The Visit* aus dem Jahr 1991 veröffentlicht.

of *Shalott*, vorgeprägt. Eine ähnliche Erfahrung wird im Forum der Internetseite www.johnwilliamwaterhouse.com²⁰⁹ berichtet:

It all started with a Lady in a boat. A young woman I was desperately in love with as a teenager showed me a print of “The Lady of Shalott”. At the time I was immersed in “Sword and Sorcery” books and I was smitten by the beauty of the woman in the painting.²¹⁰

Auch hier spielt die Vorprägung durch einen fremden Kontext, das Fantasy-Genre *Sword and Sorcery*, eine wichtige Rolle bei der ersten Begegnung mit Waterhouses LADY OF SHALOTT. Neben den Fällen, in denen Rezipient*innen einen eigenen Kontext an die Reproduktionen herantragen, besteht jedoch auch die Möglichkeit, dass die Reproduktionen von dritter Seite in einen neuen Kontext eingebettet und dann in dieser Kombination rezipiert werden. Hiervon legt ein weiterer Eintrag im Forum von www.johnwilliamwaterhouse.com Zeugnis ab:

Well, I’ve been a lover of Waterhouse’s works since 1993 when I stumbled across a poetry book called ‘Sound the Deep Waters’ which is a very pretty book of romantic poetry and victorian (sic!) art put out by Bulfinch Press. When I opened the book and paged through, I noticed that all of the paintings I was immediately drawn to were by Waterhouse. It was love at first sight, and I’ve had (copies) of his paintings hanging on my walls ever since.²¹¹

Wie mannigfaltig die Verbreitung von Waterhouse-Reproduktionen inzwischen ist, hat die britische Kunsthistorikerin Katie Tyreman in einer der wenigen positiven Rezensionen der Londoner Retrospektive treffend beschrieben: „Waterhouse has long been at the heart of modern British visual culture in the form of posters, postcard, note cards, diaries, fridge magnets, mouse mats, mugs, calendars and other types of merchandising.“²¹² Dass diese Form der Rezeption für die Wahrnehmung des Œuvres zusehends zu einem Bedeutungsverlust der Originale und ihrer ursprünglichen Kontexte geführt haben könnte, legt die britische Kunstkritikerin Laura Cumming in ihrer Besprechung der Waterhouse-Retrospektive in London nahe: „In our time Waterhouse has become an Athena poster [...] never mind the myth.“²¹³ Auch in anderen Kritiken zeigt sich der Einfluss, den die Rezeption anhand von Reproduktionen auf die Wahrnehmung des Œuvres hat. Der Kritiker Richard Dorment erinnert

²⁰⁹ Die Internetseite ist seit 2017 nicht mehr voll zugänglich, da sie überarbeitet werden soll. Ältere Versionen der Seite lassen sich über die Waybackmaschine des Internet Archive aufrufen.

²¹⁰ An introduction of sorts, in: *Waterhouse Message Board* (28. November 2007), <http://johnwilliamwaterhouse.com/community/thread/12358> (letzter Zugriff am 10. Mai 2020 via Waybackmaschine).

²¹¹ *Waterhouse Message Board* (22. Oktober 2007), <http://johnwilliamwaterhouse.com/community/thread/12488> (letzter Zugriff am 13. Mai 2020).

²¹² Katie Tyreman: J.W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite, Royal Academy of Arts, London, 27 June-13 September 2009, in: *Visual Culture in Britain* Vol. 10./Nr. 3 (2009), S. 357.

²¹³ Laura Cumming: Who needs another lurid damsel?, in: *The Observer* (5. Juli 2009), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/05/jw-waterhouse-royal-academy> (letzter Zugriff am 13. Mai 2020).

sich, als Junge ein Poster des Gemäldes HYLAS AND THE NYMPHS besessen zu haben und scheint anzudeuten, dass Reproduktionen des Gemäldes eine besonders starke Verbreitung als Projektionsfläche sexueller Fantasien gehabt hätten: „It’s this erotic frisson that has made the poster ubiquitous in pre-school dormitories throughout the Western world. I know I had one, and why.“²¹⁴

Sowohl Cumming als auch Dormont sprechen über ein Poster von HYLAS AND THE NYMPHS, das 1974 durch den britischen Verleger Athena Reproductions auf den Markt gebracht worden war. Wie nachhaltig dieses Poster sich auf die Waterhouse-Rezeption ausgewirkt hat, belegen Diskussionsbeiträge zur temporären Entfernung von HYLAS AND THE NYMPHS in der Manchester Art Gallery.²¹⁵ So kommentiert eine Person einen Artikel im *Guardian* mit den folgenden Worten: „That ‘masterpiece’ has been part of my life since I first saw a poster on the wall of (sic!) group house in the mid 1970’s.“²¹⁶ Auf der Internetseite, die von der Manchester Art Gallery zu der Aktion eingerichtet wurde, finden sich weitere Kommentare, in denen das Poster erwähnt wird. Eine Person schreibt dort: „Damn it. I was coming to Manchester from Seattle to JUST SEE THIS PAINTING. Now I can’t. I still have my ancient Athena Poster of THIS PAINTING. Now MAG says it’s too dirty for me to see.“²¹⁷ Ähnlich lautet ein weiterer Kommentar: „I first saw this image as a large poster hanging in the window of (sic!) Athena Poster shop back in 1977 in Plymouth. Nearly missed the train for stopping to look at it. Loved it ever since.“²¹⁸ Liebevoller Erinnerung hegte auch eine weitere Person an das Poster: „We had an Athena print of it hanging in our family home! The family loved it. I took it when I moved into my first flat.“²¹⁹

Die enge Verbindung von Waterhouses HYLAS AND THE NYMPHS mit dem von Athena Reproductions vertriebenen Poster lässt sein Œuvre jedoch nicht nur in der Erinnerung von Bewunderern wachbleiben, sondern hat auch zu einer kritischen Sicht darauf beigetragen. Auf

²¹⁴ Richard Dormont: Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite, at the Royal Academy, in: *The Telegraph* (29. Juni 2009), <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/5688056/Waterhouse-the-modern-Pre-Raphaelite-at-the-Royal-Academy-review.html> (letzter Zugriff am 3. Februar 2020).

²¹⁵ Das Gemälde war am 26. Januar 2018 im Rahmen einer künstlerischen Performance abgehängt und ins Depot des Museums verbracht worden. Nach massiven öffentlichen Protesten kehrte *Hylas and the Nymphs* am 3. Februar 2018 an seinen alten Platz zurück.

²¹⁶ Kommentar vom 31. Januar 2018, in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/31/hylas-and-the-nymphs-jw--waterhouse-why-have-mildly-erotic-nymphs-been-removed-from-a-manchester-gallery-is-picasso-next> (letzter Zugriff am 20. April 2020).

²¹⁷ Kommentar vom 1. Februar 2018, in: <https://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/> (letzter Zugriff am 20. April 2020).

²¹⁸ Kommentar vom 3. Februar 2018, in: <https://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/> (letzter Zugriff am 20. April 2020).

²¹⁹ Kommentar vom 2. Februar 2018, in: ebd.

diese Sichtweise hat Laura Cumming im Jahr 2009 hingewiesen. Demnach werde Waterhouse „often derided as a painter of lithe virgins fit only for Athena posters.“²²⁰ Nach Cummings Auffassung hat die Verbreitung des Posters auch dazu geführt, dass Waterhouses Œuvre von seinem eigentlichen Bedeutungsursprung losgelöst betrachtet wird, wie die bereits oben zitierte Passage zeigt: „In our time Waterhouse has become an Athena poster: lithe virgins up to their breasts in cool water, never mind the myth.“²²¹

Durch die enge Verknüpfung mit dem Verleger Athena hat Waterhouses *HYLAS AND THE NYMPHS* nicht nur eine große Verbreitung erfahren, sondern wurde auch auf eine bestimmte Weise wahrgenommen. Der Verlag Athena Reproductions wurde 1964 in Großbritannien gegründet und betrieb eigene Läden, in denen Drucke von Gemälden und Fotografien verkauft wurden. Athena Reproductions vermarktete Drucke von bekannten Kunstwerken, besondere Popularität erlangten auch einige Fotografien, bspw. *TENNIS GIRL*²²² von Martin Elliott aus dem Jahr 1976. Die Fotografie zeigt eine junge Tennisspielerin in Rückansicht, die mit der linken Hand ihr kurzes Tenniskleid hebt und dabei ihr nacktes Hinterteil teilweise entblößt. Poster wie *TENNIS GIRL* brachten Athena Reproductions Erfolg, führten laut dem Kunstkritiker Jonathan Jones jedoch retrospektiv zu Unrecht zu einer eindimensionalen Wahrnehmung des Verlags: „Athena is remembered by many people for just one thing. You know. The poster of a tennis player revealing her bottom.“²²³ Vor dem Hintergrund dieser Wahrnehmung bekommt Laura Cummings Aussage, Waterhouses Gemälde würden mit Athena-Poster assoziiert, eine neue Bedeutungsdimension, verweist sie doch darauf, dass Waterhouses Œuvre in der postumen Rezeption eine große Nähe zu erotischen Darstellungen bescheinigt wurde und wird. Das Beispiel des *HYLAS AND THE NYMPHS*-Posters von Athena Reproductions zeigt, wie die kommerzielle Verbreitung von Reproduktionen die Wahrnehmung und Rezeption des Œuvres Waterhouses beeinflusst hat.

Der Einfluss von Reproduktionen lässt sich auch in anderen Bereichen der Waterhouse-Rezeption nachweisen. Besonders prägnant ist dies in der literarischen Waterhouse-Rezeption festzustellen. In dem 2009 erschienen Roman *The Waterhouse Girl* beispielsweise fragt die Erzählerin Daisy Waterhouse: „Have you ever seen a Waterhouse girl? They’re in Tate Britain.

²²⁰ Cumming 2009.

²²¹ Ebd.

²²² 1976, Fotografie.

²²³ Jonathan Jones: Why Athena was more than just a naff purveyor of mild erotica, in: *The Guardian* (1. Juli 2015), <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/jul/01/why-athena-was-more-than-just-a-naff-purveyor-of-mild-erotica> (letzter Zugriff am 21. April 2020).

And you might find one on an upmarket birthday card, the shiny kind.“²²⁴ Obwohl Daisy Waterhouse hier ein Museum als Ort der Begegnung mit Waterhouses Gemälden nennt, spielt die Rezeption anhand von Originalen im gesamten Verlauf der Romanhandlung überhaupt keine Rolle, denn erwähnt, beschrieben und betrachtet werden ausschließlich Reproduktionen. Wie stark die Verbreitung von Reproduktion in die literarische Waterhouse-Rezeption hineinwirkt, zeigt die Untersuchung einer größeren Menge von Romanen, in denen auf Waterhouses Œuvre Bezug genommen wird (Diagramm 8). In 101 recherchierten Romanen finden sich 45 Fälle, in denen der Bezug auf Waterhouses Œuvre durch die Erwähnung oder Beschreibung von Reproduktionen, beispielsweise als Poster oder als Postkarte, geschieht. Der Bezug auf Originale ist dagegen mit 29 Fällen um einiges seltener und liegt noch hinter indirekten Bezügen, bei denen weder explizit auf ein Original noch auf eine Reproduktion Bezug genommen wird (34 Fälle).

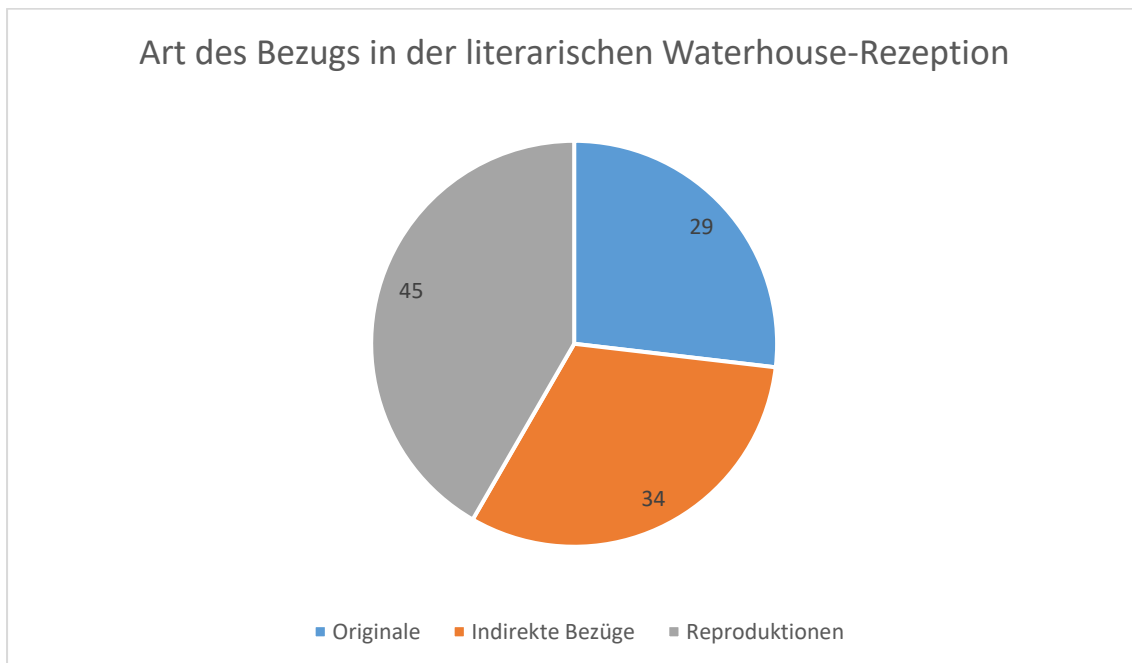


Diagramm 8: Arten des Bezugs auf Waterhouses Œuvre in der literarischen Rezeption

Waterhouse-Reproduktionen treten nicht nur in Romanen, sondern auch in Filmen in Erscheinung. Das jüngste bekannte Beispiel ist der Film *Spider-Man – Far From Home*²²⁵ aus

²²⁴ Hampton 2009, S. 11.

²²⁵ *Spider-Man: Far From Home*. Regie: Jon Watts. Drehbuch: Chris McKenna, Erik Sommers. Produktion: Kevin Feige, Amy Pascal. USA 2019.

dem Jahr 2019, davor sind Reproduktionen in den Filmen *Me Without You*²²⁶, *Eyes Wide Shut*²²⁷ und *Possession*²²⁸ verwendet worden.

Dass eine hohe Verbreitung von Reproduktionen für die Wahrnehmung von Kunstwerken – und auch ihrer Reproduktionen – nicht ohne Konsequenzen bleibt, belegt ein Fall, der unter der Bezeichnung des Yellow-Milkmaid-Effekts bekannt geworden ist.²²⁹ Recherchen des Amsterdamer Rijksmuseum hatten ergeben, dass von Jan Vermeers Gemälde DIENSTMAGD MIT MILCHKRUG²³⁰ mehr als 10.000 Reproduktionen im Internet kursierten, die meisten davon in sehr schlechter Qualität mit einem stark bemerkbaren Gelbstich. Dies führte dazu, dass Besucher des Museums bei Postkarten im Museumsshop, die von höherer Qualität waren, anzweifeln, dass es sich um Abbildungen des Originals handele.

Dass die Verbreitung von Reproduktionen einen erheblichen Einfluss auf die Wahrnehmung von Waterhouses Œuvre genommen hat und immer noch nimmt, steht außer Frage. Welche Auswirkungen dies für die Waterhouse-Rezeption hat, wurde bislang noch nie untersucht. Äußerungen der Kunstkritik machen jedoch deutlich, dass die Verbreitung von Reproduktionen meist als schädlich angesehen wird. So scheint für Katie Tyreman festzustehen, dass die Retrospektive in London Waterhouse aus den Fängen der Reproduktionsindustrie befreit habe: „Taken together, the book and exhibition make a persuasive case for Waterhouse’s artistic and social modernity, an impetus that succeeds in raising his art from the murky depths of popular commercial imagery.“²³¹ Bemerkenswert ist, wie hier der Gegensatz zwischen künstlerischem Wert und Popularität hervorgehoben wird. Diese Einschätzungen decken sich mit dem Urteil, das allgemein über den Einfluss von Reproduktionen auf die Wahrnehmung von Kunstwerken gefällt wird. So fällt vor allem auf, dass die Verbreitung von Reproduktionen meist als eine Gefahr für die Originale aufgefasst wird.

²²⁶ *Me Without You*. Regie: Sandra Goldbacher. Drehbuch: Sandra Goldbacher, Laurence Coriat. Produktion: Fiona Dwyer. Großbritannien, Deutschland 2001.

²²⁷ *Eyes Wide Shut*. Regie: Stanley Kubrick. Drehbuch: Stanley Kubrick, Frederic Raphael. Produktion: Stanley Kubrick, Jan Harland. Großbritannien, USA 1999.

²²⁸ *Possession*. Regie: Neil LaBute. Drehbuch: David Henry Hwang, Laura Jones, Neil LaBute. Produktion: Len Amato, David Barron. USA, Großbritannien 2002.

²²⁹ Harry Verwayen/Martijn Arnoldus/Peter B. Kaufman: The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata (= European White Paper No. 2, 2011); Werner Schweibenz: Der Yellow-Milkmaid-Effekt und das digitale Double – Zur Wirkmächtigkeit digitaler Bilder, in: *Computing Art Reader: Einführung in die digitale Kunstgeschichte*, hrsg. von Piotr Kuroczynski, Peter Bell und Lisa Dieckmann. Heidelberg 2018, S. 218-231.

²³⁰ Ca. 1660, Öl auf Leinwand, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum (Amsterdam).

²³¹ Tyreman 2009, S. 357.

Ein Text, der als grundlegender Beitrag zum Einfluss der Reproduktion bzw. Reproduzierbarkeit auf die Kunst gilt, ist Walter Benjamins Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*²³². Benjamins Aufsatz lassen sich eine ganze Reihe erhellender Äußerungen zum Verhältnis von Kunstwerken und Reproduktionen entnehmen. Der Einfluss, den die zunehmende Verbreitung von Reproduktionen auf die Wahrnehmung älterer Kunst hat, dient Benjamin als Einführung in die Thematik und zur Entwicklung seiner These vom Aura-Verlust der Kunstwerke im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Aufschlussreich sind hier die ersten Sätze des Aufsatzes, in denen Benjamin die grundsätzliche Reproduzierbarkeit von Kunstwerken darlegt:

Das Kunstwerk ist grundsätzlich immer reproduzierbar gewesen. Was Menschen gemacht hatten, das konnte immer von Menschen nachgemacht werden. Solche Nachbildung wurde auch ausgeübt von Schülern zur Übung in der Kunst, von Meistern zur Verbreitung der Werke, endlich von gewinnlüsternen Dritten.²³³

Interessant an dieser Aussage ist vor allem die Fallhöhe in der Darstellung und Bewertung der unterschiedlichen Motivationen bei der Herstellung von Nachahmungen. So wird ein Kontrast deutlich zwischen der Nachahmung aus hehren Zielen wie der Übung, wenn Künstler - Schüler und Meister - sie machen, und der Nachahmung aus reiner Gewinnsucht durch Dritte.

Benjamin weist auf zwei grundlegende Bereiche hin, in denen die Verbreitung von Reproduktionen zu Veränderungen gegenüber der Wahrnehmung eines Kunstwerkes im Original führen kann. Die erste Veränderung liegt in den technischen Möglichkeiten der fotografischen Reproduktion begründet. Demnach ist die „technische Reproduktion dem Original gegenüber selbstständiger als die manuelle“²³⁴, da sie beispielsweise bestimmte Bereiche des Originals besonders hervorheben kann. Die zweite Veränderung liegt in der größeren Mobilität der Reproduktion begründet, die es erlaubt, „das Abbild des Originals in Situationen [zu] bringen, die dem Original selbst nicht erreichbar sind“²³⁵. Technische Veränderung der Bildwirkung und Veränderung des Kontextes sind demnach zwei grundlegende Gebiete, in denen die Reproduktion sich vom Original unterscheiden kann. Besonders aufschlussreich und prägnant sind Benjamins Äußerungen zur Aktualisierung von Kunstwerken durch die Reproduktion:

Die Reproduktionstechnik [...] löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem

²³² Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M. 2006.

²³³ Ebd., S. 10.

²³⁴ Ebd., S. 13.

²³⁵ Ebd., S. 13-14.

sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.²³⁶

Aus diesen Äußerungen lässt sich durchaus eine zumindest teilweise positive Einschätzung des Verhältnisses von Reproduktionen und Kunstwerken herauslesen. Dennoch beurteilt Benjamin das Ergebnis der Reproduktion als einen Verlust für das Kunstwerk. So schreibt er etwa, dass die Aura „im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert“²³⁷.

Viele der Gedanken Benjamins wurden 1972 von John Berger in der BBC-Fernsehsendung *Ways of Seeing* aufgegriffen. Auch für Berger steht fest, dass die Verbreitung von fotografischen Reproduktionen für die reproduzierten Kunstwerke nicht ohne Konsequenzen geblieben ist: „Die Erfindung der Kamera veränderte auch die Art, in der Menschen Gemälde sahen, die lange vor dieser Erfindung gemalt worden waren.“²³⁸ Auch bei Berger deutet die Wortwahl darauf hin, dass die Konsequenzen der Reproduktionen von Kunstwerken ambivalent eingeschätzt werden. So heißt es etwa, die fotografische Reproduktion habe die Einmaligkeit der Erscheinung und die Autorität von Kunstwerken „zerstört“²³⁹, diese gleichzeitig aber auch „aus ihrer abgesonderten Sonderstellung befreit“²⁴⁰. Die Folgen für die Kunst schätzt Berger wie folgt ein: „Zum ersten Mal überhaupt sind Bilder aus dem Bereich der Kunst beiläufig geworden, sind überall zu finden, sind unwesentlich, benutzbar, wertlos.“²⁴¹ Dass Bergers Sympathien auf der Seite des Originals liegen, wird deutlich: „Wir behaupten [...] nicht, dass das Ausschneiden eines griechisch-archaischen Kopfes aus einer Zeitschrift [...] und seine Befestigung an einer Wand neben verschiedenen anderen Bildern der ganzen Bedeutung des Werkes gerecht wird.“²⁴² Der Rezeption anhand von Reproduktionen haftet demnach der Makel an, dass ihr gegenüber der Rezeption anhand von Originalen etwas fehle.

Eine ähnliche Stoßrichtung hat auch Hans Dieter Hubers Aufsatz *Die Mediatisierung der Kunsterfahrung*²⁴³ aus dem Jahr 1991. So heißt es etwa, wir seien „einer zunehmenden Mediatisierung im Umgang mit Werken der bildenden Kunst ausgesetzt“²⁴⁴ und in einer

²³⁶ Benjamin 2006, S. 14.

²³⁷ Ebd.

²³⁸ John Berger: *Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt*. Frankfurt a. M. 2016, S. 14.

²³⁹ Ebd., S. 15.

²⁴⁰ Ebd., S. 22.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd., S. 21.

²⁴³ Hans Dieter Huber: *Die Mediatisierung der Kunsterfahrung*, in: 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart: Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag, hrsg. von Johannes Zahlten. Stuttgart 1991, S. 108-130.

²⁴⁴ Ebd., S. 108.

Reproduktion sei der „Unterschied zwischen einem kleinen Bild und einem großen Bild verlorengegangen“²⁴⁵. Dementsprechend betrachtet Huber das Verhältnis von Reproduktion und Kunstwerk hauptsächlich aus der Perspektive eines Verlusts gegenüber der Betrachtung und Wirkung von Originalen. In diesem Zusammenhang spricht er auch von einer „Sucht nach Mediatisierung der Kunsterfahrung“²⁴⁶ und kritisiert diese auch in Hinblick auf die Betrachtung von Reproduktionen im Kontext von kunsthistorischen Lehrveranstaltungen: „Die ständige Gewöhnung an den Umgang mit Reproduktionen führt zu folgenschweren Verwechslungen, die das Dia im Hörsaal für das Kunstwerk selbst halten.“²⁴⁷

Ebenfalls aus der Perspektive eines Verlusts gegenüber der Betrachtung des Originals beschreibt Barbara E. Savedoff in ihrem Aufsatz *Looking at Art Through Photographs*²⁴⁸ das Verhältnis von Reproduktionen und Originalen. Dabei identifiziert sie acht Bereiche, in denen sich die Betrachtung eines Kunstwerks anhand einer fotografischen Reproduktion von der Betrachtung anhand des Originals unterscheidet: Farbigkeit; Oberflächenstruktur; Größe; physische Präsenz; Rahmen; umgebende Wände; Hinunterschauen statt Hinaufschauen; Verlust der Möglichkeit der Veränderung der Betrachtungsnähe. Es fällt auf, dass bei den bisher zitierten Beiträgen kaum einmal darauf eingegangen wird, inwiefern ein Kunstwerk von der Betrachtung als Reproduktion profitieren und was diese Art der Betrachtung dem Kunstwerk eventuell hinzufügen könnte. Eine Ausnahme bildet hier Wolfgang Ullrichs *Raffinierte Kunst*²⁴⁹. So schreibt Ullrich, „es wäre viel erreicht, wenn man im ‚Original‘ künftig nicht mehr nur das Unmittelbare und Ursprüngliche suchte, sondern darin zugleich das Anfängliche, noch Unfertige und Unvollkommene sähe“²⁵⁰. Diese Einschätzung Ullrichs deckt sich mit der Grundannahme der vorliegenden Arbeit, dass Kunstwerke erst im Prozess der Rezeption ihre Bedeutung entfalten können.

3.2 Verbreitung und Nutzung von Reproduktionen

3.2.1 Überblick

Ogleich die starke Verbreitung von Waterhouses Œuvres anhand von Reproduktionen wohlbekannt ist und einen erheblichen Einfluss auf seine Rezeption hatte und hat, gibt es

²⁴⁵ Huber 1991, S. 114.

²⁴⁶ Ebd., S. 120.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Barbara E. Savedoff: *Looking at Art Through Photographs*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 51/No. 3 (1993), S. 455-462.

²⁴⁹ Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*. Berlin 2009.

²⁵⁰ Ebd., S. 17.

bislang keine ausführlichen Forschungsbeiträge zu diesem Aspekt. Anthony Hobson hat zwar im Katalogteil seiner Monografie *The Art and Life of J.W. Waterhouse, R.A* für eine ganze Reihe von Gemälden zeitgenössische und postume Reproduktionen aufgelistet.²⁵¹ Diese Auflistung ist jedoch nicht einmal annähernd vollständig, hinzu kommt, dass gerade in den vierzig Jahren seit dem Erscheinen der Monografie die Verbreitung von Waterhouse-Reproduktionen kontinuierlich und gerade im digitalen Bereich stark zugenommen hat. Durch weitere Recherchen konnten auch zahlreiche zeitgenössische Reproduktionen, die Hobson nicht erwähnte und möglicherweise gar nicht kannte, aufgespürt werden. Erleichtert wurden die Recherchen dadurch, dass zu Waterhouses Lebzeiten die Menge an Reproduktionen seiner Werke überschaubar blieb und nur in einer begrenzten Zahl von Publikationen erschien, denn obgleich zahlreiche Periodika des 19. und frühen 20. Jahrhunderts Rezensionen der wichtigsten Kunstausstellungen brachten, waren nur wenige dieser Publikationen illustriert. Zeitgenössische Reproduktionen der Werke Waterhouses finden sich vor allem in fünf Periodika: *The Art Journal*, *The Magazine of Art*, *The Studio*, *The Illustrated London News* und *Royal Academy Pictures*. Die Art der Verwendung der Reproduktionen in diesen Periodika lässt sich dabei sowohl als kommerzielle Verbreitung als auch als kommerzielle Nutzung bezeichnen, denn einerseits sind die Reproduktionen oft als ganzseitige, somit auch aus dem Publikationszusammenhang heraustrennbare Abbildungen vorhanden und konnten so beispielsweise gerahmt und an die Wand gehängt werden. Inwiefern dies tatsächlich eine gängige Praxis war, lässt sich aufgrund fehlender Quellen kaum feststellen. Inzwischen sind ganzseitige Waterhouse-Reproduktionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts aber zum Gegenstand einer kommerziellen Verbreitung geworden und werden beispielsweise bei Ebay zum Verkauf angeboten.²⁵² Andererseits konnten die Abbildungen in den Periodika auch einen wichtigen Kaufanreiz darstellen und dienten somit auch der Vermarktung der Publikationen, in denen sie enthalten waren.

Global betrachtet decken die zeitgenössischen Reproduktionen zwar nur einen Teil des gesamten Œuvres ab, doch immerhin 52 der 162 bekannten Gemälde Waterhouses, also

²⁵¹ Hobson 1980, S. 179-200.

²⁵² Ein aus dem *Magazine of Art* entnommener Kupferstich nach dem Gemälde MARIAMNE ist bspw. für 105 Euro zum Verkauf angeboten worden, siehe: https://www.ebay.de/itm/203932854582?hash=item2f7b586936%3Ag%3AKVAAAOSwA3dYFQV&amdata=enc%3AAQAIAAAA4GsfnnvBmv%2FSBTLxFUUpUTmYH8zPXoPR%2Bic12hBQ9%2FJoc0WcJ4QAIhbjXkFLWJLqE%2F0J%2BqijYOxqaCZdEMcYiPbeJsSJDcIJQv3cjjBecjTSckCt5Q977IKHSaUF6hOTa7oa%2BmJ3dy0IS3Xqflbqc6QzXqvqxvX1oNivUMVXa6m2kokDss2C0JRuKxF5I5OHtgUANtyyg1%2FjqTsITybZmQNONKu0CBIYiAKEPIStmRQoQs%2BFRwafLT2bXpAi12vQkiZ%2F7LcUEpl95VhuXOmkCrrIl%2BCLg2%2FkUJ8dYNpplWa%2BU%7Ctkp%3ABFBM_oLJvoRi&LH_ItemCondition=4 (letzter Zugriff am 16.05.2023).

beinahe ein Drittel, wurden zwischen 1872 und 1917 reproduziert. Diese Reproduktionen verteilten sich etwas ungleichmäßig über die Gesamtheit der Gemälde. So ist zu keinem einzigen Gemälde vor 1880 eine Reproduktion bekannt. Das früheste reproduzierte Gemälde ist THE HOUSEHOLD GODS von 1880, das späteste THE ANNUNCIATION von 1914. Die meisten Reproduktionen finden sich für Gemälde der Jahre 1884 (8 Reproduktionen) und 1903 (13 Reproduktionen). Die Gesamtzahl der Reproduktionen beläuft sich auf 110 Stück. Davon zeigen 84 Reproduktionen Werke nach 1890. Hier zeigt sich also wie bei der *fortuna critica*, dass Waterhouses Œuvre ab 1890 eine höhere Aufmerksamkeit bekam. Bei der Anzahl an Reproduktionen pro Gemälde lassen sich jedoch einige Unterschiede zur *fortuna critica* feststellen. So wurde das Gemälde ECHO AND NARCISSUS von 1903 mit 13 Reproduktionen am stärksten verbreitet, in der *fortuna critica* kam dieses Gemälde jedoch mit 21 Erwähnungen nur auf Rang 19 der meisterwähnten Gemälde. Auffällig ist auch, dass mit CONSULTING THE ORACLE von 1884 ein relativ frühes Werk auf Rang zwei der zu Lebzeiten meistreproduzierten Gemälde kommt. Allerdings war CONSULTING THE ORACLE auch das am sechsthäufigsten erwähnte Gemälde und war auch insgesamt sehr beliebt, wie auch die häufigen Aufführungen als *Tableau vivant* belegen. Weiter lässt sich beobachten, dass das in der postumen Rezeption so prominente Gemälde THE LADY OF SHALOTT von 1888 zu Waterhouses Lebzeiten nur dreimal reproduziert wurde.

Weniger einfach lassen sich die postumen Reproduktionen recherchieren, da diese viel umfangreicher vorliegen. Wie die Kritikerin Katie Tyreman angemerkt hat, können Reproduktionen der Werke Waterhouses zu fast jedem denkbaren Zweck verwendet werden. Zudem hat sich die Verbreitung von Reproduktionen stark erhöht, auch durch die zunehmende Digitalisierung. Fast jedes Gemälde ist als Poster oder Postkarte zu haben und auch abseits einer kommerziellen Verbreitung lassen sich unzählige Reproduktionen aufspüren, vor allem im digitalen Bereich. Über die Gesamtzahl der Reproduktionen und die Häufigkeit, mit der bestimmte Gemälde reproduziert werden, lassen sich kaum Angaben machen, da es unmöglich ist, sämtliche Reproduktionen zu recherchieren.

3.2.2 Rezeption von Reproduktionen in Filmen und Romanen

Beispiele für die filmische Waterhouse-Rezeption lassen sich oft nur unter Schwierigkeiten aufspüren. Die Internetrecherche steht dabei vor allem vor dem Problem, dass gängige Suchmaschinen nur eine textbasierte Recherche erlauben. Mithilfe von Suchmaschinen wie Google und Google Scholar konnten zwar einige Filme, die Waterhouses Œuvre rezipieren,

aufgespürt werden, dennoch kann nicht davon ausgegangen werden, dass diese Rechercheergebnisse erschöpfend sind. Problematisch ist zum einen, dass Internetrecherchen mit gängigen Suchmaschinen voraussetzen, dass eine filmische Waterhouse-Rezeption schriftlich festgehalten wurde. Zum anderen sind nicht-textbasierte Rechercheinstrumente, beispielsweise Invers-Bildsuchen, derzeit noch nicht leistungsfähig genug, um Gemäldereproduktionen, die häufig eher als Beiwerk oder im Hintergrund von Filmszenen in Erscheinung treten, aufzuspüren. Trotz wiederholter Versuche über einen längeren Zeitraum hin ließ sich etwa mit der Suchmaschine *TinEye* bisher nur ein einziges Beispiel auffinden.²⁵³ Eine weitere Recherchemöglichkeit stellen spezialisierte Filmdatenbanken dar. Mithilfe der *International Movie Database* ließ sich beispielsweise der Kurzfilm *Girl in the Red Dress*²⁵⁴ aus dem Jahr 2021 finden, der auf Waterhouses Gemälde *DESTINY* Bezug nimmt.

Eine weitere Möglichkeit der Recherche ist, gezielt Filme zu überprüfen, bei denen eine Waterhouse-Rezeption plausibel erscheint. Diese Methode hat zwar auch einige wenige Beispiele zu Tage gefördert, wartet aber mit einer ganzen Reihe von Nachteilen auf. So ist diese Recherche zum einen sehr zeitintensiv, denn sie setzt voraus, dass eine ganze Reihe von Spielfilmen, Fernsehserien und Musikvideos von Anfang bis zum Ende geschaut werden – oft mit dem enttäuschenden Endergebnis, dass es keinen einzigen Hinweis auf eine Waterhouse-Rezeption gibt. Zum anderen birgt die Vorauswahl nach dem Kriterium der Wahrscheinlichkeit einer Waterhouse-Rezeption die Gefahr, dass viele Filme von vornherein nicht berücksichtigt werden, obwohl sie möglicherweise eine Rezeption enthalten, und andererseits kann sie dazu führen. Ein Beispiel hierfür ist das Fantasygenre. Da sich nach relativ kurzer Internetrecherche mehrere Beispiele für eine Waterhouse-Rezeption in diesem Genre auffinden ließen, lag es nahe, die Recherche durch die systematische Sichtung weiterer Filme und Serien des Fantasygenres auszuweiten. Dabei konnten bislang aber keine weiteren Beispiele gefunden werden. Umgekehrt wurden Genres wie die Comic-Verfilmung oder der Psychothriller zunächst nicht in dem gleichen Maße überprüft, da sie weniger vielversprechend erschienen. Tatsächlich brachten beide Genres zwei eindeutige Beispiele²⁵⁵ der Waterhouse-Rezeption zu Tage, wie Internetrecherchen ergaben. Dies legt nahe, dass es im Grunde kein bevorzugtes Genre für die filmische Waterhouse-Rezeption gibt, auch wenn das Fantasygenre insgesamt

²⁵³ *Senke nad Balkanom*. 20 Episoden in 2 Staffeln. Idee: Dragan Bjelogrić. Regie: Dragan Bjelogrić. Drehbuch: Vladimir Kecmanović, Dejan Stojiljković, Dragan Bjelogrić. Serbien 2017-2018.

²⁵⁴ *Girl in the Red Dress*. Regie, Drehbuch u. Produktion: William S. Tribell. USA 2021.

²⁵⁵ *The Following*. Staffel 1 (15 Episoden). Idee: Kevin Williamson. USA 2013; *The Flash: Potential Energy* (Staffel 2, Episode 10). Regie: Rob Hardy. Drehbuch: Bryan Q. Miller. USA 2016.

am stärksten vertreten ist. Die Verwendung von Waterhouse-Reproduktionen in Filmen scheint eher selten vorzukommen. Trotzdem lohnt es sich, diese Beispiele näher zu betrachten, da sie nicht nur Aufschluss über die Waterhouse-Rezeption an sich geben können, sondern auch darüber, wie eine Rezeption anhand von Reproduktionen die Wahrnehmung des Œuvres beeinflussen kann. Filme, in denen Reproduktionen von Waterhouse-Gemälden auftauchen, sind u.a. Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*, Sandra Goldbachers *Me Without You*, Neil LaButes *Possession* und Jon Watts *Spider-Man: Far From Home*.

Von diesen Filmen hat sich Goldbachers *Me Without You* als besonders ergiebig für eine Untersuchung der Verwendung von Waterhouse-Rezeptionen im Film erwiesen. Der im Jahr 2001 veröffentlichte Film erzählt die Geschichte der von Abhängigkeiten, passiver Aggressivität und gegenseitiger Manipulation geprägten Freundschaft zweier jungen Frauen. Die Handlung beginnt im Jahr 1973, als die beiden Protagonistinnen Holly (Michelle Williams) und Marina (Anna Friel) zwölf Jahre alt sind. Auf die Darstellung der Kindheit von Holly und Marina folgen mehrere längere Episoden, die jeweils mit einem Sprung in der Handlungszeit beginnen. Der erste Sprung versetzt die Handlung ins Jahr 1978, Holly und Marina sind nun zwei gelangweilte Teenagerinnen. Der zweite Sprung führt ins Jahr 1982. Der nächste Sprung rückt die Handlung ins Jahr 1989, es folgt jedoch ein finaler Sprung ins Jahr 2001. In *Me Without You* sind nicht nur zahlreiche Reproduktionen von Kunstwerken, sondern auch unzählige Poster von Film- und Musikstars zu sehen. Daneben sind viele der Handlungsorte großzügig mit Gemälden ausgestattet. Diese Ausstattungsgegenstände dienen nicht nur dazu, die jeweiligen Handlungsorte zu charakterisieren, sondern machen auch Aussagen über die Figuren, die diesen Orten zugeordnet werden können. Dies trifft in besonderem Maß auf Holly zu, denn die Wände in ihren unterschiedlichen Zimmern sind geradezu exzessiv mit Reproduktionen und Postern bedeckt.

Eine Schlüsselszene für die Verwendung von Waterhouse-Reproduktionen findet sich gegen Ende der zweiten Episode des Films (0:24:10-0:24:45). Holly und Marina haben in der vergangenen Nacht auf einer Party erste, sehr unterschiedliche Erfahrungen mit Drogen und Geschlechtsverkehr gemacht. Während Holly zusammen mit Marinas Bruder Nat Cannabis raucht und dann mit ihm schläft, lässt sich Marina Heroin injizieren und wird dann vergewaltigt. Am Morgen nach der Party sitzt Holly am Fenster ihres Zimmers und blickt zum Nachbarhaus, wo sich das Fenster zu Nats Zimmer befindet. Holly sitzt im Schneidersitz in einem schalenförmigen Korbstuhl, sie trägt einen weißen, mit gelben und rosafarbenen Blüten bedruckten Schlafanzug, auf dem Schoß hält sie einen kleinen, weißen Plüschhund und in den

Händen ein Buch. Hollys Schlafzimmerfenster wird von Wänden mit einer Tapete, die ein für die 1970er Jahre typisches Blumenmuster zeigt, flankiert. Unterhalb des Fensterbretts befindet sich ein ca. Din A3 großes Poster von Waterhouses Gemälde *THE LADY OF SHALOTT* (Abb. 2). Zu beiden Seiten des Fensters sind weitere Poster an den Wänden angebracht. Auf der linken Seite hängt ein Poster, das die US-amerikanische Sängerin und Songwriterin Patti Smith (* 1946), es handelt sich um die Reproduktion einer Fotografie von Robert Mapplethorpe (1946-1989), die auch als Coverabbildung von Smiths 1975 erschienenem Debütalbum *Horses* verwendet wurde. Rechts des Fensters ist ein Poster von Dante Gabriel Rossettis Gemälde *PROSERPINE*²⁵⁶ angebracht, daneben eine Schwarz-Weiß-Reproduktion der Abbildung, die für das Cover von *Give 'Em Enough Rope*, das zweite Album der Punkband *The Clash*, verwendet wurde. Zusammen bilden diese Poster eine zusätzliche Bedeutungsebene, die auch im Sinne eines an eingeweihte gerichteten Kommentars gedeutet werden kann. Um diesen Kommentar zu entschlüsseln, muss sowohl das Zusammenspiel der Poster untereinander wie auch der Poster mit der Szene und der Filmhandlung betrachtet werden.

Was das Zusammenspiel der Poster anbelangt, so fällt auf, dass drei von ihnen, nämlich die Patti Smith-Fotografie und die beiden Gemäldereproduktionen, eine inhaltliche Gemeinsamkeit aufweisen, denn sie zeigen jeweils eine Frau. Das zeitlich gesehen älteste Bild, Rossettis *PROSERPINA*, steht für Aspekte wie Fruchtbarkeit und Jungfräulichkeit. Waterhouse *THE LADY OF SHALOTT*, gemalt 1888, lässt sich mit sexuellen Verlangen, aber auch mit Themen wie Übergang, Tod oder Transzendenz im Allgemeinen verbinden. Mapplethorpes Patti Smith-Fotografie kann hingegen als ein unabhängigeres, vom Feminismus geprägtes Frauenbild gelesen werden. Auf die Figur Holly bezogen, können die drei Poster als Rollen, die ihr zur Verfügung stehen, gedeutet werden. Räumlich betrachtet lässt sich Holly dabei am ehesten den beiden Gemäldereproduktionen zuordnen, während das Patti Smith-Poster weiter von ihr entfernt ist. Dieses könnte somit für eine Stufe der persönlichen Entwicklung stehen, die Holly noch nicht erreicht hat.

Das *LADY OF SHALOTT*-Poster kann sowohl inhaltlich wie auch formal mit der Filmszene und der Handlung in Verbindung gebracht werden. Seine Anbringung unterhalb des Fensters ist kein Zufall, sondern dient dazu, Hollys Gemütsverfassung und Situation zu charakterisieren und kommentieren. Wie die in einem Turmzimmer gefangene Dame in Alfred Tennysons Gedicht hält Holly sehnsüchtig nach einem Geliebten aus dem Fenster Ausschau und erblickt

²⁵⁶ 1874, Öl auf Leinwand, 125.1 x 61 cm; Tate Britain (London).

im gegenüberliegenden Fenster doch nur eine schattenhafte Silhouette, passend zu dem Vers „I am Half-sick of Shadows, said the Lady of Shalott“²⁵⁷ (V. 71-72.) aus Tennysons Gedicht. Zudem verweist die Reproduktion auf Hollys Erfahrungen der vergangenen Nacht, die sie nun in einem Zustand zwischen zwei Lebensabschnitten verortet, ähnlich Waterhouses LADY OF SHALOTT, die sich in einem Schwebestadium zwischen Leben und Tod befindet. Dieser Zwischenzustand wird auch durch Hollys Kleidung und das Stofftier auf ihrem Schoß versinnbildlicht. Der Blumenpyjama und das Kuscheltier lassen sich als Ausdruck von Kindlichkeit interpretieren, während Holly doch gleichzeitig sexuelles Verlangen nach Nat empfindet. Die Verbindung zwischen Holly und der LADY OF SHALOTT wird dabei auch formal markiert, nämlich einerseits durch die optische Nähe zu dem Poster und andererseits durch die in ihrer weißen Farbgebung sehr ähnlichen Kleidungsstücke. In der Verwendung der Reproduktion der LADY OF SHALOTT in beschriebener Szene spielt der ursprüngliche Kontext des Gemäldes vor allem in Form des zugrundeliegenden Gedichtes Tennysons eine wichtige Rolle. Dieses Beispiel scheint daher Laura Cummings bereits zitierte Aussage – „In our time Waterhouse has become an Athena poster [...] never mind the myth“²⁵⁸ – zu widerlegen.

Dass Reproduktionen in *Me Without You* tatsächlich als ein Mittel zur Charakterisierung von Figuren eingesetzt werden, wird durch weitere Aspekte der Handlung des Films immer wieder bestätigt. So spielt die Hineinversetzung in andere Figuren häufig eine wichtige Rolle. Holly und Marina versuchen im Laufe der Handlung immer wieder, sich gegenseitig zu kopieren, wodurch die Grenzen der jeweiligen Persönlichkeit zusehends zu verwischen drohen. Dies beginnt bereits in der Kindheit, als die beiden einen Pakt schließen und sich den Namen Harina, eine Zusammensetzung ihrer Vornamen Holly und Marina, geben (0:05:15-0:05:50). Dieses Muster wiederholt sich im Laufe der Filmhandlung. Holly und Marina beginnen eine Affäre mit demselben Mann, ihrem Professor Daniel, und versuchen diesen an sich zu binden, indem sie das Verhalten und Aussehen der Freundin kopieren. Später verkuppeln sie sich gegenseitig mit Männern, die sie zunächst für sich selbst auserkoren hatten. Marina verlobt sich dabei mit einem jüdischen Arzt und konvertiert zum Judentum, wodurch sie ihrer jüdischen Freundin Holly noch ähnlicher wird. *Me Without You* spielt jedoch nicht nur mit der Verwischung der Persönlichkeitsgrenzen zwischen einzelnen Figuren, sondern auch zwischen Figuren und Bildern. Dies lässt sich nicht nur bei Reproduktionen von Kunstwerken beobachten. So findet Holly in einer Szene in Nats Zimmer ein Pornoheft, in dem zwischen zwei Seiten eine

²⁵⁷ Tennyson 1937, S. 31.

²⁵⁸ Cumming 2009.

Fotografie von Nats Freundin Carolyn (Hannah Bourne) einliegt. Holly selbst betrachtet sich in mehreren Szenen in einem Spiegel, der von zahlreichen ausgeschnittenen Abbildungen und Fotos umrahmt ist, wodurch ihr Spiegelbild gleichwertig unter diese eingeordnet zu werden scheint.

Während die Verwendung von Waterhouse-Reproduktionen in Filmen eher selten zu sein scheint, wird in literarischen Texten sehr häufig auf solche Reproduktionen Bezug genommen. Von 101 literarischen Texten, in denen eine Waterhouse-Rezeption nachgewiesen werden konnte, rekurren 44 mindestens einmal auf eine Reproduktion eines Werks Waterhouses. An diesen Beispielen der Waterhouse-Rezeption lassen sich die Beobachtungen, die bei der Verwendung von Reproduktionen in Filmen gemacht wurden, weiter vertiefen. So lässt sich beispielsweise feststellen, dass Waterhouses Gemälde durch die Rezeption anhand von Reproduktionen in neue Kontexte gelangen können, die sehr weit von ihren ursprünglichen Kontexten entfernt sind. Ein Beispiel hierfür liefern die 2007 unter dem Titel *The Film Club*²⁵⁹ publizierten Memoiren des kanadischen Schriftstellers David Gilmour (*1949). Gilmour schreibt dort, dass er seinem Sohn Jesse eine Reproduktion des Gemäldes HYLAS AND THE NYMPHS schenkte:

I bought him a print of John Waterhouse's naked maidens swimming in a pond and hung it on his wall between posters of Eminem (a homely looking fellow when all is said and done), Al Pacino with a cigar (*Scarface*) and some thug wearing nylons on his head and pointing a 9mm pistol in your face, the caption reading: *Say hello to da bad guyz*.²⁶⁰

Das Beispiel zeigt, dass der ursprüngliche Kontext des Gemäldes, der antike Mythos von Hylas, hier kaum eine Rolle spielt. Die Beschreibung des Bildes fällt äußerst knapp aus, erwähnt werden nur die Nymphen und der Teich, Hylas wird überhaupt nicht genannt. Hinzu kommt, dass Gilmour hier nicht von Nymphen schreibt, sondern von „naked maidens swimming in a pond.“ Der mythologische Gehalt fällt somit hier vollständig weg. Durch die Rezeption anhand eines Posters scheint sich die Bedeutung des Bildes zu verengen, aus der Darstellung eines antiken Mythos wird eine Gruppe nackter Frauen. Passend dazu ist die Reproduktion in eine Gruppe weiterer Poster eingereiht und wird so zu einem Teil der Populärkultur, die diese repräsentieren, ähnlich wie bei dem oben diskutierten Beispiel aus *Me Without You*. Anwesend sind der Rapper Eminem, der Schauspieler Al Pacino sowie ein nicht-identifizierter Gangster. Diese Poster können für männliche Rollenbilder stehen in die auch die

²⁵⁹ David Gilmour: *The Film Club*. Markham 2007.

²⁶⁰ Gilmour 2007., S. 128.

Reproduktion von HYLAS AND THE NYMPHS eingereiht wird und hier möglicherweise dazu dient, eine männliche, heterosexuelle Identität zu bestätigen. Das Beispiel aus Gilmours *The Film Club* zeigt, dass die Rezeption anhand von Reproduktionen den Rezipienten Aneignung und persönlichen Umgang mit den Werken Waterhouses erlaubt. Besonders eindrücklich tritt dies in einer Passage aus dem Roman *Ed King*²⁶¹ des amerikanischen Schriftstellers David Guterson zutage:

Almost every day after swim team, he jerked off in the King's basement bathroom. Sometime he took a mythology book with a full-page print, *Hylas and the Water Nymphs*, that depicted naked naiads emerging from lily pads to lead a young hero to his doom. Sometimes he took a Dionne Warwick album. He also liked Herb Alpert's whipped-cream girl, and Peggy Lipton from *The Mod Squad*. Then there was Raquel Welch as a mute cave siren in *One Million Years B.C.* and, even better, Welch attacked by antibodies in *Fantastic Voyage*. All of this was mixed up with the fifteen- and sixteen-year-old mermaids with whom he cavorted six days a week in the pool.²⁶²

Guterson beschreibt hier eine Form der Rezeption, die vor dem Original in der Manchester Art Gallery nicht möglich wäre. Guterson reiht das Bild ebenfalls in eine Gruppe weiterer Bilder ein, bei denen es sich um Ikonen der Popkultur handelt. Es wird also ein weiteres Mal deutlich, dass die Rezeption anhand von Reproduktionen nicht nur zu einem zumindest teilweisen Verlust des ursprünglichen Kontexts führt, sondern auch zu einer Einsortierung in neue Kontexte, die den Status und die Wahrnehmung der reproduzierten Gemälde beeinflussen und ändern können.

Dass die Reproduktionen im Zuge dieses Prozesses auch eine eigene Geschichte akquirieren können, belegt ein Beispiel aus dem Roman *Herzensjunge*²⁶³ von Carmen Korn. Dort berichtet die Romanfigur Jan, dass seine Mutter ihm ein Buch über die Präraffaeliten hinterlassen und dass sie Waterhouses *LADY OF SHALOTT* besonders geliebt habe.²⁶⁴ Dies bedeutet zwar nicht, dass alle Reproduktionen der *LADY OF SHALOTT* einen besonderen Status für Jan haben, wohl aber die Reproduktion des Gemäldes in dem ererbten Kunstbildband. Beispiele wie diese belegen, dass Walter Benjamins Einschätzung, wonach es ein besonderes Merkmal des Originals sei, auch Zeuge seiner eigenen Geschichte zu sein, auch auf Reproduktionen zutreffen kann. Dies begegnet auch in dem Roman *The Waterhouse Girl* von Sue Hampton:

They were only prints, of course, and cheaply framed in clip-on plastic sheets, with dust creeping inside. And there were finger marks to be wiped from the surface because I'd touched the painted hair when I was small,

²⁶¹ David Guterson: *Ed King*. London 2011.

²⁶² Ebd., S. 77.

²⁶³ Carmen Korn: *Herzensjunge*. München 2009.

²⁶⁴ Ebd., S. 32-33.

thinking it would be softer than mine. We loved those pictures, both of us. Those Waterhouse girls with their waterfall tumbles of look-at-me hair had always been there, all my life.²⁶⁵

Auch hier haben wir es mit einer sehr persönlichen Rezeption zu tun, die anhand eines Originals kaum durchführbar wäre. Besonders interessant ist an dem Beispiel, dass die Romanfigur Daisy hier nicht nur die Reproduktionen berührt, sondern sogar Spuren ihrer Rezeption – ihre Fingerabdrücke – hinterlässt. Damit verleiht sie den Reproduktionen eine persönliche Aura, deren Wert der des Originals wohl in nichts nachsteht.

3.2.3 Album-Covers mit Waterhouse-Reproduktionen

Aus Reproduktionen der Gemälde Waterhouses lässt sich künstlerischer und kommerzieller Nutzen schöpfen, nicht nur indem die Reproduktionen als solche zum Verkauf angeboten werden – etwa als Poster oder Postkarten – sondern auch, indem sie genutzt werden, um die künstlerische Aussage eines anderen Produkts zu unterstützen und seine Attraktivität zu erhöhen. Die Möglichkeiten einer solchen kommerziellen Nutzung von Waterhouse-Reproduktionen sind zahllos, eine Möglichkeit der Nutzung von Waterhouse-Reproduktionen ist bspw. ihre Verwendung als Buchillustrationen. Ein Beispiel dafür wurde bereits weiter oben kurz angesprochen, nämlich der Gedichtband *Sound the Deep Waters*²⁶⁶ aus dem Jahr 1992. Bei der Gestaltung des Artworks von Album-Covers können Reproduktionen von Gemälden sowohl dazu dienen, die künstlerischen Absichten des Albums mitzutragen als auch eine Werbefunktion haben. Die Werbefunktion von Album-Covers kommt bspw. besonders prägnant durch die häufige Verwendung von mehr oder weniger stark erotisierenden Darstellungen von Frauen zum Ausdruck.

Insgesamt konnten 71 Musikveröffentlichungen recherchiert werden, deren Coverdesign eine oder mehrere Reproduktionen von Gemälden Waterhouses verwendet. Die früheste Veröffentlichung ist eine LP aus dem Jahr 1974, die letzten Alben mit Waterhouse auf dem Cover erschienen im Jahr 2020 (Stand: 2020). Die Reproduktionen werden für Musikveröffentlichungen unterschiedlicher Stilrichtungen verwendet, allerdings dominiert e-gitarren-lastige Musik aus den Bereichen Rock und Heavy Metal mit insgesamt 47 Prozent der Veröffentlichungen, gefolgt von Klassischer Musik mit 20 Prozent, Folk mit 17 Prozent und

²⁶⁵ Hampton 2009, S. 12.

²⁶⁶ Pamela Norris (Hrsg.): *Sound the Deep Waters. Women's Romantic Poetry in the Victorian Age*. Bosten, Toronto, London 1992.

Elektronischer Musik mit 14 Prozent. Die Stilrichtungen Hip-Hop und Jazz sind mit jeweils einem Prozent nur schwach vertreten.

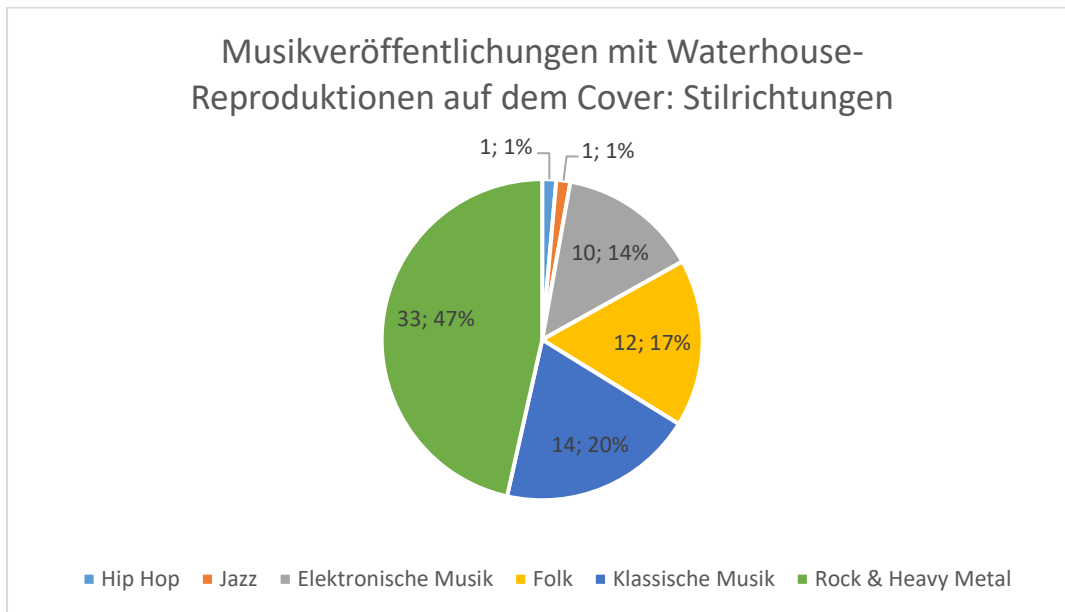


Diagramm 9: Musikveröffentlichungen mit Waterhouse-Reproduktionen auf dem Cover: Stilrichtungen

Insgesamt werden Reproduktionen von 27 verschiedenen Gemälden für das Coverdesign von Musikveröffentlichungen verwendet (Diagramm 10). Gegenüber der Gesamtzahl von 105 im Original überlieferten Gemälden stellt diese eine Abdeckung des Œuvres von rund 25 Prozent dar. Allerdings wurde kein einziges Gemälde vor 1882 verwendet, somit ist das frühe Œuvre überhaupt nicht repräsentiert. Wie in den meisten anderen Bereichen der Waterhouse-Rezeption spielt auch hier das Werk der 1870er Jahre keine Rolle. Weiter fällt auf, dass 23 der 27 für das Coverdesign verwendeten Gemälde mindesten ein *Waterhouse girl* zeigen. Bei der Häufigkeit der Verwendungen ist das Gemälde THE LADY OF SHALOTT mit 14 Veröffentlichungen der Spitzenreiter, gefolgt von HYLAS AND THE NYMPHS mit 9 Veröffentlichungen, ECHO AND NARCISSUS mit fünf Veröffentlichungen und THE SOUL OF THE ROSE mit 4 Veröffentlichungen. Neben künstlerischen Überlegungen spielen für das Design der Cover auch kommerzielle Überlegungen eine wichtige Rolle, denn das Cover übernimmt als visuelle Repräsentation der zum Kauf angebotenen Musik auch eine Werbefunktion. Durch den Rückgriff auf ein durch Reproduktionen schon sehr bekanntes Motiv kann so beispielsweise ein Wiedererkennungseffekt genutzt werden.

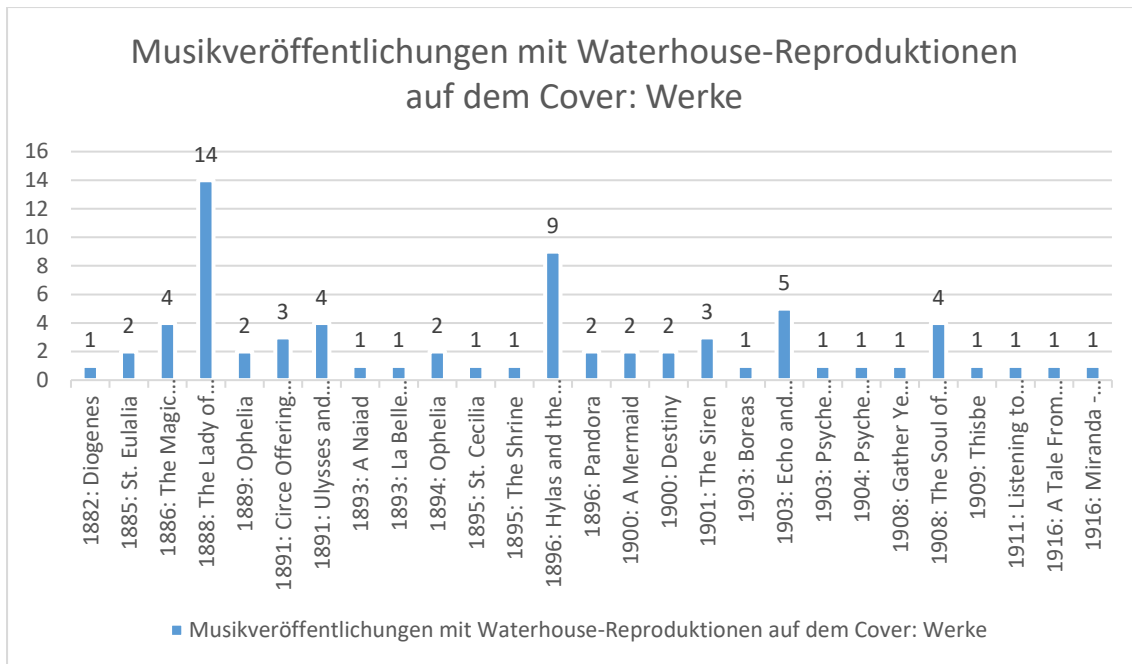


Diagramm 10: Musikveröffentlichungen mit Waterhouse-Reproduktionen auf dem Cover: Werke

Bei der Art und Weise, wie das Coverdesign der jeweiligen Musikveröffentlichungen die Reproduktionen verwendet, lässt sich beobachten, dass die Mehrheit mit 57 Prozent nur einen Ausschnitt der verwendeten Gemälde zeigt, während 40 Prozent die reproduzierten Werke ganz abbilden. Selten sind hingegen Collagen aus einer Reproduktion mit nur drei Prozent der Veröffentlichungen (Diagramm 11). Durch die Beschneidung lassen sich bspw. inhaltliche Komponenten, die der vom Artwork intendierten Botschaft entgegenstehen könnten, entfernen.

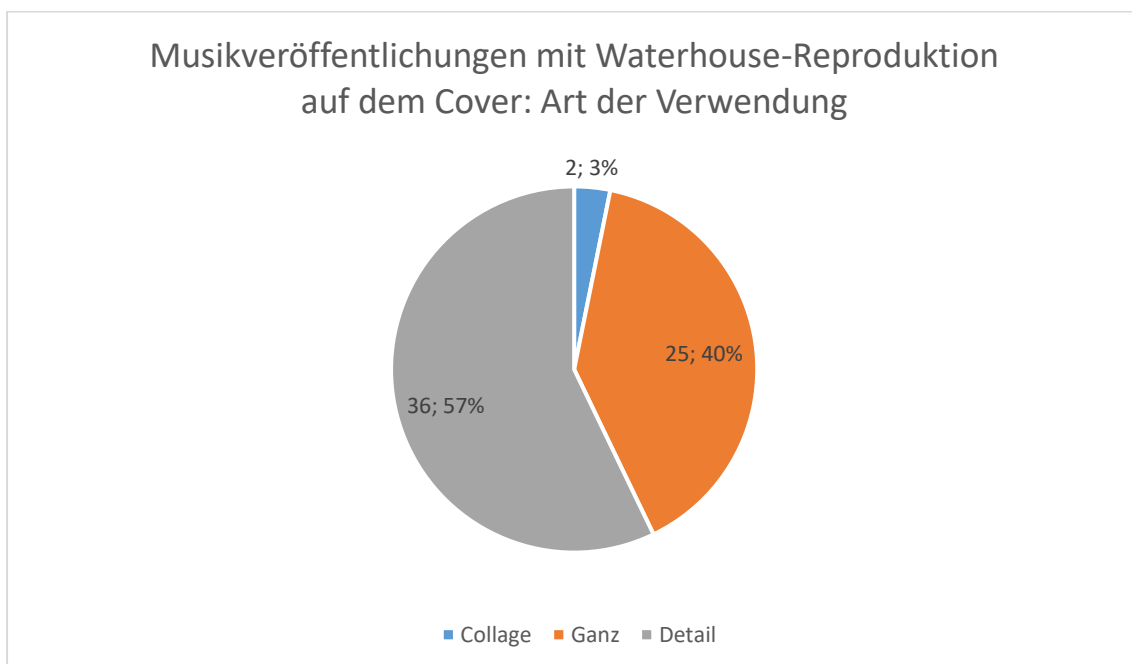


Diagramm 11: Musikveröffentlichungen mit Waterhouse-Reproduktionen auf dem Cover: Art der Verwendung

Das früheste recherchierbare Beispiel einer Verwendung einer Waterhouse-Reproduktion für das Artwork eines Albumcovers stammt aus der Mitte der 1970er Jahr. Es handelt sich um das Album *Born To Love You*²⁶⁷ des texanischen Jazz-Trompeters Luis Gasca (* 1940). Das Album ist 1974 als Vinylschallplatte bei dem Label Fantasy Records erschienen. Die Vorderseite der weißen Plattenhülle zeigt in der unteren Hälfte eine vollständige Reproduktion des Gemäldes *HYLAS AND THE NYMPHS*. In der oberen Hälfte befindet sich in großer, schwarzer Schrift der Name des Musikers und in kleiner, roter Schrift der Titel des Albums. Das Layout auf der Rückseite der Hülle ist sehr ähnlich. In der unteren Hälfte befindet sich eine Fotografie, die Gasca auf einer roten Holzbrücke zeigt, die über ein von dichter Vegetation umgebenes Gewässer führt. In der oberen Hälfte sind der Name des Interpreten und Albumtitel, sowie weitere Informationen zur Musik zu finden. Zudem wird auf die Herkunft der *HYLAS AND THE NYMPHS*-Reproduktion verwiesen.²⁶⁸

Auf den ersten Blick scheint die für das Cover verwendete Reproduktion nicht sonderlich vom Original abzuweichen, bei genauerer Betrachtung lassen sich jedoch einige Unterschiede feststellen. So sind gewisse Unterschiede in der Farbigkeit feststellbar, die besonders beim Vergleich mit jüngeren Reproduktionen ins Auge fallen (Abb. 4). So wirkt das Inkarnat in der für das Albumcover verwendeten Reproduktion gleichförmiger und kühler, während neuere Reproduktionen ein breiteres Spektrum unterschiedlicher Farbtöne zeigen. Insgesamt erscheinen die Farben etwas verwaschener und haben eine leichte Tendenz zum Grünstich. Auch wirkt die Reproduktion glatter und einförmiger, als neuere Reproduktionen, in denen Eigenheiten der Malweise Waterhouses deutlicher zu erkennen sind. Waterhouses Tendenz, während des Malprozess Änderungen an der ursprünglichen Bildkomposition vorzunehmen, lässt sich bei vielen seiner Gemälde anhand von *Pentimenti* erkennen, auch bei *HYLAS AND THE NYMPHS*. Diese *Pentimenti* können bei neuern Reproduktionen erkannt werden und sind bei der Betrachtung des Originals besonders augenfällig. Auch lassen sich am Original weitere Merkmale der Arbeitsweise Waterhouses, etwa seine sehr flüchtige Malweise bei landschaftlichen Details, sowie sein teils sehr dünner, teils sehr pastoser Farbauftrag erkennen, die von der Reproduktion auf dem Albumcover nicht sichtbar gemacht werden. Zudem besitzt das Original eine größere Bildtiefe und die Figuren wirken viel plastischer. Bei all diesen Aspekten muss natürlich bedacht werden, dass seit dem 1974 entstandenen Albumcover

²⁶⁷ Luis Gasca: *Born To Love You*. Produktion: Orrin Keepnews. Toningenieur: Jim Stern. Label: Fantasy Records. USA 1974.

²⁶⁸ „Cover painting *Hylas and the Nymphs*, by J. W. Waterhouse. Print courtesy of City of Manchester Art Galleries, Manchester, England.“

nahezu fünfzig Jahr verstrichen sind und sich die Reproduktionstechnik stark weiterentwickelt hat. Dennoch vermittelt das Originalgemälde auch im Vergleich mit aktuelleren Reproduktionen einen anderen Eindruck. In diesem Zusammenhang stellt sich jedoch eine grundlegende Frage: Was ist eigentlich die Referenz für eine Beurteilung einer Reproduktion? Die naheliegende Antwort, nämlich das Original, bietet hier nur eine trügerische Sicherheit, denn für die Mehrheit der Betrachter kann nicht von einer Kenntnis des Originals ausgegangen werden. Gerade im Falle von HYLAS AND THE NYMPHS kann von einer vorrangig durch verschiedene Reproduktionen, bspw. das Athena-Poster, geprägten Rezeption ausgegangen werden. Ebenfalls muss bedacht werden, dass die Verbreitung von Waterhouse-Reproduktionen in den 1970ern längst nicht das heutige Ausmaß besaß. Gerade durch die Digitalisierung sind Reproduktionen heute in einer viel größeren Zahl verfügbar. Reproduktionen sollten daher immer auch ein Stück weit als Kinder ihrer Zeit betrachtet werden. Für die allermeisten zeitgenössische Betrachter*innen stellte sich die Frage nach der Wirkung der Reproduktion auf dem Albumcover höchstwahrscheinlich nicht, da sie weder das Original noch eine große Anzahl weiterer Reproduktionen kannten. Zudem unterscheidet sich die Qualität der Reproduktion nicht von der anderer Reproduktionen der Zeit. Es ist daher davon auszugehen, dass sie von zeitgenössische Betrachter*innen nicht als das Bild verfremdend wahrgenommen wurde.

Für die Verwendung von HYLAS AND THE NYMPHS auf dem Cover von *Born To Love You* lassen sich verschiedene Beweggründe in Erwägung ziehen. Grundsätzlich sind bei der Gestaltung eines Albumcovers auch kommerzielle Absichten der Verantwortlichen zu berücksichtigen. Die Produktion, Herstellung und Vermarktung einer Musikveröffentlichung kostet schließlich Geld und sowohl die Plattenfirma wie auch die Künstler möchten einen Gewinn erzielen. Das Artwork eines Albumcovers ist daher nicht nur als Teil der künstlerischen Aussage zu verstehen, sondern auch als Werbemaßnahme. Aus einer kommerziellen Perspektive könnte die Popularität von HYLAS AND THE NYMPHS eine Rolle bei der Wahl der Reproduktion gespielt haben. Für Beliebtheit des Bildes spricht neben dem seit 1974 vertriebenen Athena-Poster auch, dass der texanische Musiker Michael Nesmith (* 1942) 1973 das Album *Pretty Much Your Standard Ranch Stash*²⁶⁹ veröffentlicht hatte, dessen aufklappbare Hülle auf der Innenseite eine fotografische Adaption von HYLAS AND THE NYMPHS zeigt, mit Nesmith in der Rolle des Hylas. Neben der Popularität könnte auch die Erotik der Darstellung eine Rolle

²⁶⁹ Michael Nesmith: *Pretty Much Your Standard Ranch Stash*. Produktion: Michael Nesmith. Toningenieure: Petter Abbott, Lehan Kena Tunks. Label RCA Victor. USA 1973.

gespielt haben, denn sieben nackte Nymphen dürften durchaus den Blick und damit die Aufmerksamkeit potentieller Käufer*innen auf sich gelenkt haben.

Neben kommerziellen Überlegungen sind natürlich auch künstlerischen Absichten bei der Gestaltung eines Albumcovers von Bedeutung. Das Coverartwork kann auch als eine Visitenkarte betrachtet werden, durch die sich Musiker*innen repräsentiert fühlen. Das Cover ist zudem in gewisser Weise die optische Repräsentation des Albuminhalts. Die Verwendung der Reproduktion bei *Born To Love You* sollte jedoch nicht nur isoliert betrachtet werden, sondern im Zusammenspiel mit dem gesamten Design der Plattenhülle. Auf der Vorderseite des Albums findet ein Zusammenwirken von Abbildung und Albumtitel statt, durch den HYLAS AND THE NYMPHS einen neuen Titel, eben *Born To Love You* erhält. Titel und Reproduktion bilden zusammen eine Aussage, die unterschiedlich gedeutet werden kann. Tatsächlich könnte die Botschaft so verstanden, dass die Nymphen geboren wurden Hylas zu lieben oder umgekehrt, oder auch, dass sowohl die Nymphen als auch Hylas geboren wurden, sich gegenseitig zu lieben. Jedenfalls wird durch das Zusammenspiel des Titels und des Bildes deutlich, dass es um Liebe, sowohl emotional wie auch in körperlicher Hinsicht, geht.

Eine weitere Bedeutungsebene ergibt sich, wenn man die Reproduktion auf der Vorderseite zusammen mit der Fotografie auf der Rückseite betrachtet. Diese Fotografie zeigt einige Überschneidungen mit der Reproduktion. Schon die Identität von Format, Bildgröße und Platzierung legen einen Vergleich nahe. Es gibt weitere Merkmale, die in beiden Bildern zu finden sind: Schauplatz ist jeweils ein von dichter Vegetation umgebenes Gewässer und das rotlackierte Holz der Brücke greift zusammen mit der blauen Jeans Gascas die Farben des Hylas auf. Tatsächlich bietet sich eine Interpretation an, bei der Gasca entweder als ein Beobachter der Begegnung des Hylas mit den Nymphen oder sogar als Hylas selbst gedeutet werden kann. In diesem Sinne kann die Verwendung der Reproduktion auch als ein Ausdruck der Sehnsucht nach Liebe verstanden werden. Damit greift das Albumcover einen wichtigen Aspekt des Gemäldes auf, das zwar einerseits als Gemälde eines antiken Mythos verstanden werden kann, andererseits aber auch als die Darstellung einer erotischen Fantasie. Durch die Substitution von *Hylas and the Nymphs* durch *Born To Love You* rückt die erotische Komponente jedenfalls in den Vordergrund, während die Bedeutung des Mythos abnimmt. Das Bild stellt damit nicht mehr einen antiken Mythos dar, sondern einige hübsche junge Frauen, die im Begriff sind, einen ebenso hübschen jungen Mann zu verführen. Dieser Prozess kann als eine Entmythologisierung bezeichnet werden, ein Vorgang, der in der postumen Waterhouse-Rezeption häufig zu beobachten ist, etwa bei den weiter oben beschriebenen

Beispielen aus David Gilmours *Film Club* und David Gutersons *Ed King*. Für HYLAS AND THE NYMPHS bedeutet diese Entmythologisierung, dass die Nymphen nicht mehr als übernatürliche Wesen, sondern als Darstellungen alltäglicher Frauen wahrgenommen werden. Dass sich diese Sichtweise seit den frühen 1970er Jahren in der postumen Rezeption zusehends ausgebreitet hat, machen viele Kommentare innerhalb der Debatte um die Entfernung des Gemäldes im Januar 2018 deutlich. Ein Beispiel unter vielen ist ein Artikel, den die britische Journalistin Rhiannon Lucy Cosslett im *Guardian* veröffentlichte.²⁷⁰ Der dem Gemälde zugrunde liegende Mythos wird in dem Artikel mit keinem Wort erwähnt, stattdessen bezeichnet Cosslett die Nymphen als „young girls“²⁷¹. Besonders deutlich wird Cossletts entmythologisierte Wahrnehmung des Gemäldes in einer Passage, in der sie sich selbst mit den Nymphen vergleicht:

I might look at the almost-breasts of the young women – sorry, girls – in that painting and remember when my own looked like that, how young I was, how vulnerable, how books and trees and rollerskating promised infinitely more pleasure than the body of a powerful adult male.²⁷²

Die Verwendung einer Reproduktion im Coverartwork eines Musikalbums bedeutet jedoch nicht zwangsläufig, dass der ursprüngliche narrative Bildinhalt keine Rolle spielt. Vielmehr können zwischen der Musik und dem von Waterhouse gemalten Sujet Verbindungen bestehen, die durch die jeweilige Verwendung im Coverdesign zu einer gewissen Umdeutung des zugrundeliegenden Gemäldes führen und dennoch mit dessen Inhalt verwandt bleiben. Ein Beispiel hierfür stellt die 1986 veröffentlichte Single *River Of No Return*²⁷³ der britischen Post-Punk-Band *Ghost Dance*²⁷⁴ dar. Es handelt sich um eine Schubhülle aus Pappe, deren Vorderseite auf rotbraunem Grund mittig eine ebenfalls in rotbrauner Farbe gedruckte Reproduktion des Gemäldes THE LADY OF SHALOTT zeigt. Umrandet wird die Reproduktion von einer schmalen goldenen Linie, ein weiterer, filigraner Goldrahmen verläuft ca. 1 cm vom äußeren Rand der Hülle entfernt. In Großbuchstaben und ebenfalls golden ist der Bandname mittig über dem Bild platziert, unter dem Bild befindet sich der Albumtitel in etwas kleinerer, ebenfalls goldener Schrift. Die Rückseite der Hülle weist eine ähnliche Gestaltung auf, allerdings befindet sich hier statt der Reproduktion ein goldenes Quadrat in der Mitte, das in

²⁷⁰ Rhiannon Lucy Cosslett: Art is all about nuance. Let's not lose it in the alarmist censorship debate, in: *The Guardian* (8. Februar 2018), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/08/art-nuance-censorship-outrage-painting>, (letzter Zugriff am 13. Juli 2020).

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Cosslett 2018.

²⁷³ *Ghost Dance: River of No Return*. Produktion: Steve Allen, Bill Spectre. Tontechnik: Steve Allen, Bill Spectre. Label: Karbon. Großbritannien 1986

²⁷⁴ Gesang: Anne-Marie Hurst. Gitarre: Gary Marx. E-Bass: Etch.

rotbrauner Farbe Logo und Namen der Band, Songtitel und weitere Angaben zum Album liefert. Wie bei Gasca's *Born To Love You* regen die Ähnlichkeiten in der Gestaltung von Vorder- und Rückseite der Plattenhülle dazu an, beide Seiten auch inhaltlich aufeinander zu beziehen. Die Reproduktion von THE LADY OF SHALOTT kann, da ihr auf der Rückseite die Informationen zu Band und Album entsprechen, als eine Versinnbildlichung des Albums gewertet werden.

Im Vergleich zu Gasca's *Born To Love You* kann bei *River Of No Return* aufgrund der farblichen Anpassung der Reproduktion an das Coverdesign von einer stärkeren Integration gesprochen werden. Der einfarbige Druck führt jedoch auch dazu, dass manche Details des zugrundeliegenden Gemäldes weniger gut erkennbar sind, beispielsweise die figurativen Darstellungen auf dem von der Lady gewirkten Teppich, aber auch der Kruzifix im Bug des Bootes oder der dort ebenfalls angebrachte Namenszug *The Lady of Shalott*. Diese ‚Verschleierung‘ gewisser Details der Darstellung, die eng mit der Identifikation des ursprünglichen narrativen Gehalts verknüpft sind, kann durchaus gewollt sein, denn solche sehr spezifischen Details stehen einer Integration von Bildern in neue Kontexte oft eher im Weg. Stattdessen rücken allgemeingültigere Merkmale stärker in den Vordergrund, vor allem grundlegende Elemente des Bildes: eine traurige, junge Frau in einem langen, weißen Kleid, die in einem Kahn auf einem Fluss sitzt. So schafft das Album-Cover durch die Kombination mit dem Albumtitel ein neues Bild, aus THE LADY OF SHALOTT wird *River Of No Return*. Dieses neue Bild ist jedoch nicht völlig von der ursprünglichen Bedeutung des Gemäldes losgelöst, sondern steht mit diesem in einem inhaltlichen Verwandtschaftsverhältnis. In Tennysons Gedicht vertraut sich die Lady of Shalott sterbend dem nach Camelot führenden Fluss an, der damit für sie zu einem *River Of No Return* wird. Daher ist bei den für das Coverdesign und die Auswahl des Bildes verantwortlichen Personen auch von einer Kenntnis des dem Gemälde zugrundeliegenden Gedichts auszugehen. Weiter untermauert wird diese Interpretation des Album-Covers durch den Liedtext von *River Of No Return*, in dem transzendente Erfahrungen eine Rolle spielen. So lautet eine Passage des Liedtextes etwa „see the children play / dancing barefoot in the rain / one foot in the grave“²⁷⁵.

Ein stärkerer Eingriff in die inhaltliche Bedeutung der reproduzierten Gemälde lässt sich hingegen bei Musikveröffentlichungen beobachten, deren Coverdesign weiter in der Veränderung der Reproduktionen gehen. Die einfachste und zugleich am häufigsten

²⁷⁵ Ghost Dance: River of No Return.

vorgenommene Veränderung ist die Reduktion auf einen Ausschnitt. Bei 57 Prozent der recherchierten Veröffentlichungen findet eine solche Beschneidung statt. Beim Cover der 1997 veröffentlichte CD der norwegischen Black Metal-Band *Joyless*²⁷⁶ mit dem Titel *Unlimited Hate*²⁷⁷ bspw. zeigt der gewählt Ausschnitt aus HYLAS AND THE NYMPHS nur fünf der sieben Nymphen und Hylas fehlt vollständig. Durch die starke Beschneidung fällt der Mythos hier vollständig weg, stattdessen handelt es sich nun um eine Darstellung von fünf jungen, nackten Frauen in einem mit Seerosen bedeckten Teich. Hinzu kommt, dass die Reproduktion in Graustufen gedruckt wurde, wohl in der Absicht, die Abbildung mehr an das musikalische Genre des Black Metal und das gesamte Design des Booklets der CD anzupassen. Der bei *Born To Love You* beobachtete Effekt einer Umdeutung scheint hier aufgrund der starken Bearbeitung noch stärker zum Tragen zu kommen. Bemerkenswert ist dabei, zu welcher unterschiedlichen Botschaften die Verwendung von Waterhouse-Reproduktionen genutzt werden kann. Stand bei Gasca's *Born To Love You* die erotische Ausstrahlung der Begegnung eines Jünglings mit sieben nackten Frauen im Vordergrund, soll die Reproduktion hier von grenzenlosem Hass künden. *Unlimited Hate* macht damit deutlich, wie frei Reproduktionen gehandhabt werden können.

Beim Design des Covers von *Heaven That Dwells Within*²⁷⁸, dem zweiten Album der kanadischen Black Metal-Band *Wormwitch*²⁷⁹ ging man noch einen Schritt weiter, indem man nicht nur die verwendete Reproduktion eines Waterhouse-Gemäldes – es handelt sich hier um THE LADY OF SHALOTT – stark beschnitt, sondern durch eine Hinzufügung noch zusätzlich veränderte (Abb. 3). Das im Jahr 2019 erschienene Album zeigt auf dem Cover einen Ausschnitt des Gemäldes, der so gewählt wurde, dass die untere Bildhälfte von der Lady of Shalott dominiert wird, während umgebende Teile des Bildes, etwa der Kahn, der Fluss und die Landschaft, größtenteils wegfallen. Diese Beschneidung hat zwei Effekte auf die Wahrnehmung des Bildes. Erstens rückt die weibliche Figur noch stärker in den Vordergrund, wobei besonders ihr nun genau mittig platziertes Gesicht die Aufmerksamkeit auf sich zieht. In Waterhouses Gemälde kreuzen sich die Bilddiagonalen hingegen auf der Höhe der Brust der Figur (vgl. Abb. 2 u. 3). Die durch den Gesichtsausdruck transportierte Stimmung bekommt dadurch auch ein größeres Gewicht bei der Interpretation des Bildes. Zweitens fallen durch die

²⁷⁶ Gesang: Thomas Torkelsen. Gitarre, Schlagzeug: Olav Berland. Bass: Rune Vedaa. Gitarre: Nylon.

²⁷⁷ *Joyless: Unlimited Hate*. Produzenten: Knut Bjarne Bjorkhaug, Reinhardt Toresen, Olav Berland, Rune Vedaa. Label: No Colours Records. Norwegen 1997.

²⁷⁸ *Wormwitch: Heaven That Dwells Within*. Produktion: Tim Creviston und Wormwitch. Tontechnik: Tim Creviston, Colby Hink. Label: Prosthetic Records. USA 2019.

²⁷⁹ Gitarre: Colby Hink. Bass, Gesang: Robin Harris. Schlagzeug: Izzy Langlais.

Beschneidung nicht nur große Teile des Bildraumes weg, sondern auch Details, die für eine Interpretation im Sinne einer Adaption des Tennyson-Gedichts wichtig wären. So ist es zum einen keineswegs sicher, dass Betrachter*innen, die nicht mit dem zugrundeliegenden Gemälde vertraut sind, erkennen, dass die dargestellte Figur in einem Boot sitzt. Auch fehlen mehrere Details, die Waterhouse in seinem Gemälde darstellte, um die zugrundeliegende Narration nachvollziehbar zu machen, namentlich der von der Lady of Shalott gewirkte Bildteppich; die Kette, mit der das Boot befestigt war und die verlöschende Kerze. All diese Details verweisen auf konkrete Textstellen im Gedicht, für die beim Albumcover von *Heaven That Dwells Within* intendierte Bildwirkung wären sie aber eher hinderlich gewesen, da diese sich eher auf die vom Gemälde vermittelte Stimmung bezieht.

Neben der Beschneidung wurden für das Albumcover weitere Veränderungen an der Bildvorlage vorgenommen. Dazu zählen selbstverständlich auch Elemente des Artworks wie der goldene Rahmen, der die Reproduktion umrandet und der mittig über der Lady of Shalott platzierte Schriftzug des Bandnamens sowie des Albumtitels. Der Schriftzug des Bandnamens transportiert dabei auf zwei Weisen Bedeutung. Erstens dient er dazu, über den Urheber des Albums zu informieren, also die Band *Wormwitch*. Zweitens übermittelt die hier gewählte Schriftart, es handelt sich um eine leicht stilisierte Fraktur-Schrift, ebenfalls eine bestimmte Bedeutung. Die Schriftart lehnt sich an im Bereich des Black Metal gängige Formen der Darstellung von Bandnamen an, allerdings erscheint die hier gewählte Schrift im Vergleich zu manchen Black Metal-Alben weitaus lesbarer und zeugt damit auch nicht von dem in diesem Genre häufig zu findenden Bemühen, Uneingeweihten den Zugang zu erschweren. Unterhalb des Bandnamens ist der Albumtitel zu finden, in goldener, neutraler wirkender Schrift. Unter dem Albumtitel ist dann noch, ebenfalls in Gold, eine Triskele in Form einer neolithischen Dreifachspirale zu finden. Die Verwendung solcher, mit dem Heidentum assoziierter Symbole ist streng genommen eher dem Pagan Metal zuzuordnen, der jedoch musikalisch Überschneidungen mit dem Black Metal hat. In diesem Zusammenhang ist es bemerkenswert, dass für das Artwork eine weitere Veränderung vorgenommen wurde, die eigentlich eine Assoziation mit dem Christentum nahelegt, denn der Kopf der Figur wird hier von einer nahezu transparenten Gloriele umgeben, wie es bei Heiligendarstellungen gängig ist. Aus der literarischen Figur wird so eine offenbar von Trauer ergriffene weibliche Heilige. Die inhaltliche Botschaft bleibt dabei recht vage, was wohl auch im Sinne des Artworks ist, das eher eine Stimmung vermitteln soll, statt eine komplexe Geschichte zu erzählen.

Über die Wahl des Bildes äußerte sich Robin Harris, Sänger und Bassist der Band, in einem Interview: „I just love the painting, and there’s a certain mythic melancholy that really drew me to it that reminds of our musical goals for the record.“²⁸⁰ Demnach spielte die Stimmung, die das Gemälde transportiert, eine wichtige Rolle. In einem weiteren Interview geht Harris stärker auf den Inhalt des Bildes ein:

The Lady of Shalott became my favourite painting around 2015 when I first discovered it and learned its story. As an avid reader of Arthurian legend, I felt the palette, the composition, the look on Elaine’s face, all perfectly expressed the relation between beauty and melancholy inherent in those stories – old growth forests, lit by twilight, while a sorrowful maiden embarks on a doomed quest. That feeling has stuck with me and many of the songs written were held up against that backdrop like a filter.²⁸¹

Nicht alle Rezipienten empfanden die Kombination von Black Metal mit Waterhouses LADY OF SHALOTT als schlüssig. So war in einer Rezension der Zeitschrift *Rock Hard* zu lesen: „Interessant ist, dass Wormwitch als Cover des Albums das viktorianische Gemälde ‚The Lady of Shalott‘ gewählt haben, dessen Optik man eher in Richtung Gothic/Doom assoziiert.“²⁸² Ähnlich äußerte sich auch der Blogger J.P. Williams:

What does all this have to do with Wormwitch’s music? According to vocalist and bassist Robin Harris in an interview with Technical Music Review, Waterhouse’s painting matched the mood of “mythic melancholy” that was among Wormwitch’s goals for the album. There certainly is that in the lyrics, but it’s more the dark melancholy found in the works of H. P. Lovecraft, Michael Moorcock and even *Game of Thrones* than the Romantic melancholy of the Pre-Raphaelites.²⁸³

Dennoch hält Williams das Coverdesign für gelungen, da es das ursprüngliche Gemälde stark verändert und so den eigenen Zwecken anpasst: „Cropped so that we see only the Lady of Shalott’s mournful visage under Wormwitch’s gothic logo and against a dim background, the painting takes on a darker mood perfect for the blackened, crusty and deathly sounds of the music.“²⁸⁴ Das Beispiel des Coverdesigns bei *Heaven That Dwells Within* belegt zum einen, dass die von Waterhouse in vielen Gemälden angestrebte Unmittelbarkeit der Darstellung einer

²⁸⁰ o.V.: Wormwitch March/April 2019 interview, in: *technicalmusicreview.com* (12. April 2019), <https://technicalmusicreview.com/2019/04/12/wormwitch-march-april-2019-interview/> (letzter Zugriff am 18. Mai 2020).

²⁸¹ o.V.: Wormwitch: Diving Into The Heavens (Interview), in: *heaviestofart.com* (6. Juli 2019), <https://www.heaviestofart.com/post/wormwitch-diving-into-the-heavens-interview> (letzter Zugriff am 18. Mai 2020).

²⁸² Meredith Schmiedeskamp: Rezension – Wormwitch: Heaven That Dwells Within, in: *Rock Hard* No. 384 (2019), https://www.rockhard.de/reviews/wormwitch-heaven-that-dwells-within_464072.html (letzter Zugriff am 18. Mai 2020).

²⁸³ J.P. Williams: Who is Wormwitch’s Dolorous Lady of Shadows, in: *Medium* (4. Februar 2020), <https://medium.com/@GleamingSword/who-is-wormwitchs-dolorous-lady-of-shadows-d521063db97b> (letzter Zugriff am 18. Mai 2020).

²⁸⁴ Williams 2020.

Stimmung sein Œuvre besonders anschlussfähig macht und so eine reichhaltige Rezeption begünstigt. Zum anderen bestätigt sie die von Laura Cumming in Bezug auf *HYLAS AND THE NYMPHS* gemachte Feststellung („never mind the myth“), dass der ursprüngliche Inhalt der Gemälde Waterhouses für die spätere Rezeption nur eine untergeordnete oder gar keine Rolle spielt.

Zum Abschluss des Kapitels soll noch ein kurzer Blick auf das siebte Album *VII*²⁸⁵ der deutschen New Age-Band *Qntal*²⁸⁶ geworfen werden. Hier wurde für das Coverartwork eine Collage geschaffen, die verschiedene Element des Gemäldes *HYLAS AND THE NYMPHS* verwendet (Abb. 5). Den Hintergrund der Collage bildet ein Ausschnitt aus dem Hintergrund des Gemäldes, bei dem ein Stück des von Seerosen bedeckten Teichs und die Wurzeln eines Baumes zu erkennen sind. Im Vordergrund befinden sich vier der sieben Nymphen, hier so angeordnet wurden, dass sie das kreisförmige Logo der Band anzublicken, von dem ein mystisch wirkendes Licht ausgeht. Über dem Logo befinden sich Bandname und Albumtitel. Narrative Elemente des Gemäldes wurden hier weitestgehend weggelassen, was besonders durch das Fehlen der Figur des Hylas zum Ausdruck kommt. Durch die Technik der Collage wurde ein ganz neues Bild erzeugt, das sich zwar teilweise noch auf Waterhouse und besonders die für ihn typischen, weiblichen Figuren beruft, den ursprünglichen Gemäldeinhalt jedoch vollständig entfernt. Dabei kommt der Tatsache besonderes Gewicht zu, dass Hylas hier nicht nur, wie bei anderen Beispielen, etwa dem Albumcover von *Unlimited Hate*, entfernt, sondern auch noch zusätzlich durch ein neues Objekt der Begierde für die Nymphen ersetzt wurde. Das Bandlogo zeigt dabei mit einem Kreuz und verschlungener, an keltische Kunst erinnernder Ornamentik Elemente, die mit dem aus der griechischen Mythologie stammenden Gemäldesujet wenig gemein haben. Wie bei *Heaven That Dwells Within* ist es vor allem die durch die weiblichen Figuren vermittelte Stimmung, die für die Rezeption wichtig war.

Diese Rezeption scheint auch dadurch geprägt zu sein, dass das Gemälde im Laufe des 20. Jahrhunderts eine sehr starke Verbreitung anhand von Reproduktionen erfahren hat. Micheal Popp, Multiinstrumentalist und Komponist der Band, erinnerte sich zumindest in einem Interview an ein Poster des Gemäldes, das als Inspiration für das Coverartwork diente:

When we were sitting together to discuss the artwork, I suddenly remembered a poster that a girlfriend of my teeny times hand on the wall in her room. We spent hours in that room listening to music, smoking and much

²⁸⁵ *Qntal*: VII. Produktion: Viona Lelegems. Tontechnik: Claus Bräunlein. Label: Drakkar Records. Deutschland 2014.

²⁸⁶ Alte Instrumente: Michael Popp. Gesang: Sigrid „Syrah“ Hausen. Violine, Gesang: Sarah „Mariko“ Newman. Schlagzeug: Markus Köstner.

more. This poster was exactly the one we used for the album. It is foremost related to a very personal memory of mine.²⁸⁷

Bemerkenswert an dieser Äußerung ist zum einen die sehr persönliche Note der Rezeption, die auch bei anderen Beispielen schon festgestellt werden konnte. Zum anderen fällt auf, dass Popp hier sagt, dass das Poster „exactly“ das gewesen sei, das man für das Cover verwendet habe, während das Artwork tatsächlich eine stark veränderte Collage zeigt.

²⁸⁷ Ron Schoonwater: QNTAL returns with new energy!, in: *peek a boo music magazine* (23. Februar 2015), <http://www.peek-a-boo-magazine.be/en/interviews/qntal-467/> (letzter Zugriff am 18. Mai 2020).

4 Ökonomische Aspekte der Waterhouse-Rezeption

4.1 Einführung

Ökonomische Aspekte spielen in den unterschiedlichsten Bereichen der Waterhouse-Rezeption eine Rolle, beispielsweise indem sie explizit thematisiert werden. Der bereits mehrfach erwähnte Roman *The Waterhouse Girl* liefert hier ein Beispiel: „Have you ever seen a Waterhouse girl? [...] you might find one on an upmarket birthday card, the shiny kind.“²⁸⁸ Hier wird nicht nur die kommerzielle Verbreitung von Waterhouse-Reproduktionen angesprochen, sondern auch das Marktsegment umrissen, in dem diese zu verorten sind. Waterhouse-Reproduktionen stehen demnach für ein gewisses Prestige, das sich in einem höheren Preis ausdrückt. Für die Hersteller und Verkäufer solcher Glückwunschkarten scheinen Waterhouses Werke also einen Wert zu besitzen, den sie für ihre kommerziellen Zwecke nutzen können, ohne selbst die Besitzer der reproduzierten Gemälde zu sein. Dieser Wert lässt sich sehr leicht anhand des Kaufpreises bemessen und die Tatsache, dass Kund*innen bereit sind, diesen Kaufpreis aufzuwenden, spricht dafür, dass auch sie den Wert der Waterhouse-Reproduktionen anerkennen. Es stellt sich jedoch die Frage, was die Grundlage dieses Wertes ist. Gewiss spielt der Materialwert – Papier und Druckerfarbe – keine Rolle bei der Entscheidung, eine gewisse Summe Geldes für eine Postkarte auszugeben. Der eigentliche Wert muss also woanders liegen und so ist zu fragen, was eigentlich beim Kauf einer Postkarte mit einer Waterhouse-Reproduktion erworben wird. Eine Käuferin oder ein Käufer einer solchen Karte könnte wohl kaum behaupten, nun Besitzer des entsprechenden Gemäldes zu sein. Und auch wenn mit dem Erwerb der Postkarte ein Erlangen von Besitztum zweifelsohne stattgefunden hat, ist dieses Besitztum doch nicht ganz exklusiv. Denn je nach Größe der Auflage können noch viele andere Personen die gleiche Postkarte kaufen. Mit dem Kauf der Postkarte geht jedoch auch der Erwerb eines Nutzungsrechtes einher, das seinerseits wieder sehr individuell ausfällt. Jede Person, die eine solche Postkarte kauft, kann damit fast alles machen, was sie will: verschenken; an den heimischen Kühlschrank heften oder in kunsthistorischen Seminaren zur Überprüfung des Wissens Studierender einsetzen. Liegt der ökonomische Wert der Postkarte also in dem Wert ihrer jeweiligen Nutzung begründet? Zumindest teilweise ist dem zuzustimmen, denn eine Postkarte wird in vielen Fällen mit einer konkreten Verwendungsabsicht erworben. Dennoch erklärt dies noch nicht, warum manche Personen eine Postkarte mit einer Waterhouse-Reproduktion als Motiv anderen Postkarten

²⁸⁸ Hampton 2009, S. 11.

vorziehen. Demnach hat das Motiv der Postkarte selbst einen wichtigen Anteil an ihrem Wert. Dieser Wert kann jedoch nur mit der kulturellen Bedeutung erklärt werden, den die Werke Waterhouses für bestimmte Personen haben.

Kommerz tritt in der Waterhouse-Rezeption jedoch nicht alleine dadurch in Erscheinung, dass Waterhouses Gemälde einen Wert haben, der auf ihrer kulturellen Bedeutung basiert, sondern auch indem kommerzielle Aspekte in kunsthistorischen und kunstkritischen Beiträgen thematisiert werden. Besonders in den Rezensionen, die aus Anlass der zweiten Waterhouse-Retrospektive erschienen, spielen Überlegungen über den Zusammenhang von Kunst und Ökonomie eine wichtige Rolle. Ein gängiger Topos ist dabei die angebliche Unvereinbarkeit von kommerziellem Erfolg und künstlerischer Qualität. Nach dieser Auffassung sind Waterhouses kommerzielle Aspirationen die Wurzel seiner mangelnden Originalität. In diesem Sinne interpretiert Richard Dorment Waterhouses Entscheidung, nach anfänglichen Versuchen in der Bildhauerei zur Malerei zurück zu kehren als eine bewusste Entscheidung gegen künstlerische Innovation und für kommerziellen Erfolg: „When he exhibited at the RA for the first time in 1874, it was as a painter, not a sculptor. And so, instead of joining ranks of the most innovative artists of the late Victorian period, he became a commercially successful non-entity.“²⁸⁹ Dementsprechend beurteilt Dorment Waterhouses Œuvre als „slick, professional and completely empty of real feeling or thought“²⁹⁰. Ähnliche Ansichten lassen sich einer Rezension von Carole G. Silver entnehmen, die fragt, ob „Waterhouse an important Victorian artist or a slick, professional, commercially successful but essentially empty imitator of other Victorian painters“²⁹¹ gewesen sei. Ihr Schlussurteil ähnelt dem Dorments: „In the end, Waterhouse’s commercial aspirations and capitulations to artistic fashions reduce many of his works to provocative, visual footnotes to other more important Victorian paintings.“²⁹²

Nach Silvers Auffassung lässt sich Waterhouses Kommerzialisierung anhand zweier Aspekte erkennen: der Anpassung des Œuvres an den Publikumsgeschmack und dem Einsatz von Erotik zur Verkaufsförderung. Demnach habe Waterhouse von seiner Annäherung an eine impressionistische Malweise wieder Abstand genommen, nachdem diese beim Publikum nicht gut angekommen sei: „However, when the techniques of the new art proved unappealing to the public, excited disapproval at the Academy, and led to diminished sales, Waterhouse moved

²⁸⁹ Dorment 2009.

²⁹⁰ Ebd.

²⁹¹ Carole G. Silver: Waterhouse revisited, in: *Victorian Literature and Culture* Vol. 39/Nr. 1 (2011), S. 264.

²⁹² Silver 2011, S. 268.

away from the innovative style.“²⁹³ Die Tatsache, dass die Gemälde THE LADY OF SHALOTT und OPHELIA tatsächlich in der zeitgenössischen Presse weniger Beachtung fanden und insgesamt schlechter rezensiert wurden, als die der Jahre davor, spricht dafür, dass Silvers Einschätzung der marktstrategischen Überlegungen Waterhouses in diesem Punkt zutrifft.²⁹⁴ Über Waterhouses Einsatz von Erotik schreibt sie: „Waterhouse apparently found [...] states of half-undress both sexy and saleable.“²⁹⁵ Demnach setzte Waterhouse Erotik ein, um die Kundschaft anzulocken: „Perhaps the provocative dress and subject matter serve commercial purposes; the pictures may be designed to titillate potential purchasers.“²⁹⁶ Diese Einschätzung lässt sich auch Brian Sewells Rezension der Ausstellung entnehmen: „Stirring loins was part of the business of some clever Victorian painters [...] there can be no doubt that he knew when to reveal a nipple or a melon slice of female buttock.“²⁹⁷

Zeitgenössische Kritiken gehen hingegen nur äußerst selten auf mögliche kommerzielle Aspirationen Waterhouses ein. Einzig in einer Rezension zu dem Gemälde OPHELIA von 1894 ist der Vorwurf der Kommerzialität zu finden: im Vergleich mit Millais' OPHELIA²⁹⁸ von 1852 sei das Gemälde „a vulgarity of Tottenham Court Road manufacture“²⁹⁹. Die im Zentrum von London gelegene Tottenham Court Road war ursprünglich eine Marktstraße, im 19. Jahrhundert waren dort viele Möbelhersteller ansässig. Kommerzialität wird auch in der bereits weiter oben besprochenen Karikatur von THE MAGIC CIRCLE thematisiert. Kochlöffel und Kochtopf dienen hier dazu, das Gemälde als einen sogenannten „potboiler“³⁰⁰ zu kennzeichnen, ein künstlerisches Werk, das ausschließlich aus kommerziellen Gründen geschaffen wurde. Eine weitere Bedeutungsschicht ist bei der Karikatur durch den überdimensionierten Kochlöffel und die Tatsache, dass Circe von ihrem Gekochten selbst probiert, gegeben. Hierdurch wird die Bedeutung des „spoon-feeding“ ins Bild gesetzt, der die Bedeutung von „to give someone so much help or information that that person does not need to try himself or

²⁹³ Silver 2011, S. 266.

²⁹⁴ Während es mehrere zeitgenössische Kritiken gibt, in denen Waterhouses Annäherung an den Impressionismus moniert wurde, gibt es keine Hinweise auf eine Ablehnung seiner diesbezüglichen Werke durch die Royal Academy.

²⁹⁵ Silver 2011, S. 266.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Brian Sewell: Phwoar! It's John William Waterhouse, in: *The Evening Standard* (25. Juni 2009), <https://www.standard.co.uk/arts/phwoar-its-john-william-waterhouse-7415145.html> (letzter Zugriff am 3. Februar 2020).

²⁹⁸ 1851-52, Öl auf Leinwand, 76.2 x 111.8 cm, Tate Britain (London).

²⁹⁹ o.V.: The New Gallery, in: *The Speaker* Vol. 9 (1894), S. 527.

³⁰⁰ Potboiler, n., in: OED online <http://www.oed.com.ubprox.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/148774?rskey=T56MJR&result=2&isAdvanced=false#eid> (letzter Zugriff am 18. September 2018): „an artistic, literary, or other creative work produced solely to make the originator a living by catering to popular taste, without regard to artistic quality.“

herself³⁰¹ hat. Furniss kritisiert somit auch, dass Waterhouse seiner Ansicht nach dem Publikum äußerst gefällige Werke vorsetzt.

Wenn auch in der zeitgenössischen kunstkritischen Rezeption viel seltener auf Waterhouses angebliche Kommerzialisierung eingegangen wird, so lässt sich doch feststellen, dass hier wie auch in Beiträgen der postumen Kritik kommerzielle Absichten als abträglich für den künstlerischen Wert angesehen werden. Diesen Äußerungen scheint die Überzeugung zugrunde zu liegen, dass Kunst und Kommerz in einem widerstreitenden Verhältnis zueinanderstehen und nicht vereinigt werden können. Da bislang der Anteil kommerzieller Aspekte an Waterhouses Malerei nie untersucht wurde, lässt sich allerdings nicht ohne Weiteres ein Urteil darüber fällen, ob und wie kommerzielle Überlegungen das Œuvre beeinflusst haben könnten oder gar seinen künstlerischen Wert minderten. Unbestreitbar ist hingegen die große Rolle, die kommerzielle Aspekte in der postumen Waterhouse-Rezeption spielen. Dass mit Waterhouse Geld gemacht werden kann, belegt nicht zuletzt die Preisentwicklung seiner Gemälde am Kunstmarkt. Um nur ein Beispiel zu nennen: am 28. Oktober 2019 kam das Gemälde THE SOUL OF THE ROSE bei einer Auktion für 4.695.000 \$ (£3.760.648) unter den Hammer, zwölf Jahre zuvor war es für £1.140.000 verkauft worden. Gegenüber dem Verkaufspreis von 2007 hat sich der Wert des Gemäldes also um £2.713.632 oder 238 % gesteigert.

Auch abseits des Kunstmarkts und solch schwindelerregender Summen lässt sich mit Waterhouses Werken kommerzieller Gewinn erzeugen. Dabei gibt es sowohl die Möglichkeit einer direkten als auch einer indirekten kommerziellen Nutzung des Œuvres. Ein typisches Beispiel für die direkte kommerzielle Nutzung ist der Verkauf von Waterhouse-Reproduktionen als Poster, Postkarten und Kalender. Es gibt aber auch etwas ungewöhnlichere Formen. Die amerikanische Firma The Noble Collection beispielsweise brachte eine Sammelfigur aus Porzellan auf den Markt, die Waterhouses THE LADY OF SHALOTT von 1888 darstellt.³⁰² Eine andere Form der kommerziellen Nutzung ist hingegen die Verwendung von Reproduktionen auf den Covern von Musikveröffentlichungen. Waterhouses Œuvre kann jedoch auch abseits der Vermarktung und Nutzung von Reproduktionen zu kommerziellen Zwecken eingesetzt werden, beispielsweise durch fotografische oder filmische Adaptionen für Werbekampagnen. Auch bei Adaptionen in Spielfilmen und Fernsehserien sind kommerzielle Beweggründe nicht auszuschließen.

³⁰¹ Spoon-feed, in: Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/spoon-feeding> (letzter Zugriff am 17.05.2023).

³⁰² <https://www.noblecollection.com/Item--i-STF-NO-1936> (letzter Zugriff am 22. Juli 2020).

4.2 Einfluss des Kulturmarkts auf Waterhouses Œuvre

4.2.1 Waterhouses primärer Kulturmarkt

Welche kulturelle Bedeutung und damit auch Wert einem Kulturgut zugemessen wird, hängt stark von der jeweiligen Rezeptionsposition ab. Rezipient*innen entscheiden aber nicht alleine über die kulturelle Bedeutung eines Erzeugnisses. Auch das Erzeugnis selbst ist Teil des wechselseitigen Austauschs von kultureller Bedeutung. Daher sind auch die Entstehungsbedingungen des jeweiligen Kulturguts von Bedeutung, denn diese bestimmen letztlich auch über seine Erscheinung und damit auch darüber, welche Bedeutung das Kulturgut transportieren kann. Da Kulturgüter fast immer auch in einem ökonomischen Kontext entstehen – ihre Urheber*innen müssen schließlich auch von etwas leben – wirken auch ökonomische Aspekte in ihre Schaffung hinein. Kulturgüter werden dementsprechend für einen Kulturmarkt geschaffen, an dem kulturelle Bedeutung und der ökonomische Wert zusammenwirken.

Für Waterhouses Œuvre wird dieser Kulturmarkt vor allem durch die Royal Academy of Arts und deren jährlich veranstaltete Sommerausstellungen repräsentiert. Obgleich er im Laufe seiner mehr als vierzigjährigen Karriere immer wieder auf unterschiedliche Kanäle zur Verbreitung und Vermarktung seiner Werke setzte, muss doch die Royal Academy als sein primärer und wichtigster Markt angesehen werden. Von 1874 bis 1917 war hier in jedem Jahr, mit zwei Ausnahmen in den Jahren 1890 und 1915, mindestens ein Gemälde Waterhouses zu sehen. Insgesamt stellte Waterhouse hier 78 Gemälde aus, das sind 64 % der Gesamtheit seiner zwischen 1871 und 1917 ausgestellten Werke. Die verbleibenden 36 % verteilen sich auf 8 weitere Ausstellungshäuser.

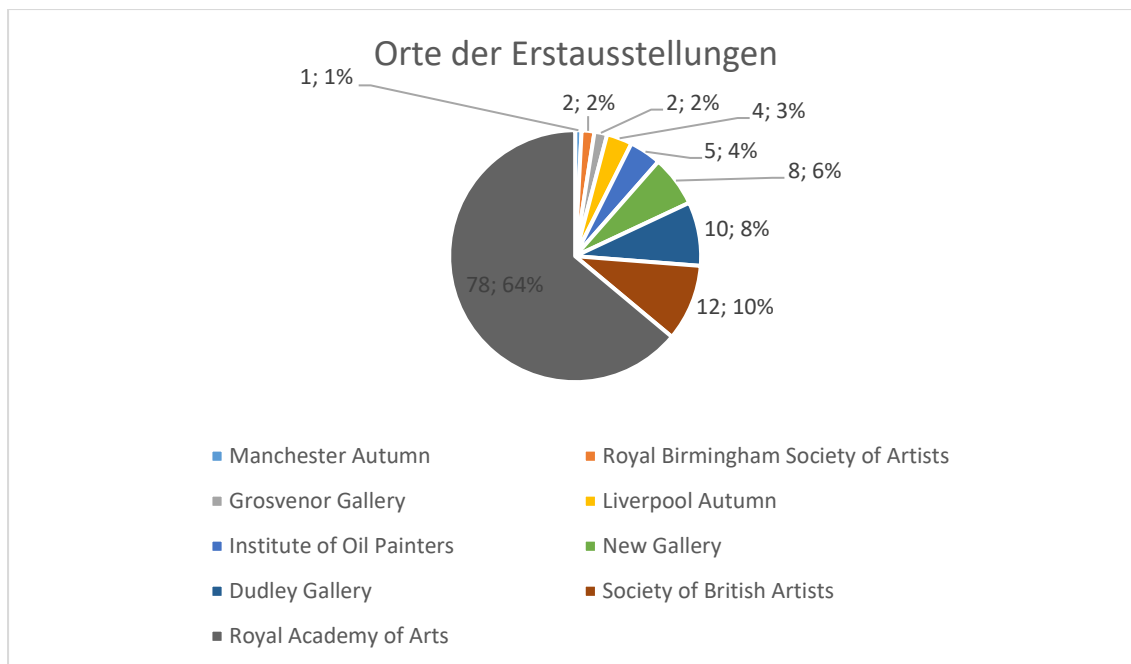


Diagramm 12: Orte der Erstaussstellung von Waterhouses Gemälden

Die Konzentration auf die Royal Academy bedeutete für Waterhouse, dass er bei seinem Schaffen eine ganze Reihe von Bedingungen zu berücksichtigen hatte, die sich sowohl auf seine Werke auswirkten als auch deren spätere Rezeption vorgeprägt haben. In der Royal Academy ausgestellt zu sein, bedeutete einerseits, dass Waterhouse vom Prestige der etabliertesten und wichtigsten Künstlervereinigung Großbritanniens profitieren konnte. Bis ins frühe 20. Jahrhundert hinein war die Sommerausstellung der Academy das wichtigste künstlerische Ereignis des Jahres in Großbritannien. Die seit 1769 stattfindenden Ausstellungen zogen zu ihrer besten Zeit, zwischen 1860 und 1911, jährlich im Durchschnitt 277.400 Besucher an.³⁰³ Zudem wurden sie von allen Ausstellungen am ausführlichsten und flächendeckendsten in Zeitschriften und Zeitungen besprochen. Dass die Ausstellungen der Academy tatsächlich immer auch kommerzielle Veranstaltungen waren, betonen Mark Hallet und Sarah Victoria Turner: „The Summer Exhibition [...] has also always been a commercial enterprise and a marketplace [...] and the works on display are either for sale, or else, having already been bought, serve instead as forum of artistic advertisement.“³⁰⁴ Hallet und Turner weisen dabei zurecht darauf hin, dass die Ausstellungen nicht nur zum Verkauf der Werke, sondern auch als Ort der Werbung für das eigene Œuvre dienen konnten.

³⁰³ Maryanne Stevens: *The Instrument of Foundation, 1768*, in: *The Royal Academy of Arts. History and Collections*. Hrsg. Von Robin Simon und Maryanne Stevens. London 2018, S. 15.

³⁰⁴ *Ausst.-Kat. The Great Spectacle: 250 Years of the Royal Academy Summer Exhibition*. Hrsg. Von Mark Hallet und Sarah Victoria Turner. London 2018, S. 20-21.

Andererseits waren mit der Konzentration auf die Academy-Ausstellungen auch einige Risiken verbunden. Die Menge an Werken, die hier ausgestellt werden konnte, war begrenzt; zudem zeigte Waterhouse selten mehr als ein bis zwei Gemälde pro Jahr in der Academy. Es war daher äußerst wichtig, dass diese Gemälde Erfolg hatten, denn von ihrem Verkauf hing meist der Großteil der jährlichen Einnahmen Waterhouses ab. Der Zugang zu diesem prestigehaften Markt war jedoch streng reglementiert und die Konkurrenz sehr groß. Für Außenstehende galt es zunächst, die Hürde einer Juryauswahl zu überwinden, bei der ein Großteil der eingereichten Werke ausgesiebt und nur ein sehr kleiner Anteil für die Ausstellung zurückbehalten wurde. Im Jahr von Waterhouses Erstaussstellung in der Royal Academy, 1874, wurden 64 % der eingereichten Werke abgelehnt.³⁰⁵ Da in der Ausstellung insgesamt 1.624 Werke zu sehen waren, ergibt sich eine Gesamtzahl von 4.500 eingereichten Werken.

Einen privilegierten Zugang zu den Ausstellungen hatten ausschließlich Mitglieder der Academy, die entweder Associate of the Royal Academy (A.R.A.) oder vollgültiger Royal Academician (R.A.) waren. Für Künstlerinnen bedeutete dies eine erhebliche Diskriminierung, denn erst im Jahr 1922 wurde mit der Malerin Annie Swynnerton (1844-1933) eine Frau zur A.R.A. gewählt. Swynnerton starb, ohne jemals zum vollgültigen Mitglied erhoben worden zu sein; die erste Frau, die zum R.A. gewählt wurde, war die Malerin Laura Knight (1877-1970) im Jahr 1936. A.R.A.s und R.A.s durften eine gewisse Anzahl an Werken in der Ausstellung unterbringen, ohne diese vorher der Jury zur Beurteilung zu übergeben. Unter diesen Bedingungen hatte die Royal Academy eine nahezu konkurrenzlose Machtposition und übte zeitweilig einen erheblichen Einfluss auf die Entwicklung der Kunst in Großbritannien aus.

Waterhouse selbst stellte von 1874 bis 1885 als ein sogenannter *Outsider* aus, wie jene Künstler*innen in der Presse genannt wurden, die als Nicht-Mitglieder in der Academy in den Ausstellungen zu sehen waren. In dieser Zeit zeigte Waterhouse 17 Gemälde in der Academy, ob er weitere Werke einreichte, die abgelehnt wurden, ist nicht bekannt. Waterhouse besaß jedoch von Anfang an gute Verbindungen zur Academy und hatte damit möglicherweise gegenüber anderen Künstler*innen, die weniger gut vernetzt waren, einen Vorteil. 1870 war Waterhouse als Student in die Royal Academy Schools aufgenommen worden, zudem besaß er in Frederic Leighton, der von 1878 bis 1896 Präsident der Royal Academy war, einen Förderer.

³⁰⁵ Dorothy Nott: 1874: „Excellence Executed by a Woman“, in: <https://chronicle250.com/1874> (letzter Zugriff am 26. Juni 2020).

War die Hürde der Jury gemeistert, gingen die Werke in die Hände des sogenannten *hanging committee*, welches für die Hängung in den Ausstellungsräumen verantwortlich war. Beide Gremien wurden jährlich aus den Reihen der Mitglieder der Academy gewählt. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für den Erfolg eines Gemäldes in der Ausstellung war das Hängekomitee. In den Ausstellungen der Academy waren oft mehr als 1.800 Gemälde zu sehen, die Rahmen an Rahmen vom Boden bis zur Decke die Wände der Galerien füllten. Unter diesen Umständen war der Wert eines guten Ausstellungsplatzes nicht zu unterschätzen. Hinzu kam in den Ausstellungsräumen der Academy eine Besonderheit, die sogenannte *line*, bei der es sich um eine an den Wänden der Galerien angebrachte Leiste handelte, die als Markierung der idealen Hängungshöhe diente. Je nach Größe konnte ein Gemälde entweder mit der Unter- oder mit der Oberkante an diese *line* stoßen. Bei solchen Werken sprach man allgemein davon, dass sie „on the line“ hingen, was in Rezensionen auch häufig erwähnt wurde.³⁰⁶ Für die Besucher der Ausstellungen stellte die *line* eine praktische Orientierungsmöglichkeit dar, sich schnell einen Überblick über die wichtigsten Gemälde des Jahres zu verschaffen. Solche Orientierungshilfen waren nicht nur nötig, da in den Ausstellungen insgesamt so viele Werke gezeigt wurden, sondern auch, da die Ausstellungen besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts regelmäßig von einer Unmenge an Besucher*innen überflutet wurden. In dem Gedränge, das oft in den Galerien geherrscht haben muss, galt es für Künstler, möglichst schnell die Aufmerksamkeit auf die eigenen Werke zu lenken.

Neben den direkten Bedingungen der Ausstellungen war die Konzentration auf die Academy mit weiteren Risiken verbunden, die in ihrer Außenwirkung begründet lagen. Zwar wurde die Royal Academy von weiten Teilen der Presselandschaft als die führende Künstlervereinigung Britanniens anerkannt und wenig hinterfragt, progressivere Kritiker wie der einflussreiche Frederic George Stephens griffen sie jedoch immer wieder in ihren Rezensionen an. So schrieb Stephens 1896 über die Ausstellung: „It is one of the least attractive and artistic exhibition we have seen either here or at Trafalgar Square [...] certainly never before did the Academy admit so many tame subject picture, so much crude workmanship, and so great a number of portraits which it is merciful to call dull.“³⁰⁷ Ab ca. 1900 nahmen Ruf und Bedeutung der Academy ab und so wurde der Titel von Waterhouses Gemälde „I AM HALF-SICK OF SHADOWS,“ SAID THE LADY OF SHALOTT im Jahr 1916 im *Athenaeum* als ein Motto für die Unzulänglichkeiten der gesamten Ausstellung bezeichnet: „First impressions count for much, and there was more than

³⁰⁶ Bspw. o.V.: The Picture Galleries, in: *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* Vol. 51/Nr. 1331 (1881), S. 559-560.

³⁰⁷ *Athenaeum* 1896, S. 586.

one critic who, on opening the catalogue at the first page, found the title of Mr. Waterhouse's picture "*I am half sick of Shadows*" (3) a tempting motto.³⁰⁸ Eine enge Bindung an die Royal Academy konnte daher ab einem gewissen Zeitpunkt auch zu einem negativen Image beitragen. Im Falle Waterhouses ist dieser Effekt ab ca. 1900 bemerkbar.

4.2.2 Einflüsse des primären Kunstmarkts auf Waterhouses Œuvre

Ein grundsätzliches Problem, vor dem alle in der Royal Academy ausstellenden Künstler*innen standen, war die Frage, wie sie mit ihrer beschränkten Anzahl an Werken aus der Menge der Exponate herausstechen und die Aufmerksamkeit eines Massenpublikums auf sich lenken konnten. Um diesem Problem zu begegnen, standen ihnen verschiedene Möglichkeiten offen. Über den Erfolg oder Misserfolg konnte bereits die Wahl des Sujets entscheiden. Waterhouse wandte im Laufe seiner Karriere immer wieder eine Marketingstrategie an, bei der die Wahl des Sujets einen wichtigen Anteil hatte. Besonders in den Jahren 1874 bis 1887 setzte er dabei auf innovative Sujets, um so aus der Masse der Exponate hervorzustechen. Bereits sein erstes Gemälde in der Academy, SLEEP AND HIS HALF-BROTHER DEATH aus dem Jahr 1874, zeigt ein Sujet, das in der damaligen britischen Kunst kaum verbreitet war. Wie das Sujet vom Publikum aufgenommen wurde, lässt sich aufgrund fehlender Quellen leider nicht rekonstruieren. Bislang konnte nur eine einzige Rezension des Gemäldes gefunden werden, die am 10. Juni 1874 im *Daily Telegraph* erschienen ist. In der Kritik wird moniert, dass der Titel des Gemäldes unsinnig sei: „Mr. J. W. Waterhouse's "Sleep and his Half-brother Death" is, to say the least, a misnomer. Mr. J. W. Waterhouse has misread Shelley. There is no half-brotherhood between Sleep and Death.“³⁰⁹ Es steht zu vermuten, dass die Rezension davon ausging, Waterhouses habe sich auf Percy Bysshe Shelleys (1792-1822) Elegie *Adonais* bezogen, die dieser 1821 auf den verstorbenen John Keats (1795-1821) verfasste und die unter anderem den Vers „Peace, peace! He is not dead, he doth not sleep“³¹⁰ (V. 343) enthält.

Welche Stellung Waterhouse mit diesem Sujet innerhalb der Ausstellung einnahm, lässt sich besser beurteilen, wenn die Gesamtheit der Exponate näher betrachtet wird. Die Ausstellung

³⁰⁸ o.V.: Painting at the Royal Academy, in: *The Athenaeum* Nr. 4.605 (1916), S. 254.

³⁰⁹ o.V.: Exhibition of the Royal Academy. (Thirteenth Notice), in: *The Daily Telegraph* Nr. 5.929 (10. Juni 1874), S. 7.

³¹⁰ Percy Bysshe Shelley: *Adonais*. Pisa 1821, S. 20.

fand vom 4. Mai bis zum 3. August statt und verzeichnete insgesamt 332.365 Besucher.³¹¹ In der Ausstellung waren 938 Künstler*innen mit 1.624 Werken vertreten, darunter 953 Ölgemälde. 10 % der Ausstellenden waren Mitglieder der Academy, das Gros waren sogenannte *Outsider*, zu denen auch Waterhouse zählte. Bei den für die Ausstellung zurückbehaltenen Exponaten stammten 4 % von Mitgliedern, 33 % von Nicht-Mitgliedern, während 64 % zurückgewiesen worden waren. Die Jury für die Auswahl der Gemälde bestand aus den Malern Edward Armitage, John Rogers Herbert, Edward Matthew Ward und John Callcott Horsley. Über eine besondere Bekanntschaft oder gar Freundschaft Waterhouses mit einem dieser Künstler ist bislang nichts bekannt.

Betrachtet man die Häufigkeit unterschiedlicher Genres bei den Sujets der Gemälde, so fällt auf, dass allegorische Darstellungen wie Waterhouses *SLEEP AND HIS HALF-BROTHER DEATH* nur einen kleinen Teil der Exponate ausmachten (Diagramm 13): 28 Gemälde (3 % aller Gemälde) zeigten ein allegorisches Sujet. Die Mehrheit der Gemälde zeigte ein Sujet aus den Bereichen Genremalerei (34 %), Landschaftsmalerei (29 %) und Porträt (18 %). Mit einem allegorischen, bislang noch nicht dargestellten Sujet, konnte Waterhouse also durchaus auf den Effekt eines Alleinstellungsmerkmals hoffen. Zumindest bei der Jury war er damit erfolgreich, denn sie nahm sein erstes bei der Academy eingereichtes Gemälde an. Dass es ansonsten kaum eine öffentliche Resonanz gab, mag auch daran liegen, dass Waterhouse zu diesem Zeitpunkt noch ein relativ unbeschriebenes Blatt war.

³¹¹ Die Angaben zu dieser Ausstellung und allen weiteren Ausgaben der Sommerausstellung der Royal Academy stammen von der im Jahr 2019 anlässlich des 250. Geburtstags der Academy publizierte Internetseite www.chronicle250.com, auf der sich Informationen zu allen Ausstellungen von 1769 bis 2019 finden.

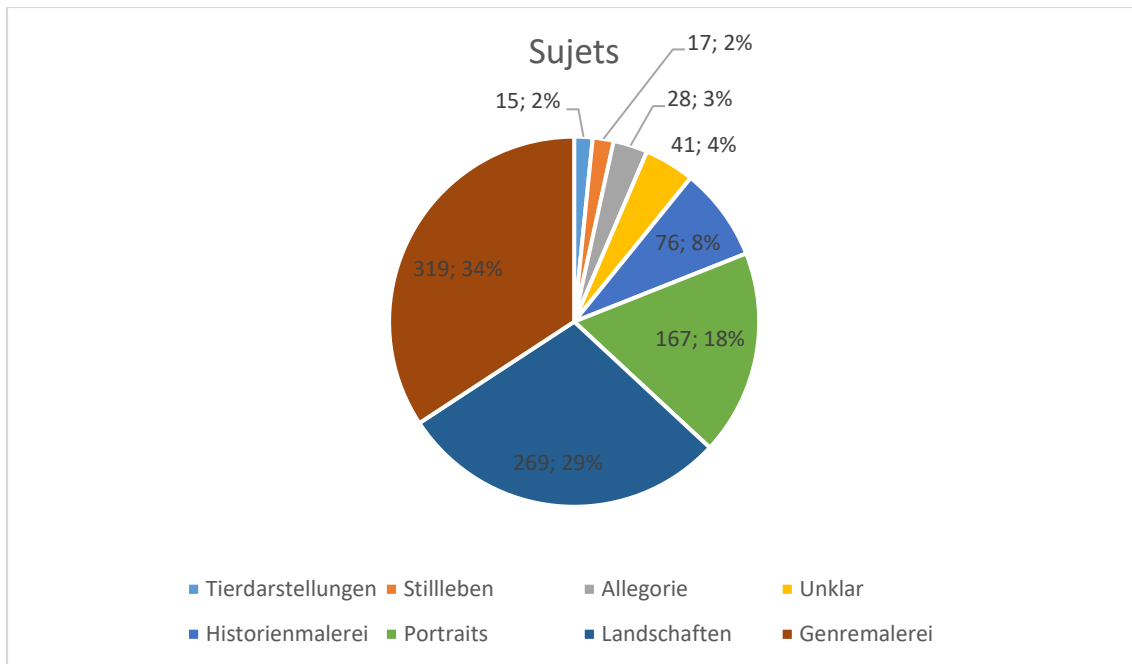


Diagramm 13: Häufigkeit der unterschiedlichen Genres bei den Gemälden, Royal Academy 1874.

Für wenig bekannte Künstler*innen bestand die Möglichkeit, durch Anlehnung an den Stil eines berühmteren Kollegen Aufmerksamkeit auf das eigene Werk zu lenken. In der Frühphase seiner Karriere wandte Waterhouse dieses Mittel ausgiebig an, so auch bei SLEEP AND HIS HALF-BROTHER DEATH, das sowohl in der Darstellung einer in die Antike verpflanzten Szene als auch stilistisch eine starke Rezeption des Œuvres Alma-Tademas offenbart, der sich zum damaligen Zeitpunkt bereits großer Popularität erfreuen konnte. Laut Peter Trippi verweisen sowohl die stark beschnittene Statue am rechten Bildrand als auch der Ausblick aus einem Fenster im Hintergrund auf das Werk Alma-Tademas.³¹²

Große Erfolge hatte Waterhouse um die Mitte der 1880er Jahre mit der Marketingstrategie, mit einem innovativen Sujet den Effekt eines Alleinstellungsmerkmals zu nutzen. Den Anfang einer Serie von sehr erfolgreichen Gemälden mit neuartigen Sujets machte 1883 THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS. Mit der Wahl dieses Sujets ging Waterhouse äußerst geschickt vor. Das Gemälde zeigt eine Episode aus dem Leben des römischen Kaisers Honorius, die bislang in der Malerei nie dargestellt worden war. Durch die Kombination von Genremalerei und antiker Lebenswelt profitierte Waterhouse von der durch Alma-Tadema angestoßenen Popularität derartiger Darstellungen. Zudem konnte Waterhouse auf die Bekanntheit eines literarischen Werks zurückgreifen, denn im Jahr 1850 hatte der Schriftsteller

³¹² Trippi 2002, S. 31.

Wilkie Collins die von Waterhouses gemalte Szene bereits in dem Roman *Antonina, or the Fall of Rome* beschrieben, die weiter oben bereits zitiert wurde.

Durch die Wahl eines Sujets, das einen römischen Kaiser beim Füttern von Vögeln zeigt, konnte Waterhouse zudem an eine Tradition anknüpfen, mit der andere Maler*innen bereits Erfolg in der Royal Academy hatten, denn *THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS* greift das Motiv des Füttern von Vögeln auf, das in der viktorianischen Malerei sehr beliebt war und häufig dargestellt wurde.³¹³ Waterhouse setzte also wie bei *SLEEP AND HIS HALF-BROTHER DEATH* auf eine Marketingstrategie, bei der ein innovatives Sujet als Alleinstellungsmerkmal mit einer starken Verwurzelung in populären Motivtraditionen verbunden wurde. So wusste er einerseits die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen und sich von der Masse abzusetzen und andererseits diesem Publikum den Zugang durch vertraute Motive zu erleichtern.

Ähnlich verfuhr Waterhouse im darauffolgenden Jahr bei dem Gemälde *CONSULTING THE ORACLE*. Das Bild zeigt eine Gruppe von Frauen, die den Weissagungen eines Orakels lauschen, die einer Wahrsagerin von einem mumifizierten Menschenschädel kundgetan werden. Das Sujet ist in der britischen Malerei des 19. Jahrhundert einzigartig und wurde weder davor noch danach jemals wieder dargestellt. Dennoch bewegte Waterhouse sich hier nicht vollständig auf Neuland, denn die Darstellung von Wahrsageszenen hatte in der britischen Malerei durchaus Tradition und auch in der Royal Academy wurden des Öfteren solche Szenen ausgestellt.³¹⁴ Zudem erleichterte Waterhouse dem Publikum den Zugang durch einen erläuternden Eintrag im Ausstellungskatalog der Royal Academy, ein Mittel, das er danach noch öfters anwendet.³¹⁵

Diese ungewöhnliche Fassung eines an sich bekannten Sujets kombinierte Waterhouse wieder mit Vertrautem: die Komposition orientiert sich an der bereits bei *THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS* so erfolgreich eingesetzten Konfrontation einer einzelnen Figur mit einer Gruppe von weiteren Figuren in einem querrrechteckigen Format. Waterhouse griff später noch öfters auf dieses Kompositionsschema zurück, besonders eindrücklich setzte er es bei dem Gemälde *HYLAS AND THE NYMPHS* um. Zudem ist *CONSULTING THE ORACLE* im Umfeld des Orientalismus zu verorten, der sich auch in Großbritannien einer großen Beliebtheit erfreute.³¹⁶ Der langfristige Erfolg von *CONSULTING THE ORACLE* kann auch daran abgelesen werden, dass

³¹³ Waterhouse selbst hatte das Thema bereits 1873 in seinem Gemälde *In the Peristyle* dargestellt.

³¹⁴ Bspw. 1846 *THE FORTUNE TELLER* von E.U. Eddis und 1877 *THE FORTUNE-TELLER* von C.E. Fuçigna.

³¹⁵ Academy 1884, S. 24.

³¹⁶ Trippi 2002, S. 62.

es noch in den 1890er Jahren bei verschiedenen Aufführungen als *Tableau vivant* gezeigt wurde.

Noch ungewöhnlicher schien Waterhouses *Sujet* des darauffolgenden Jahrs, als er das Gemälde *ST. EULALIA* in der Royal Academy zeigte. Das *Sujet* geht auf eine Heiligenvita aus der Feder des spätantiken Dichters Prudentius zurück und zeigt das Martyrium der Heiligen Eulalia von Merida. In der britischen Kunst war dieses *Sujet* völlig unbekannt und selbst in Spanien wurde es nur selten dargestellt. Mit *ST. EULALIA* ging Waterhouse das bis dato größte Risiko bei der Wahl des *Sujets* ein und seine Darstellung eines halbnackten, im Schnee liegenden weiblichen Leichnams provozierte auch viele negative Besprechungen. Gleichzeitig erhielt Waterhouse aber auch viel Lob, wobei besonders die technische Meisterschaft der perspektivisch verkürzten Darstellung von Eulalias Körper immer wieder hervorgehoben wurde. Diese Darstellungsweise stellte jedoch keineswegs eine Innovation Waterhouse dar, vielmehr griff er auf Vorbilder wie Caravaggio³¹⁷ und Jean Léon Gérôme³¹⁸ zurück. Zudem hatte Waterhouse selbst bereits 1879 bei dem Gemälde *DOLCE FAR NIENTE* eine sehr ähnliche Pose verwendet.

ST. EULALIA war in mehrfacher Hinsicht ein großer Erfolg für Waterhouse. Kommerziell zahlte sich das Gemälde aus, da es in Henry Tate einen Käufer fand. Zudem war der Erfolg auch für Waterhouses Karriere förderlich, denn 1885 wurde er als A.R.A. in die Royal Academy aufgenommen, ein wichtiger Schritt auch in pragmatischer Hinsicht, denn nun konnte er eine gewisse Anzahl an Gemälden in der Academy zeigen, ohne dieser vorher von einer Jury beurteilen lassen zu müssen. 1886 zeigte Waterhouse mit *THE MAGIC CIRCLE* ein konventionelleres *Sujet*, im darauffolgenden Jahr entschied er sich mit *MARIAMNE* jedoch wieder für ein innovatives, bislang nicht in der Malerei dargestelltes Thema. Wie bei *CONSULTING THE ORACLE* und *ST. EULALIA* griff Waterhouse auf das Mittel einer Erläuterung im Katalog zurück, um den Zugang zu dem Gemälde zu erleichtern. Auch *MARIAMNE* erwies sich als ein großer Erfolg.

Zu Waterhouses Marketingstrategie in den 1880er Jahre gehörte jedoch nicht nur die Kombination innovativer *Sujets* mit vertrauten Darstellungs- und Motivtraditionen, sondern auch die Bemühung, die Aufmerksamkeit des Publikums zu bündeln. Teil dieser Strategie war die Beschränkung auf nur jeweils ein Gemälde in den Jahren 1884 bis 1888. Zudem begann Waterhouse ab 1885 damit, die Kompositionen seiner Gemälde auf eine einzelne, weibliche Figur zu konzentrieren. *ST. EULALIA*, *THE MAGIC CIRCLE* und *MARIAMNE* zeigen alle zwar

³¹⁷ DIE BEKEHRUNG DES PAULUS. 1600, Öl auf Leinwand, 230 x 175 cm, Cerasi-Kapelle (Rom).

³¹⁸ LA MORT DU MARÉCHAL NEY. 1855-65, Öl auf Leinwand, 65.2 x 104.2 cm, Graves Art Gallery (Sheffield).

auch weitere Figuren, diese befinden sich jedoch im Hintergrund und mindern die Dominanz der zentralen Figuren im Vordergrund kaum. Bei *THE LADY OF SHALOTT* ist dieser Effekt noch stärker bemerkbar, da es hier keine begleitenden Figuren gibt. Die Konzentration auf eine einzelne Figur im Vordergrund war Teil der Bemühungen, dem Publikum einen schnellen Zugang zu den Gemälden zu ermöglichen. Es galt auch dieses zu fesseln. Um diesen Zweck zu erreichen, setzte Waterhouse ab den 1880er Jahren zunehmend auf eine Anlehnung an das Theater, die auch in zahlreichen Rezensionen der Zeit kommentiert wurde. Bei den Gemälden um die Mitte der 1880er Jahre, besonders *THE MAGIC CIRCLE* und *MARIAMNE*, ist eine Bühnenpräsenz der weiblichen Hauptfiguren bemerkbar, die zum einen durch die Komposition und zum anderen durch die Anlehnung der Hauptfiguren an berühmte Schauspielerinnen wie Sarah Bernhardt erreicht wird. Indem Waterhouse seine Kompositionen vereinfachte, auf eine zentrale Figur konzentrierte und die Nähe zum zeitgenössischen Theater betonte, konnte er seinem Publikum ein schnell zugängliches, auf einen starken dramatischen Effekt setzendes, visuelles Erlebnis bieten und so dessen Aufmerksamkeit fesseln.

Trotz der Erfolge, die Waterhouses mit der beschriebenen Marketingstrategie in den 1880er Jahren hatte, entschied er sich nach 1887 für eine Umorientierung. Bei dieser Umorientierung müssen nicht nur marktstrategische Überlegungen eine Rolle gespielt haben, überhaupt sollte hier keineswegs der Eindruck entstehen, dass Waterhouse nur in kommerziellen Kategorien dachte und handelte. Dennoch spielten solche Überlegungen ohne jeden Zweifel eine wichtige Rolle während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn. Aus einer marktstrategischen Perspektive könnte Waterhouses Entscheidung, seinen künstlerischen Output etwas zu verändern, als der Versuch gewertet werden, durch Innovation für das Publikum – Fachleute wie Laien - interessant zu bleiben. Dies scheint besonders plausibel, wenn man bedenkt, dass sowohl in den Ausstellungen der Academy als auch in den Rezensionen eine große Konkurrenz um die Aufmerksamkeit herrschte.

Waterhouses Marketingstrategie ab 1888 bedeutete einen Bruch mit der bisherigen Strategie der Verwendung innovativer Sujets. Stattdessen setzte er von nun an auf bekannte, in der britischen Malerei sehr häufig dargestellte Themen. Bemerkenswerterweise fand dieser Umstieg nicht allmählich statt, sondern abrupt von einem Jahr auf das nächste: 1887 zeigte Waterhouse die in der Malerei noch nie dargestellte Verurteilung der hebräischen Königin Mariamne, 1888 stellte er mit *THE LADY OF SHALOTT* eines der bekanntesten Sujets der britischen Malerei des 19. Jahrhunderts aus. Vor Waterhouse hatten bereits in den Jahren 1862, 1863, 1873 und 1875 vier Maler ein Gemälde nach Tennysons Gedicht in der Academy

gezeigt.³¹⁹ Zudem hatten sich mehrere Vertreter der Pre-Raphaelite Brotherhood immer wieder mit dem Sujet befasst, unter anderem auch für die 1857 erschienene illustrierte Ausgabe der Gedichte Tennysons, des sogenannten Moxon Tennyson³²⁰.

Ein derart bekanntes Sujet zu malen, war durchaus riskant, denn einerseits bestand die Gefahr, als einfallslos zu gelten und andererseits provozierte das Sujet zwangsläufig den Vergleich mit vorhergehenden Darstellungen. Dass das Sujet alles andere als taufersch war, wurde auch in Kritiken bemerkt. So bezeichnete es Stephens im *Athenaeum* als „hackneyed“³²¹, abgedroschen. Auch in der *St. James's Gazette* wurde die Häufigkeit des Sujets bemerkt, gleichzeitig gestand man Waterhouse dort aber auch künstlerische Innovation zu: „The ‘Lady of Shalott’ has been painted often enough; but, so far as we remember, no one has dealt with her as Mr. Waterhouse does.“³²² In den meisten Kritiken kam Waterhouses LADY OF SHALOTT im Vergleich mit den Werken seiner Vorgänger jedoch sehr schlecht davon. Stephens etwa schrieb, das Sujet sei „never so poorly treated“³²³ gewesen und in der *Daily News* hieß es: „Mr. Waterhouse’s ‘Lady of Shalott’ is, of all the many ladies of that populous poem whom we have met, the most unlikely and the most unlovely. Compare Rossetti’s beautiful dead maid in the illustrated edition of the Laureate’s poem.“³²⁴ Die Äußerungen im *Athenaeum* und der *Daily News* verweisen auf ein grundsätzliches Problem bei der Adaption eines bekannten Stoffes. Denn hier besteht zwar einerseits der Vorteil, dass die Aufmerksamkeit und das Interesse des Publikums aufgrund der Bekanntheit und Beliebtheit des Sujets leichter erregt werden können, andererseits muss die Adaption dann aber auch mit vorherigen Bearbeitungen des Stoffes und den vorgefassten Vorstellungen des Publikums konkurrieren: „That beautiful poem should be illustrated in a beautiful manner if at all, and no technical merit of ‘values’ and ‘planes’ and ‘quality of paint’ and all the rest can make this lady of Shalott endurable by people who have known her all their days and who ‘have a vision of their own’.“³²⁵

Die Rezension in der *Daily News* verweist auf einen weiteren Aspekt der veränderten Marketingstrategie Waterhouses. Denn bei THE LADY OF SHALOTT setzte er nicht nur auf ein

³¹⁹ Walter Crane: THE LADY OF SHALOTT, 1862. Öl auf Leinwand, 24.1 x 29.2 cm, Yale Center for British Art (New Haven); David Wilkie Wynfield: THE LADY OF SHALOTT, Öl auf Leinwand, 67.3 x 121.9 cm, Privatsammlung; Arthur Hughes: THE LADY OF SHALOTT, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt; F.H. Jackson: THE LADY OF SHALOTT.

³²⁰ Alfred Tennyson: Poems. London 1857.

³²¹ *Athenaeum* 1888, S. 732.

³²² o.V.: Notes, in: *St. James's Gazette* Vol. 16/Nr. 2.432 (21. März 1888), S. 5.

³²³ *Athenaeum* 1888, S. 732.

³²⁴ *Daily News* 1888, S. 6.

³²⁵ Ebd.

bekanntes Sujet, sondern kombinierte dies mit einer Malweise, die an das Schaffen gemäßigter Impressionisten, besonders aber Jules Bastien-Lepages, angelehnt war. Der Kritiker Claude Phillips bemerkte bei dem Gemälde „evidence of a certain change of technique and standpoint“³²⁶ und führte dies auf eine Abwendung vom Schaffen Alma-Tademas hin zu dem Bastien-Lepages zurück: „Up to the present, his leaning has rather been towards the manner and the colour-harmonies of Mr. Alma Tadema (sic!), he now shows an evident appreciation [...] of Bastien-Lepage.“³²⁷ Die Kombination eines literarischen, in der mittelalterlichen Vergangenheit angesiedelten Sujets mit einer modernen, am Impressionismus orientierten Malweise hatte Bastien-Lepage bereits 1879 bei dem Gemälde JEANNE D'ARC ÉCOUTANT LES VOIX³²⁸ umgesetzt. Dass Waterhouse mit dem Werk des Franzosen wohlvertraut war, belegt seine Rezeption von dessen Porträt der SARAH BERNHARDT bei dem Gemälde THE MAGIC CIRCLE.

Kommerziell war THE LADY OF SHALOTT ein Erfolg, denn auch hier fand Waterhouse in Henry Tate ein weiteres Mal einen Käufer. Die Kritiken waren jedoch insgesamt weniger positiv als noch im Jahr zuvor und neben der Darstellung der Lady wurde besonders die neue Malweise angegriffen.³²⁹ Im darauffolgenden Jahr 1889 verfolgte Waterhouse die gleiche Strategie mit OPHELIA. Auch dieses Gemälde wurde eher gemischt oder negativ rezensiert und auch kommerziell war es ein Misserfolg, denn es fand sich kein Käufer. Dass Waterhouse daraufhin seine Marketingstrategie ein weiteres Mal veränderte, kann als eine direkte Auswirkung der Misserfolge von THE LADY OF SHALOTT und OPHELIA in der Kunstkritik gewertet werden.

1890 stellte Waterhouse erstmalig seit 1874 kein Gemälde in der Royal Academy aus. Es ist vermutet worden, dass der Tod seines Vaters ein Grund hierfür gewesen sein könnte.³³⁰ Ob diese Verzögerung auch mit dem Tod William Waterhouses (1816-1890) und daraus für Waterhouse resultierenden Verpflichtungen zusammenhing, lässt sich letztlich nicht mit Sicherheit sagen. Es spricht jedoch einiges dafür, dass Waterhouse sich bewusst Zeit ließ, da mit ULYSSES AND THE SIRENS eine weitere Umorientierung in seinem Œuvre stattfand. Wie eine Ausstellungsbesprechung aus dem Jahr 1889 belegt, befasste er sich bereits in diesem Jahr

³²⁶ The Academy 1888, S. 331.

³²⁷ The Academy 1888, S. 331.

³²⁸ 1879, Öl auf Leinwand, 254 x 279.4 cm, Metropolitan Museum of Art (New York).

³²⁹ U.a.: o.V.: The Royal Academy. II, in: *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* Vol. 65/Nr. 1.699 (1888), S. 592; *Magazine of Art* 1888, S. 271.

³³⁰ Trippi 2002, S. 101.

mit dem Gemälde: „We learn that Mr Waterhouse is hoping to produce for next year’s exhibition important works in “Circe” and “Ulysses and the Sirens”.“³³¹

Nach einjähriger Pause kehrte Waterhouse 1891 mit dem Gemälde ULYSSES AND THE SIRENS zu seinem bislang größten Triumph in die Royal Academy zurück. Dieser Erfolg war auch einer Marketingstrategie geschuldet, die zwar Ähnlichkeiten mit dem bisherigen Vorgehen aufwies, aber dennoch auch auf inhaltliche und maltechnische Veränderungen setzte. Hauptaugenmerk war weiterhin, mit einem Gemälde aus der Masse der Exponate in der Academy hervorstechen und so die Aufmerksamkeit des Publikums, der Kunstkritik und natürlich auch potentieller Käufer*innen auf sich zu lenken. Bei ULYSSES AND THE SIRENS setzte Waterhouse jedoch nicht mehr auf ein ungewöhnliches oder innovatives Sujet oder eine eher der Avantgarde zugerechnete Malweise, sondern auf die inhaltlich innovative Umsetzung eines wohlbekanntes Themas. Eine der bekanntesten Darstellungen des Sujets war 1837 von William Etty in der Royal Academy ausgestellt worden. Ettys THE SIRENS AND ULYSSES legt den Fokus eindeutig auf die Sirenen, die als drei nackte Frauenfiguren den Vordergrund des Bildes dominieren, während Odysseus und seine Gefährten im Hintergrund untergebracht sind. Auch andere Maler vor und nach Waterhouse nutzten das Sujet in erster Linie, um Darstellungen nackter Frauenfiguren zu schaffen, bei denen Erotik stets eine übergeordnete Rolle spielte.³³² Von dieser Darstellungstradition wich Waterhouse ab, indem er nicht nur die übliche Anzahl der Sirenen von drei auf sieben erhöhte, sondern vor allem statt nackter Frauenkörper übergroße Vögel mit Frauenköpfen malte und damit das Element der Erotik nahezu vollständig aus einem Sujet entfernte, dessen hervorstechendstes Merkmal bislang gerade diese Erotik gewesen war.³³³

Der Erfolg dieser Marketingstrategie, bei der Waterhouse bewusst ein Risiko einging, lässt sich unter anderem anhand der Anzahl der Erwähnungen des Gemäldes in Ausstellungsrezensionen beziffern. Zu ULYSSES AND THE SIRENS ließen sich insgesamt 111 Erwähnungen recherchieren,

³³¹ o.V.: Exhibition of the Royal Academy. [First Notice], in: *The Queen, the Lady’s Newspaper* Vol. 85/Nr. 2.210 (1889), S. 40.

³³² Beispiele hierfür sind etwa vor Waterhouse *Les Sirènes* (1867, Öl auf Leinwand, 363 x 300 cm, Musée de L’Hôtel Sandelin (Saint-Omer)) von Léon Auguste Adolphe Belly und *Le Chant des Sirènes* (1868, Öl auf Holz, 21 x 30 cm, Privatsammlung) von François-Marie Firmin; nach Waterhouse malte der Brite Herbert James Draper in *Ulysses and the Sirens* (1909, Öl auf Leinwand, 175.9 x 210 cm, Ferens Art Gallery (Kingson upon Hull)) die Sirenen ebenfalls als nackte Frauenfiguren.

³³³ Vor Waterhouse hatten die deutschen Maler Arnold Böcklin (*Sirenen*. 1875, Tempera auf Leinwand, 46 x 31 cm, Alter Nationalgalerie (Berlin)) und Hans Thoma (*Zu ihren Füßen im Sand Knochen und Totenschädel liegend*. 1877, Öl auf Holz, 32 x 29 cm, Privatsammlung) die Sirenen bereits als Mischwesen aus Vogel und Frau gemalt. Dass Waterhouse diese Werke kannte, ist jedoch unwahrscheinlich, zudem betonen Böcklin und Thoma das Element der Erotik in ihren Darstellungen stark.

womit das Gemälde nur wenig hinter ST. CECILIA mit 113 Erwähnungen aus dem Jahr 1895 liegt. Thema der meisten Besprechungen war Waterhouses radikale Abweichung von der Darstellungstradition, die nicht in allen Rezensionen positiv aufgenommen wurde. Der Umfang dieser Kontroverse um die Gestalt und Anzahl der Sirenen wird besonders deutlich an einer Reihe von Leserbriefen im *London Evening Standard*, in denen vom 21. bis 26. Mai über Waterhouses Gemälde diskutiert und gestritten wurde. Auf diese Weise Teil des Tagesgesprächs zu sein, war sicherlich eine willkommene Publicity, die für eine erhöhte Publikumsaufmerksamkeit für ULYSSES AND THE SIRENS gesorgt haben dürfte.

In finanzieller Hinsicht zahlte sich die Marketingstrategie ebenfalls aus, denn nach *Diogenes* von 1882 und *THE FAVOURITES OF THE EMPEROR HONORIUS* wurde ULYSSES AND THE SIRENS als drittes Gemälde Waterhouses von einem australischen Museum, dieses Mal der National Gallery of Victoria in Melbourne, gekauft. Bei diesem Ankauf durch ein Museum ist nicht nur der kommerzielle Erfolg zu beachten, sondern auch der Zugewinn an Prestige, den jeder Kauf durch eine öffentliche Institution mit sich brachte. Sollte Waterhouse jedoch gehofft haben, dass ULYSSES AND THE SIRENS ihm auch die endgültige Aufnahme in die Royal Academy bescheren würde, so musste er hier eine Enttäuschung hinnehmen, denn bis zu seiner Wahl zum Royal Academician im Jahr 1895 sollte es noch etwas dauern.

Auf die Darstellungstradition übte Waterhouses ULYSSES AND THE SIRENS keinen nachhaltigen Einfluss aus, denn die meisten Darstellungen folgten weiterhin der üblichen, stark erotisierten Abbildung nackter Frauenkörper, etwa Herbert James Draper (1863-1920) mit ULYSSES AND THE SIRENS³³⁴ im Jahr 1909. Auffällig an diesen Darstellungen ist jedoch, dass sie alle die Sirenen mit Attributen von Vögeln zeigen, gleichzeitig aber weibliche menschliche Körpermerkmale, vor allem Geschlechtsmerkmale, stark betonen und so auch das erotische Element in den Vordergrund rücken. Waterhouses Sirenen als große Vögel mit Frauenköpfen stellen somit sowohl in der Malerei des 19. als auch des 20. und 21. Jahrhunderts eine Ausnahmeerscheinung dar, die von ihm selbst auch nicht weitergeführt wurde, denn im Jahr 1900 zeigte er in der Royal Academy eine Sirene, die zwar statt der Füße Fischflossen besitzt, ansonsten aber einen weiblichen Körper hat und eindeutig auf erotische Ausstrahlung setzt. Zu diesem Zeitpunkt hatte Waterhouse seine Marketingstrategie jedoch bereits seit längerem einer weiteren Veränderung unterworfen, bei der nicht mehr der Rückgriff auf neuartige Sujets und Maltechniken oder die innovative Umsetzung bekannter Sujets im Mittelpunkt stand, sondern

³³⁴ 1909, Öl auf Leinwand, 175.9 x 210 cm, Ferens Art Gallery (Kingston upon Hull).

die Schaffung einer klar erkennbaren, stets präsenten Marke, die statt auf Aufsehen durch Abweichung auf Wiedererkennungswert setzte, um die Aufmerksamkeit des Publikums und potentieller Käufer auf sich zu lenken. Im Zentrum dieser Marketingstrategie steht Waterhouses Schaffung eines distinktiven, klar wiedererkennbaren Typus weiblicher Figuren, der so eng mit seinem Œuvre in Verbindung gebracht wird, dass er auch unter der Bezeichnung des *Waterhouse girls* bekannt geworden ist.

4.2.3 Das *Waterhouse girl* als Teil der Marketingstrategie Waterhouses

Wie die Rezeption allgemein, so hat auch die Forschung sich mit Waterhouses typischen weiblichen Figuren befasst. Anthony Hobson und in seiner Nachfolge Christopher Wood und Joseph Kestner haben diese Figuren unter der Bezeichnung *jeunes filles fatales* in Analogie zum bekannteren Typus der *femme fatale* betrachtet. Andrew Bolton Marvick hingegen sieht in Waterhouses weiblichen Figuren zwei Typen repräsentiert: auf der einen Seite blasse, melancholische und noch adoleszente Frauen; auf der anderen Seite dunklere und erfahrenere Verführerinnen, die eher dem Typus der *femme fatale* entsprechen.³³⁵ Einige Energie hat die Forschung auch auf die Frage der Identität der Modelle Waterhouses verwendet. Cathy und James Baker haben seit 1999 mehrere Artikel zu dieser Frage publiziert.³³⁶ Auch Peter Trippi hat sich zur mutmaßlichen Identität von Waterhouses hauptsächlichem Modell geäußert.³³⁷ Über Waterhouses Schaffung eines wiedererkennbaren Typus schreibt er: „Waterhouse transcended the particularities of individual models to present his own idealized, instantly recognizable type, varied primarily by hair colour.“³³⁸ Zudem vergleicht er das *Waterhouse girl* mit modernen Laufstegmodellen.³³⁹ Auch Patty Wageman sieht in Waterhouses weiblichen Figuren einen idealisierten Typus, den sie sowohl anhand äußerlicher Merkmale wie auch der Stimmung, die er vermittelt, charakterisiert.³⁴⁰

³³⁵ Andrew Bolton Marvick: „Herself a psyche“: feminine identities in the art of John William Waterhouse, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies* Vol. 5 (1996), S. 81-94.

³³⁶ James K. Baker/Cathy L. Baker: Miss Muriel Foster: The John William Waterhouse Model, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies* Vol. 8/Nr. 2 (1999), S. 71-82; Dies.: The „lamia“ in the art of JW Waterhouse, in: *British Art Journal* Vol. 5/Nr. 2 (2004), S. 15-22; Cathy L. Baker: The Mysterious Models of John William Waterhouse, in: <http://johnwilliamwaterhouse.com/m/articles/50015> (2008-2012), derzeit nur über die Waybackmaschine des Internet Archive erreichbar (letzter Zugriff am 12. Mai 2020).

³³⁷ Trippi 2002, S. 104-105.

³³⁸ Trippi 2002, S. 104.

³³⁹ Ebd., S. 235.

³⁴⁰ Patty Wageman: Entre rêve et réalité. Les femmes et le symbolisme dans l'œuvre de John William Waterhouse, in: Ausst.-Kat. J.W. Waterhouse (1849-1917). Le préraphaélite moderne. Hrsg. von Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Robert Upstone u. Patty Wageman. London 2008, S. 52.

Erste Anzeichen für die Entwicklung eines wiedererkennbaren Typus weiblicher Figuren gibt es bereits ab der Mitte der 1880er Jahre in Waterhouses Œuvre. Schon bei dem Gemälde ST. EULALIA im Jahr 1885 beginnt Waterhouse, eine einzelne weibliche Figur ins Zentrum seines Schaffens und seiner Bildkompositionen zu stellen. ST. EULALIA leitet eine Serie solcher Darstellungen ein: 1886 folgt THE MAGIC CIRCLE; 1887 MARIAMNE; 1888 THE LADY OF SHALOTT und 1889 OPHELIA. In diesen Gemälden entwickelt Waterhouse seinen Typus weiblicher Figuren kontinuierlich weiter, wobei besonders zwischen MARIAMNE, THE LADY OF SHALOTT und OPHELIA zahlreiche Übereinstimmungen festzustellen sind. So scheint Waterhouse bei THE LADY OF SHALOTT beispielsweise nicht viel mehr als die Haarfarbe der weiblichen Figur verändert zu haben, zudem tragen alle drei Figuren ein weißes Kleid.³⁴¹ Die volle Ausbildung des *Waterhouse girls* ist spätestens im Jahr 1893 bei dem Gemälde LA BELLE DAME SANS MERCI eindeutig erkennbar. In den Frauenköpfen der Sirenen in ULYSSES AND THE SIRENS aus dem Jahr 1891 tritt es jedoch auch schon vollständig zu Tage. Ab 1891 dominiert das *Waterhouse girl* das Œuvre zusehends. Von 85 Gemälden, die Waterhouse von 1891 bis 1916 schuf und ausstellte, zeigen 69 mindesten ein *Waterhouse girl* und selbst manche Porträts, die in dieser Zeit entstanden, weisen seine Merkmale auf, etwa die Porträts von PHYLLIS WATERLOW³⁴² und MARGARET SCHREIBER³⁴³.

Bei den *Waterhouse girls* handelt es sich stets um junge, weibliche Figuren, deren schlanke Körper und sekundäre Geschlechtsmerkmale in manchen Fällen eine Verortung in der späten Pubertät plausibel erscheinen lassen können, beispielsweise bei A NAIAD³⁴⁴, HYLAS AND THE NYMPHS und THE SIREN³⁴⁵. Andere *Waterhouse girls* wirken dagegen reifer, etwa CIRCE INVIDIOSA, THE SOUL OF THE ROSE³⁴⁶ und „I AM HALF-SICK OF SHADOWS,“ SAID THE LADY OF SHALOTT. Dennoch ist ein jugendliches, mädchenhaftes oder unschuldiges Aussehen eines der hervorstechendsten Merkmale des *Waterhouse girls*. Vollständig unbedeckte *Waterhouses girls* sind eher die Ausnahme, Beispiele sind A MERMAID, THE SIREN, A HAMADRYAD und A NAIAD. Dennoch spielt Erotik eine wichtige Rolle für die Wirkung der *Waterhouse girls* und häufig gewähren ihre Gewänder einen Blick auf eine nackte Schulter oder Brust, etwa bei

³⁴¹ Trippi hat das weiße Kleid in *Mariamne* auf Waterhouses den Einfluss Frank Bramleys (1857-1915) zurückgeführt, Trippi 2002, S. 83. Insgesamt ist in der britischen Malerei um die Mitte der 1880er Jahre eine Vorliebe für weiße Kleider feststellbar, bspw. auch in John Singer Sargents (1859-1925) *Carnation, Lily, Lily, Rose*, 1885-86. Öl auf Leinwand, 174 x 153.7 cm, Tate Britain (London).

³⁴² 1895, Öl auf Leinwand, 156.8 x 89.5 cm, Privatsammlung Fred und Sherry Ross.

³⁴³ 1912, Öl auf Leinwand, 76 x 64 cm, Buscot Park Collection (Buscot).

³⁴⁴ 1893, Öl auf Leinwand, 66 x 127 cm, Privatsammlung.

³⁴⁵ 1901, Öl auf Leinwand, 81 x 53 cm, Privatsammlung.

³⁴⁶ 1908, Öl auf Leinwand, 88.3 x 59.1 cm, Privatsammlung.

CIRCE INVIDIOSA, PANDORA und ARIADNE. Dieses Merkmal kommt jedoch auch nicht bei allen *Waterhouse girls* vor. Für die erotische Ausstrahlung sorgt bei vielen auch das lange Haar, besonders prominent bei LA BELLE DAME SANS MERCI, OPHELIA und A MERMAID. Weitere typische Merkmale sind eine sehr helle, porzellanartig wirkende Haut, rosige Wangen und volle, rote Lippen. Neben diesen rein äußerlichen Merkmalen zeichnen sich die *Waterhouse girls* auch durch eine besondere Stimmung aus, die meist als verträumt, melancholisch, manchmal auch ängstlich beschrieben werden kann. Diese Stimmung wird vor allem über den Gesichtsausdruck und die Augen transportiert, typische Beispiele sind LA BELLE DAME SANS MERCI, OPHELIA und BOREAS. Zwar kann bei manchen *Waterhouse girls* ein ganz leise angedeutetes Lächeln erahnt werden, etwa bei der mittleren Nymphe in HYLAS AND THE NYMPHS, ein richtig fröhliches oder gar lachendes *Waterhouse girl* gibt es jedoch nicht. Passend zu der gedämpften Stimmung verhalten sich die *Waterhouse girls* zudem eher ruhig, wirken unbewegt und passiv. In den Fällen, in denen sie mit männlichen Figuren zusammen auftreten, ist ihr Verhalten manchmal auch unterwürfig, beispielsweise bei LAMIA, meist aber passiv, wie bei A NAIAD und ECHO AND NARCISSUS, wo sie als Beobachterinnen der männlichen Figur in Erscheinung treten. Häufig blicken die *Waterhouse girls* ihr männliches Gegenüber von unten herauf an, ein Motiv, das Waterhouse bei LA BELLE DAME SANS MERCI, HYLAS AND THE NYMPHS und LAMIA in nahezu identischer Form wiederholt. Es gibt aber auch mehrere Fälle, bei denen diese genau umgekehrt ist, etwa bei THE SIREN und THE AWAKENING OF ADONIS. Dennoch lassen sich die *Waterhouse girls* im Allgemeinen als eher passiv und submissiv beschreiben.

Bislang wurde Waterhouses Schaffung dieser weiblichen Figuren von der Forschung nicht unter dem Gesichtspunkt einer Marketingstrategie betrachtet. Es spricht jedoch einiges dafür, dass Waterhouse um 1890 begann, seine Marketingstrategie zu ändern, indem er das *Waterhouse girl* zum Mittelpunkt seines Schaffens machte. Ab 1891 verzichtete er auf die Darstellung neuartiger oder ungewöhnlicher Sujets und veränderte seine Malweise kaum noch, stattdessen wendete er sich nun Themen zu, die er bislang kaum oder gar nicht gemalt hatte. Von 1874 bis 1889 stellte Waterhouse in der Royal Academy 22 Gemälde aus, davon zeigten 41 Prozent eine antike Alltagsszene, 23 Prozent eine ebenfalls antike historische Begebenheit, 14 Prozent ein literarisches Sujet, 13 Prozent eine allegorische Darstellung, bei 9 Prozent ist das Sujet unklar (siehe Diagramm 14). Von 1891 bis 1916 hatte Waterhouse 58 Gemälde in der Academy und nun kamen erstmalig Sujets aus dem Bereich der antiken Mythologie und Porträts hinzu. Die Mehrheit der Gemälde, 36 Prozent, zeigte nun ein mythologisches Sujet,

gefolgt von Porträts, Allegorien und literarischen Sujets zu je 21 Prozent, ein einziges Gemälde zeigte ein biblisches Thema (Diagramm 14). Abgesehen von den Porträts und Allegorien stellten demnach 57 % aller Gemälde Waterhouses in der Academy ein Sujet dar, das bereits durch literarische und mythologische Texte bekannt war. Hier zeigt sich also, dass Waterhouse ab 1891 nicht nur auf den Wiedererkennungswert seiner Gemälde aufgrund des *Waterhouse girls* setzte, sondern auch durch die Darstellung bekannter Sujets deren Zugänglichkeit zu vergrößern trachtete.

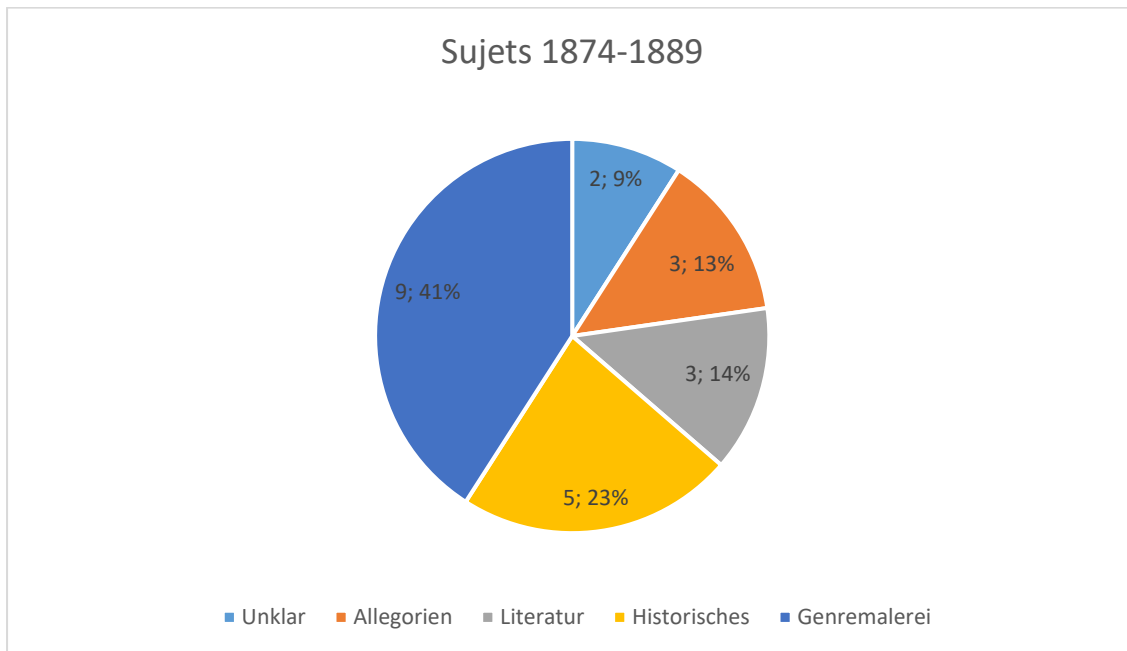


Diagramm 14: Sujets der Royal Academy-Gemälde Waterhouses 1874-1899.

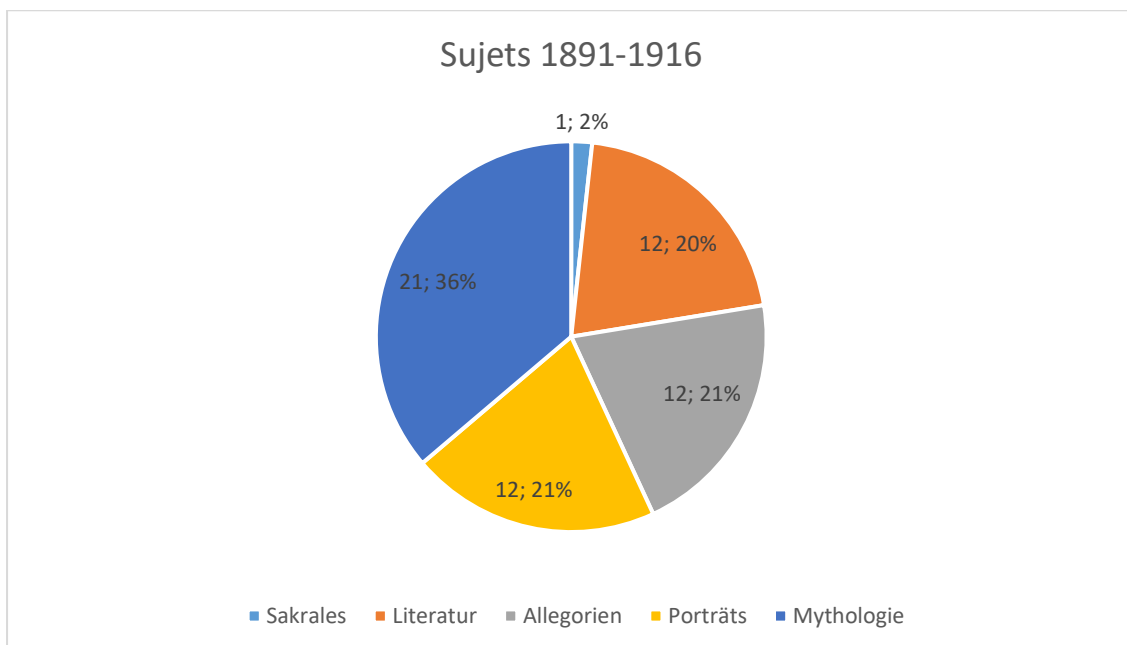


Diagramm 15: Sujets der Royal Academy-Gemälde Waterhouses 1891-1916

Aufgrund der jeweils verfolgten Marketingstrategie kann Waterhouses Œuvre in zwei hauptsächliche Phasen unterteilt werden. Die erste Phase reicht von 1874 bis 1889 und kann als Phase der Etablierung bezeichnet werden. In dieser Phase pflegte Waterhouse eine Marketingstrategie, die vor allem das Ziel hatte, aus einer nahezu unüberschaubaren Menge an Werken durch ungewöhnliche Sujets und später auch eine etwas avantgardistischere Malweise hervorzustechen. Die zweite Phase folgte, als Waterhouses bereits eine gefestigtere Position auf dem Markt eingenommen hatte. Diese Phase der Konsolidierung ist durch die Abkehr von der bisherigen Marketingstrategie geprägt, das Ziel war zwar immer noch eine klare Abgrenzung von den Produkten der Konkurrenz, die Mittel, die in dieser Phase zur Anwendung kamen, sind aber grundverschieden. Waterhouse ging es nun nicht mehr darum, sich durch kontinuierliche Innovation von Masse abzusetzen, sondern durch die Schaffung eines distinktiven Stils, der auch als die Kreation eines Markenzeichens beschrieben werden kann.

Die Bedingungen des Marktes hatten sich ab 1891 nicht grundlegend verändert. Noch immer gab es in der Royal Academy eine übergroße Anzahl an Werken zu sehen, im Durchschnitt waren es ca. 2.000 Werke von ca. 1.200 Künstler*innen. Die Besucherzahlen blieben ebenfalls sehr hoch, auch wenn sie allmählich abnahmen und in den Kriegsjahren 1914-1918 deutlich unter 200.000 fielen. Innerhalb der Masse von Exponaten schnell gefunden zu werden, konnte einen Vorteil darstellen, den Waterhouse sich durch die Schaffung eines Markenzeichens in Form des *Waterhouse girls* zu sichern suchte. Damit diese Strategie funktionieren konnte, musste Waterhouse jedoch dieses Markenzeichen zunächst einmal etablieren. Er tat dies, indem in den 1890er Jahren in der Royal Academy ausschließlich Gemälde ausstellte, die ein Waterhouse Girl zeigen und dies auch beibehielt, als die Kritik an diesem Vorgehen immer häufiger und lauter wurde.

Eine Bewertung des Erfolgs von Waterhouses Marketingstrategie ab 1891 muss unterschiedliche Aspekte über einen längeren Zeitraum hinweg berücksichtigen. So ist in den 1890er Jahren eine stetig hohe Anzahl an Erwähnungen seiner Gemälde in Ausstellungsbesprechungen zu verzeichnen. Diese hohe Beachtung sollte aber nicht ohne Weiteres als ein Erfolg der Marketingstrategie betrachtet werden, da in den meisten dieser Rezensionen kein besonderer Bezug auf das *Waterhouse girl* genommen wird. Besser lässt sich der Erfolg der Marketingstrategie einschätzen, wenn untersucht wird, inwiefern Waterhouse es gelang, nach 1890 bestimmte Sammler immer wieder zum Kauf seiner Gemälde zu bewegen. Diese Kundenbindung kann dann als ein Indikator für den Erfolg seiner Marketingstrategie gewertet werden. Die Frage, ob Waterhouses Strategie der Markenbildung erfolgreich war,

lässt sich dann einerseits mit einem Ja beantworten, denn eine Vielzahl seiner Werke ab 1891 wurde von einer begrenzten Gruppe von Sammlern gekauft, die offensichtlich nicht genug von den *Waterhouse girls* dieser Phase bekommen konnten. Sammler, die nach 1891 mehr als ein Gemälde Waterhouse besaßen, waren unter anderem der Bergwerksbesitzer George McCulloch und der Rechtsanwalt Frederick Fry. Beide besaßen je drei Werke Waterhouses: in George McCullochs Sammlung befanden sich die Gemälde OPHELIA (1894), ST. CECILIA und FLORA AND THE ZEPHYRS; in Frederick Frys Besitz befanden sich JULIET, GATHER YE ROSEBUDS WHILE YE MAY (1908) und LAMIA (1909). Diese Privatsammlungen wurden jedoch von der Waterhouse-Sammlung der Familie Henderson in den Schatten gestellt, die Trippi als seine „primary source of patronage“³⁴⁷ ab ca. 1900 bezeichnet. Zusammen besaßen die Mitglieder der Familie zeitweilig mindestens 37 Werke Waterhouses, darunter neben Gemälden auch Ölstudien, Aquarelle und Zeichnungen. Zwar kauften verschiedene Mitglieder der Henderson-Familie nach Waterhouses Tod auch einige Werke aus seiner früherem Œuvre, die meisten Gemälde in ihrem Besitz stammten jedoch aus der *Waterhouse girl*-Phase.

Waterhouse band diese Sammlerfamilie jedoch nicht nur mittels einer Markenbildung an sich, sondern auch, indem er mehrere Portraits der weiblichen Mitglieder der Familie malte. Das Bemerkenswerte an diesen Portraits ist jedoch nicht die Tatsache, dass Waterhouse sie malte, denn damit folgte er nur einer lange gängigen Praxis, wichtige Klienten noch stärker an sich zu binden. Entscheidend ist vielmehr, dass Waterhouse die Frauen, die er porträtierte, teilweise sehr stark an das Aussehen seiner *Waterhouse girls* anglich, was dafürspricht, dass die Hendersons sein Œuvre auch und gerade aufgrund dieser Frauenfiguren schätzten und sammelten. So malte Waterhouse im Jahr 1907 das PORTRAIT OF LADY VIOLET HENDERSON³⁴⁸, das einerseits deutliche Anzeichen einer Anlehnung an die Malweise John Singer Sargents zeigt, andererseits aber in der Darstellung des Gesichts der Lady Henderson eindeutig Ähnlichkeiten mit dem *Waterhouse girl* aufweist, die sich mit den individuellen Zügen der Lady Henderson vermischen. Dazu zählen etwa die helle Hautfarbe und die rosigen Wangen, aber auch der rote Mund und die gefühlvoll blickenden Augen. Noch deutlicher wird dies in weiteren Portraits, die Waterhouse von den weiblichen Mitgliedern der Familie Henderson anfertigte. So malte er im Jahr 1908 ein Portrait der MRS A.P. HENDERSON³⁴⁹, bei dem wiederum die Gestaltung des Gesichts deutliche Parallelen zu den *Waterhouse girls* aufweist. Am deutlichsten wird der Einfluss des *Waterhouse girls* jedoch in einem Portrait der MRS

³⁴⁷ Trippi 2002, S. 177.

³⁴⁸ 1907, Öl auf Leinwand, 127 x 99 cm, The Faringdon Collection (Buscot Park).

³⁴⁹ 1908, Öl auf Leinwand, 76 x 63.5 cm, Privatsammlung.

CHARLES SCHREIBER³⁵⁰ und einer Zeichnung der MARCHIONESS OF DOWNSHIRE³⁵¹. Sowohl im Gemälde als auch in der Zeichnung treten die Merkmale des *Waterhouse girls* so stark zutage, dass es sich auf den ersten Blick durchaus um Darstellungen dieser weiblichen Figuren und nicht um Portraits handeln könnte. Die Vermischung von Porträts mit dem *Waterhouse girl* wurde auch in Kritiken kommentiert, so etwa in einer Rezension zu dem heute verschollenen PORTRAIT OF ROMA CATRIONA MACFARLANE³⁵²: „This little lady might be first cousin to some of the nymphs that have looked out at us from Waterhouse canvases of the past.“³⁵³

Während das Beispiel der Sammlerfamilie Henderson zu belegen scheint, dass Waterhouses Marketingstrategie der Markenbildung aufging und ihm in den letzten zwanzig Jahren seiner Karriere eine treue Kundschaft bescherte, führte die ständige Wiederholung der gleichen weiblichen Figuren auch zu einer geringeren Wertschätzung seiner Gemälde seitens der Kunstkritik. Hier zeigt sich, dass auch in der zeitgenössischen Rezeption eine eindeutige Diskrepanz zwischen der Wahrnehmung durch die Kunstkritik und dem kommerziellen Erfolg des Œuvres liegen konnte. Diese Entwicklung lässt sich vergleichen mit dem Imageverlust, den etablierte Marken erleiden können, wenn sie im Laufe der Zeit als zunehmend veraltet und damit langweilig wahrgenommen werden und dann eher den Effekt einer Kundenabschreckung denn einer Kundenbindung entwickeln oder zumindest einer Gewinnung von Neukunden entgegenwirken. In Kritiken wurde die Uniformität der weiblichen Figuren Waterhouses bereits im Jahr 1895 moniert: „Perhaps those who have studied many of his pictures might wish for a little more variety [...] he has evidently taken for his St. Cecilia the same model that he took for his ‘Belle Dame Sans Merci’ and for many another picture.“³⁵⁴ Dies erkannte auch Frederic George Stephens ein Jahr später im *Athenaeum*: „The type of face Mr. Waterhouse has long affected reappears in ‘Pandora,’ but much more beautiful than before.“³⁵⁵ In den folgenden Jahren wurde die Kritik an Waterhouses Festhalten an diesem Typus dann deutlicher. Selbst im *Magazine of Art*, das Waterhouse fast immer wohlgesonnen war, wurde dies nun moniert: „He remains true [...] somewhat unfortunately to his single type feminine beauty – the lovely face of a sweet girl-fatalist, which for Mr. Waterhouse’s sake, if not for the spectator’s. should occasionally be varied.“³⁵⁶ Noch im Jahr 1903 wunderte man sich im

³⁵⁰ 1912, Öl auf Leinwand, 76 x 64 cm, The Faringdon Collection (Buscot Park).

³⁵¹ 1914, Rötel auf Papier, 41.2 x 31.3 cm, Privatsammlung.

³⁵² 1914, Öl auf Leinwand, 61 x 51 cm, Verbleib unbekannt.

³⁵³ o.V.: The Royal Academy. First Notice, in: *The Illustrated Sporting and Dramatic News* Nr. 2.121 (9. Mai 1914), S. 418.

³⁵⁴ *The Times* 1895, S. 12.

³⁵⁵ *Athenaeum* 1896, S. 588-589.

³⁵⁶ *Magazine of Art* 1898, S. 465.

Magazine of Art über Waterhouses Festhalten an diesem Typus: „It is strange how firm Mr. Waterhouse remains in his devotion to his particular type of beauty.“³⁵⁷

Langfristig brachte die Marketingstrategie jedoch Erfolg, auch wenn er selbst davon nicht mehr profitieren konnte, denn die postume Rezeption ist ganz stark von seiner Schaffung des *Waterhouse girls* bestimmt. Hier wird deutlich, dass es gerade die weiblichen Figuren sind, die Waterhouses Œuvre ein starkes Nachleben beschert haben und dass das Markenzeichen *Waterhouse girl* auch zu kommerziellen Zwecken im Sinne eines Marken- oder Imagetransfers genutzt werden kann. Dies wird besonders deutlich in der Verwendung des *Waterhouse Girls* in der Werbung, wie sie in mehreren Werbekampagnen des 20. und 21. Jahrhunderts vorgenommen worden ist.

4.3 Waterhouse in der Werbung

Im Jahr 1893 erschien in der Zeitschrift *The British Architect* der Artikel *Art in Advertising*, in dem über einen Vortrag mit dem Titel „Pictorial Advertisement, its Use and Abuse“³⁵⁸ berichtet wurde. Gehalten hatte den Vortrag der Künstler und Designer John Leighton (1822-1912) bei einer Veranstaltung der Society for the Encouragement of the Fine Arts. Laut dem Bericht des *British Architect* sprach sich Leighton für das Engagement von Künstler*innen durch die Werbebranche aus: „The advertiser should [...] discover a good artist to do his work.“³⁵⁹ Waterhouse, der zum damaligen Zeitpunkt der Vorsitzende der Society for the Encouragement of the Fine Arts war, nahm hingegen eine ablehnende Haltung gegenüber der Werbung ein. Demnach könnten Hersteller günstigere Waren anbieten, wenn sie auf die durch Werbung verursachten Kosten verzichteten: „The only losers would be the advertising agents, whose services could be put to a more intelligent use.“³⁶⁰ Waterhouses negative Sichtweise der Werbung würde sicherlich jene Kritiker*innen, die ihm übertriebene Kommerzialität vorwerfen, überraschen. Aus welchen Gründen er Werbung, und damit wohl auch die Verwendung von Kunstwerken in der Werbung, ablehnte, lässt sich dem recht knappen Bericht des *British Architect* und auch weiteren Zeitungsberichten³⁶¹ zu der Veranstaltung leider nicht entnehmen. So lässt sich auch nicht feststellen, welche Haltung Waterhouse gegenüber dem

³⁵⁷ *Magazine of Art* 1903 S. 386.

³⁵⁸ o.V.: *Art in Advertising*, in: *The British Architect* (26. Mai 1893), S. 364.

³⁵⁹ *British Architect* 1893, S. 364.

³⁶⁰ Ebd. Der Artikel gibt keine wörtlichen Aussagen Waterhouses wieder.

³⁶¹ o.V.: *Art in Advertising*, in: *The Southern Reporter* Nr. 1.842 (25. Mai 1893), S. 2; o.V.: *An Artist on Pictorial Advertisements*, in: *The St. James's Gazette* Vol. 26/Nr. 4.028 (12. Mai 1893), S. 13.

Abdruck seiner Werke in Zeitschriften einnahm, der letztlich auch eine Form der Werbung darstellte. Auch entbehrt es nicht einer gewissen Ironie, dass seine Gemälde in der postumen Rezeption mehrmals zu Werbezwecken gebraucht wurden – sei es als Abbildung auf den Covern von Musikveröffentlichungen oder Büchern oder in Werbeanzeigen und Werbefilmen.³⁶²

Eines der prägnantesten Beispiele der Rezeption in der Werbung wurde nahezu 60 Jahre nach Waterhouses Tod von der britischen Firma Reckitt & Colman³⁶³ veranlasst. Im Jahr 1975 warb die Firma mit einer fotografischen Adaption des Gemäldes *HYLAS AND THE NYMPHS* für ein neues Schaumbad namens *Ondine Bath Dew*. Die doppelseitige Werbeanzeige erschien in mehreren Zeitschriften, unter anderem in der Juli-Ausgabe der britischen *Vogue*³⁶⁴ und war Teil einer groß angelegten Kampagne, die der Markteinführung des Schaumbads dienen sollte. Neben der Werbung in Printmedien, die sich an potentielle Käufer*innen wendete, gab es auch eine Schallplatte mit dem Titel *Music to Bathe By*³⁶⁵ als Werbegeschenk für Händler, um diese von dem neuen Produkt zu überzeugen. Über einen Werbespot, der laut einer Ankündigung auf der Innenseite der Plattenhülle von Juni bis August im Fernsehen gezeigt werden sollte, konnte bislang leider nichts Näheres in Erfahrung gebracht werden.

Grundsätzlich können Werke der bildenden Kunst auf unterschiedliche Arten für Werbezwecke benutzt werden. Eine recht häufig anzutreffende Möglichkeit ist die einfache Abbildung von Kunstwerken in Werbeanzeigen. Einen anderen Weg, den auch die Kampagne für *Ondine Bath Dew* ging, ist die Adaption des jeweiligen Kunstwerks in dem für die Werbung genutzten Medium. Über das Verfahren der Adaption, das besonders im Bereich der darstellenden Künste – also Tanz, Theater, Oper und Film – geläufig ist, hat die kanadische Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon im Jahr 2006 eine *Theory of Adaptation*³⁶⁶

³⁶² In Richard Jenkyns 1991 publizierter Monografie *Dignity and Decadence: Victorian Art and the Classical Inheritance* findet sich auf der Seite 332 die Abbildung einer Fotografie, mit der der Handelsverband National Cotton Council of America für Baumwollprodukte warb. Die Fotografie zeigt im Hintergrund einen Teil des Gemäldes *ECHO AND NARCISSUS*, davor eine nackte, teils von einem Tuch verhüllte Frau, die sich in der Pose und der Art, wie das Tuch drapiert wurde, an der weiblichen Figur des Gemäldes orientiert, siehe: Richard Jenkyns: *Dignity and Decadence: Victorian Art and the Classical Inheritance*. London 1991, S. 332. Ein weiteres Beispiel ist ein Werbeclip, den die Dessousmarke Agent Provocateur im Jahr 2009 in Auftrag gegeben hatte. Der Clip bezieht sich auf die Gemälde *HYLAS AND THE NYMPHS* und besonders *ULYSSES AND THE SIRENS*, siehe: <https://www.youtube.com/watch?v=HDajVdu3LrI> (letzter Zugriff am 23. Mai 2023). 2012 schuf der Fotograf Andrew Verster-Cohen zudem für die Lederwarenmарke Okapi Handbags eine Fotokampagne, die u.a. die Gemälde *THE LADY OF SHALOTT* und *HYLAS AND THE NYMPHS* adaptierte.

³⁶³ 1938 entstand die Firma durch die Zusammenlegung von Reckitt & Sons und J & J Colman, 1999 fusionierte Reckitt & Colman mit der niederländischen Firma Benckiser NV zu Reckitt Benckiser.

³⁶⁴ *Vogue* Vol. 132/Nr. 9 (Juli 1975), S. 26-27.

³⁶⁵ *Music to Bathe By*. Label: CBS Special Products. Großbritannien 1975.

³⁶⁶ Linda Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. Second Edition, with Siobhan O'Flynn. Oxford 2013.

vorgelegt. Hutcheon wendet sechs Leitfragen auf den Prozess der Adaption an: „What? Who? Why? How? Where? When?“³⁶⁷ Es lohnt sich, die Adaption von *HYLAS AND THE NYMPHS* in der Werbung unter den von Hutcheon formulierten Leitfragen zu betrachten, da sich so die unterschiedlichen Aspekte, die bei dieser Werbekampagne eine Rolle spielen, besser identifizieren lassen.

Bei der Frage des *What?* steht zunächst der mediale Unterschied zwischen Adaptiertem und Adaption im Vordergrund. Dieser Unterschied ist alles andere als trivial, denn hier geht es nicht nur darum, dass ein Gemälde in fotografischer Form ‚nachgemacht‘ worden ist. Hutcheon unterscheidet bei der Frage des *What?* nach drei medialen Modi, dem *Telling*, dem *Showing* und dem *Interacting*, die bei der Untersuchung von Adaptionen zu berücksichtigen sind. Dabei können bei einer Adaption sowohl *Telling* und *Showing*, als auch *Showing* und *Showing* sowie *Interacting* und *Telling* oder *Showing* zueinander in Beziehung gesetzt werden. Im Fall der Werbeanzeige und des Gemäldes stehen *Showing* und *Showing* in einer Beziehung, aber es handelt sich natürlich um sehr unterschiedliche Arten des Zeigens, oder, wie Hutcheon es ausdrückt: „Not all showing is the same.“³⁶⁸

Waterhouses *HYLAS AND THE NYMPHS* basiert auf einem Mythos, der Teil der Argonautensage um Jason und seine Gefährten ist. Hylas, ein Geliebter des Herakles, wurde während der Reise der Argonauten ausgesandt, frisches Wasser zu finden. Als er sich über einen Teich beugte, um Wasser zu schöpfen, stiegen Najaden auf und zogen ihn zu sich in hinab. Herakles suchte lange nach Hylas, doch dieser wurde nie wiedergesehen. Waterhouses Gemälde stellt den Augenblick der Begegnung zwischen Hylas und den Nymphen dar. Der Argonaut, gekleidet in eine dunkelblaue Toga mit rotem Gürtel, kniet am Rande eines von Seerosen und Wasserlilien bedeckten Teiches, in der linken Hand hält er einen tönernen Krug. Im Wasser befinden sich sieben Nymphen, die sich alle sehr ähnlichsehen. Ihre helle Haut hebt sich kontrastreich von der dunklen Farbe des Gewässers und ihren kastanienbraunen, langen Haaren ab. Sie alle blicken Hylas mit großen Augen erwartungsvoll an. Das Gemälde zeichnet sich durch eine große Stille aus, die in der Begegnung von Hylas und der mittleren Nymphe ihren Höhepunkt erreicht. Waterhouse hat hier, wie auch bei anderen Gemälden, den Augenblick der höchsten Spannung dargestellt. Das bemerkenswerte dabei ist, dass ein flüchtiger Augenblick im Gemälde Ewigkeit bekommt, ein Phänomen, das allgemein in der Malerei beobachtet werden kann. Hierin offenbart sich ein grundlegender Unterschied zwischen der Malerei und der

³⁶⁷ Hutcheon 2013., S. 1.

³⁶⁸ Ebd., S. 50.

Fotografie. Auch die Fotografie hält stets einen ganz bestimmten Augenblick fest, doch dieser ist zwangsläufig das Ergebnis aller vor ihm stattgefundenen und Ausgangspunkt aller danach stattfindender Augenblicke. Der Augenblick in der Malerei hingegen ist ohne davor und danach, er ist stets ein singuläres Ereignis, etwas in der vollen Bedeutung des Wortes Künstliches, denn er wurde geschaffen und ist kein Ereignis im Zeitfluss.

Linda Hutcheon fasst in ihrer *Theory of Adaptation* die Fragen nach dem *Who?* und *Why?* in einem Kapitel zusammen und wendet dabei vor allem der Erörterung des *Why?* ihre Aufmerksamkeit zu. Im Falle der Werbeanzeige lassen sich auf die Frage *Who?* mehrere Antworten geben. Wird die Frage im Sinne der Frage nach dem Urheber verstanden, dann scheint es sich um die Fotografin oder den Fotografen zu handeln. Die Frage könnte jedoch auch auf einen größeren Personenkreis ausgeweitet werden, etwa Beleuchter, Masken- und Bühnenbilder und nicht zuletzt die drei Fotomodelle. *Who?* könnte aber auch die Urheber der Bildidee betreffen, also eine Werbeagentur oder die Firma Reckitt & Colman selbst. Hier offenbart sich ein weiterer Unterschied zwischen Waterhouses Gemälde und der Werbeanzeige, denn bei ersterem ist der Urheber wesentlich einfacher zu definieren, selbst dann, wenn dem von Waterhouse gewählten Modell ein gewisser Anteil an der Entstehung des Gemäldes zuerkannt wird.

Von großer Bedeutung ist die Frage nach dem *Why?*, also der Motivation, ein (meistens) fremdes Werk in einem anderem Medium umzusetzen, denn diesen Beweggründen verdankt jede Adaption letztlich ihr Dasein. In Anbetracht der Tatsache, dass Adaptionen häufig als derivativ und gegenüber dem adaptierten Werk als minderwertiger beurteilt werden, stellt Hutcheon eine berechtigte Frage: „Why would anyone willingly enter this moralistic fray and become an adapter? What motivates adapters, knowing that their efforts will be compared to competing imagined versions in people’s heads and inevitably be found wanting?“³⁶⁹ Dieser Frage nähert sich Hutcheon von unterschiedlichen Seiten an. Einen wichtigen Anteil an der Motivation hinter Adaptionen haben demnach ökonomische Überlegungen. Am Beispiel von Comics beschreibt Hutcheon eine auf Adaptionen basierende Wertschöpfungskette: „Comic books become live-action movies, televised cartoons, videogames, and even action toys.“³⁷⁰ Hinzu kommt, dass Adaptionen eine gewisse Milderung finanzieller Risiken zu versprechen scheinen, wenn beispielsweise ein sehr beliebter und bekannter Roman in einen Film umgesetzt wird. Dies ist mit der Marketingstrategie Waterhouses ab ca. 1891 vergleichbar, die auf die

³⁶⁹ Hutcheon 2013, S. 86.

³⁷⁰ Ebd., S. 88.

stete Wiederholung eines erfolgreichen Konzepts setzte. Eine Analogie hat dieses Verfahren auch in der besonders in der Filmindustrie sehr beliebten Produktion von Filmreihen. Im Fall der Werbeanzeige für *Ondine Bath Dew* könnten ökonomische Überlegungen ebenfalls eine Rolle bei der Adaption von Waterhouses Gemälde. Die Werbeanzeige konnte auf die Popularität von *HYLAS AND THE NYMPHS* setzen, die ein Jahr zuvor, 1974, bereits durch ein von Athena Reproductions verlegtes Poster des Gemäldes bestätigt und gesteigert worden war. Als die Anzeige im Jahr 1975 in unterschiedlichen britischen Zeitschriften abgedruckt wurde, gingen laut Anthony Hobson bei der Advertising Standards Authority, einem freiwilligen Kontrollgremium der britischen Werbeindustrie, Beschwerden wegen der Nacktheit der Fotomodelle ein.³⁷¹ Die Advertising Standards Authority rechtfertigte die Anzeige jedoch als „a photographic interpretation of the Pre-Raphaelite painting *Hylas and the Water Nymphs* which illustrates the Greek legend around which the product has been developed“³⁷². Hier konnte sich eine Firma also auf das Kulturgut Malerei berufen und so Vorwürfen der Unschicklichkeit, die möglicherweise zu einem Boykott der Werbekampagne geführt hätten, entgegenwirken. Ein weiterer Grund für Adaptionen ist laut Hutcheon im Kulturkapital, das durch die adaptierten Werke repräsentiert wird, zu suchen: „One way to gain respectability or increase cultural capital is for an adaptation to be upwardly mobile“³⁷³. Diese Motivation spielte bei der Werbeanzeige für *Ondine Bath Dew* möglicherweise ebenfalls eine Rolle. Der Bezug auf ein bekanntes Gemälde der Kunstgeschichte adelte auch die fotografische Umsetzung und konnte gegen Beschwerden ins Feld geführt werden. Zudem unterstrich er den Anspruch des Schaumbads, ein Luxusprodukt zu sein. Im Text der Werbeanzeige wird immer wieder auf diesen Aspekt hingewiesen. So lautet der Slogan etwa „Ondine is more than a foam bath, it’s a beauty treatment.“³⁷⁴

Nicht weniger wichtig als die Frage nach dem *Why?* ist die nach dem *How?* Im Fall der Werbeanzeige betrifft das *How?* einerseits die fotografische Umsetzung des Gemäldes und andererseits die gesamte Gestaltung der Anzeige, also auch die Kombination von Bild und Werbetext. Den größten Teil der doppelseitigen Anzeige nimmt die fotografische Adaption des Gemäldes ein. Am unteren Rand befindet sich aber auch noch ein schmaler Streifen, in dem sowohl eine Abbildung des Produkts und seiner Verpackung als auch ein erläuternder Werbetext und ein Coupon für eine Treueaktion untergebracht sind. Aufgrund ihrer Größe

³⁷¹ Hobson 1980, S. 177, N. 18.

³⁷² Zitiert nach ebd.

³⁷³ Hutcheon 2013, S. 91.

³⁷⁴ Vogue 1975, S. 26-27.

muss zunächst die fotografische Umsetzung des Gemäldes ins Auge fallen. Zu sehen sind drei junge Frauen, deren nackte Oberkörper ab dem Bauchnabel aus einem von Seerosen bedeckten Gewässer ragen. Die drei Fotomodelle ähneln mit ihrem langen, brünetten Haar, der hellen Haut und dem schmalen Körperbau sehr stark den von Waterhouse dargestellten Nymphen. Eine Steigerung erfährt diese Ähnlichkeit durch die Posen und Blicke der Modelle. Dabei imitiert jedoch keines der Modelle eine der Nymphen exakt, vielmehr stellt die Fotografie eine Art Pasticcio aus verschiedenen Bestandteilen des Gemäldes dar, insbesondere der mittleren Gruppe von drei Nymphen. Durch eine auffällige Bearbeitung der Fotografie, vor allem den Einsatz von Weichzeichnern und die Hervorhebung der Grüntöne, wird zudem die Farbigkeit des Gemäldes nachgeahmt.

Ebenso auffällig wie die Übereinstimmungen sind die Unterschiede zwischen dem Gemälde und seiner fotografischen Adaption. In der Anzeige sind nur drei Modelle zu sehen, während das Gemälde sieben Nymphen zeigt. Auch erscheinen die Figuren in der Fotografie größer und dominieren das Bild stärker, da sie von weniger Bildraum umgeben sind. Am augenfälligsten ist jedoch das Fehlen der Figur des Hylas. Zentral für die Wirkung des Gemäldes ist die Konfrontation zwischen Hylas und den Nymphen und einer daraus resultierenden, erotischen Spannung. Diese Spannung manifestiert sich im Gemälde am stärksten in dem Blickkontakt zwischen Hylas und der mittleren Nymphe. In der Fotografie blicken die drei Modelle hingegen eine im Bild nicht sichtbare Person an. Dieser visuellen Leerstelle entspricht auch eine inhaltliche, denn ohne die Konfrontation des antikisch gewandeten Hylas mit den Nymphen kann die Darstellung kaum noch auf den zugrundeliegenden Mythos bezogen werden.

Neben der Produktabbildung im unteren Teil der Anzeige befindet sich ein in drei Spalten gesetzter Werbetext. In dem Text werden die Vorzüge des Produkts dargelegt: ein günstiger Preis („gentle cost“) und die Qualität der Inhaltsstoffe („skin-loving lanolin“) werden angepriesen. In der für Werbebotschaften typischen Verwendung von Hyperbeln verspricht der Text nymphenhafte Schönheit bei Verwendung des Schaumbads: „Ondine caresses your body to a soft and nymph-like perfection“. Im Zusammenspiel von Text und Fotografie ergibt sich die Botschaft der Werbung: wer das *Ondine Bath Dew* kauft, dem ist ein so begehrenswerter Körper verheißen, wie ihn die Frauen in der Fotografie zur Schau stellen. Diese Botschaft richtete sich wohl nicht nur an potentielle Kundinnen, sondern konnte auch Männer mit dem Versprechen locken, dass sich mit dem Schaumbad gleichsam die eigene Partnerin in eine Nymphe verwandeln ließe. Möglich wäre auch, dass das Bild sich mit seiner Erotik eher an ein männliches Publikum wandte, während der Text, der ja auch auf die konkrete Anwendung des

Produkts eingeht, eher die potentiellen Konsumentinnen ansprechen sollte. Rechts neben dem Werbetext befindet sich in etwas kleinerer Schrift ein Coupon. Die Überschrift des Coupons lautet „Make YOUR bathroom fit for a goddess“³⁷⁵ und zielt damit in die gleiche Richtung wie die gesamte Werbung. Im Rahmen der Treueaktion sollte das Einsenden zweier Verpackungsdeckel mit einem ca. 40 x 56 cm großen Poster der Werbefotografie belohnt werden. Ganz im Sinne der Werbebotschaft schlägt der Text vor: „Add the Goddess touch to your bathroom with a gorgeous 16’’ x 22’’ full colour reproduction of this picture.“³⁷⁶

Die Fragen nach dem *Where?* und *When?* von Adaptionen fasst Hutcheon wieder in einem Kapitel zusammen. Beim *Where?* einer Adaption spielt einerseits der Kontext, in den die Adaption das adaptierte Werk verpflanzt, eine wichtige Rolle. Im Falle der Werbeanzeige wird dieser neue Kontext auch durch die Zeitschriften, in denen die Anzeige abgedruckt wurde, repräsentiert. In der vorliegenden Arbeit wurde ein Abdruck in der Juli-Ausgabe der britischen *Vogue* des Jahres 1975 untersucht. In dieser Zeitschrift erschien die Anzeige auf einer Doppelseite. Den unmittelbaren Kontext bilden auf den vorhergehenden Seiten das Horoskop für den Juli und eine Anzeige für ein Makeup-Produkt und auf den folgenden Seiten die Fortsetzung des Horoskops sowie eine Anzeige für eine Hautcreme und einen Nagellack. Die Anzeige ist damit in die Lebensberatung, die ein Horoskop zu bieten vermag, und Produkte, die als typisch weiblich dargestellt und wahrgenommen werden, eingebettet.

Einen wichtigen Kontext für die *Ondine*-Werbung bilden die anderen Werbeanzeigen in der *Vogue*-Ausgabe. Die Mehrheit der Werbeanzeigen betreffen Kosmetikprodukte (Diagramm 14). 31 der Anzeigen (47 %) werben für Kosmetika unterschiedlicher Art. An zweiter Stelle stehen Anzeigen für Reisen und das Gastgewerbe mit 13 Anzeigen (20 %). An dritter Stelle kommen Lebens- und Genussmittel mit 10 Anzeigen (15 %), wobei hier die Mehrheit der Anzeigen für Tabakprodukte und alkoholische Getränke wirbt. Auffällig wenig Anzeigen werben für Mode, ebenfalls schwach vertreten ist die Werbung für Automobile und technische Geräte.

³⁷⁵ *Vogue* 1975, S. 27.

³⁷⁶ Ebd.

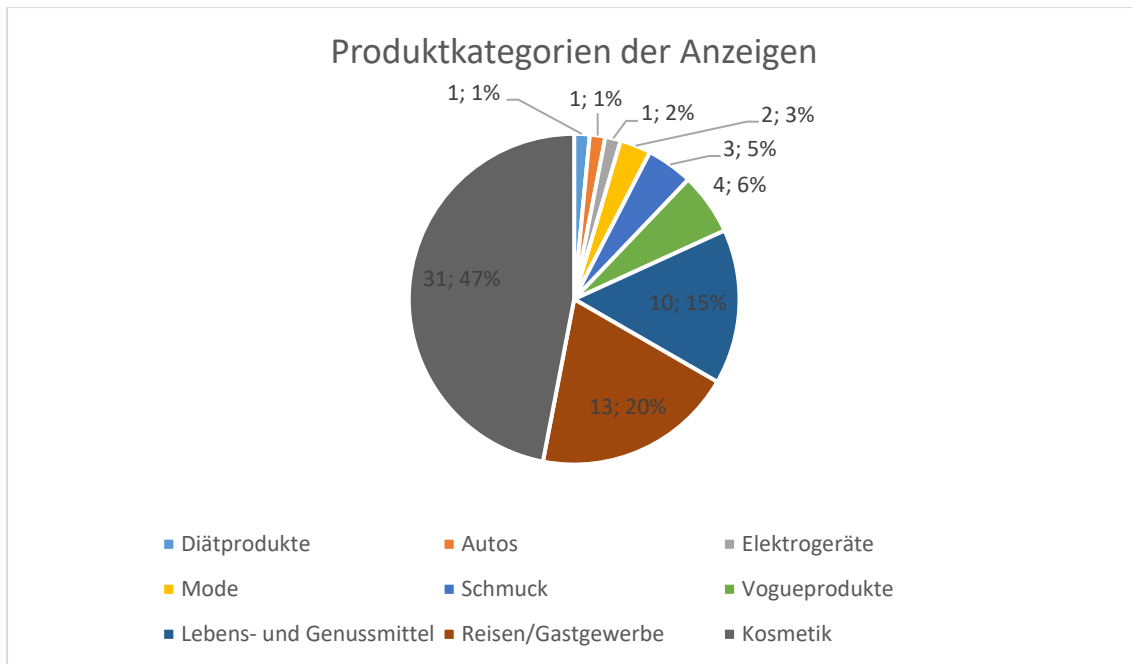


Diagramm 14: Produktkategorien der Anzeigen in der *Vogue*, Juli 1975.

Die Anzeige für das Schaumbad zählt damit zu der Gruppe der meistvertretenen Produkte und hatte damit wohl auch die meiste direkte Konkurrenz innerhalb der Anzeigenlandschaft der *Vogue*-Ausgabe. Diese starke Konkurrenz könnte ein Grund für den Rückgriff auf die Darstellung von Nacktheit gewesen sein. Damit stellten sie jedoch keine Besonderheit unter den Anzeigen der *Vogue*-Ausgabe dar. Der Anteil der Anzeigen in der Ausgabe, in denen Frauen zu sehen war, betrug 17. Von diesen 17 Anzeigen operierten sieben, also knapp die Hälfte, mit Nacktheit.

Neben den fotografischen Abbildungen in den Werbeanzeigen der *Vogue*-Ausgabe müssen auch deren Texte und die Gesamtbotschaft, die durch Bild und Text vermittelt werden, als Kontext für die *Ondine*-Anzeige berücksichtigt werden. Dazu ist zunächst noch einmal ein Blick auf den Werbetext dieser Anzeige notwendig. Dieser verspricht unter anderem, dass das Schaumbad die Benutzerin in eine Nymphe verwandeln könne: „Ondine caresses your body to a soft and nymph-like perfection.“ Dieser Text und die Fotografie, die ja auf Waterhouses weiblichen Figuren beruht, operieren stark mit dem Wunsch nach einem jugendlichen Aussehen. Besondere Beachtung verdient in diesem Zusammenhang die Verwendung des Begriffs „nymph-like perfection“. Der Begriff steht natürlich in Zusammenhang mit Waterhouses Gemälde, wird hier aber auch als Umschreibung eines Schönheitsideals verwendet, das, so das Versprechen der Werbung, durch die Verwendung des Schaumbads erreicht werden kann. Es lohnt sich, die unterschiedlichen Bedeutungen, die der Begriff „nymph“ haben kann, etwas näher zu betrachten. Laut dem OED hat der Begriff insgesamt

sechs verschiedene Bedeutungen, die teilweise auch noch weiter untergliedert sind. Die Hauptbedeutung ist demnach die der halbgöttlichen Wesen aus der klassischen Mythologie, die in Form junger Frauen Gewässer, Gebirge oder auch Wälder und Bäume bewohnen. Im übertragenen Sinne kann „nymph“ aber auch als Euphemismus für eine Prostituierte oder für „a woman regarded as a means of sexual gratification“³⁷⁷, ein Lustobjekt, verwendet werden. Eine weitere übertragene Bedeutung ist die einer schönen jungen Frau oder einer Jungfrau. Weitere Bedeutungen, die für die Werbeanzeige kaum in Frage kommen, sind die einer Insektenlarve; einer künstlichen Fliege, wie sie zum Fliegenfischen verwendet werden sowie ein Fluss oder Schiff. Die Verwendung der Bezeichnung „nymph“ ist kein Einzelfall. Tatsächlich gab es in den 1970er Jahren weitere Produkte in Großbritannien, die mit dem Begriff operierten. So existierte ein Haarfärbemittel mit dem Namen „Wood Nymph“³⁷⁸, ein Damenrasierer mit dem Markennamen „nymph“³⁷⁹ und ein Diätbrot mit der Bezeichnung „Nymph & Fantasy“³⁸⁰. Zuweilen wurden die Modelle in Aktfotografien, die im *Daily Mirror* zu sehen waren, auch als „nymph“ bezeichnet.³⁸¹ Diese Beispiele belegen, dass die Bezeichnung „nymph“ in den 1970er Jahren in Großbritannien für weibliche Schönheit und erotische Ausstrahlung stehen konnte.

Die *Ondine*-Werbung war nicht die einzige Anzeige in der *Vogue*-Ausgabe, die mit dem Versprechen jugendlichen Aussehens und jungfräulicher Schönheit warb. Eine Anzeige für Hautkosmetik der Marke Max Factor etwa stellte eine Fotografie eines jungen Mädchens mit dem einer reiferen Frau gegenüber und versah dies mit dem Begleittext „When you were her age, you didn't need moisturiser. Now, you do“. Noch aufschlussreicher ist eine Anzeige für Makeup der Marke Coty mit dem Titel „The Return of Innocence“, die ebenfalls jungfräuliches Aussehen verspricht: „To make your cheeks glow with the blush of a little girl. Soft, shining, and innocent.“ Diese Beschreibung könnte durchaus auch für ein *Waterhouse girl* verwendet werden und das die Anzeige begleitende Foto zeigt ein junges Modell, dessen Aussehen Parallelen mit Waterhouses weiblichen Figuren aufweist.

³⁷⁷ „nymph“, in: Oxford English Dictionary, <https://www-oed-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/129400?rskey=BbNlRb&result=1&isAdvanced=false#eid> (letzter Zugriff am 29. Juli 2020).

³⁷⁸ Im *Coventry Evening Telegraph* erschienen 1970 mehrmals Anzeigen, in denen das Haarfärbemittel genannt wird, u.a. Hair colouring at home, in: *Coventry Evening Standard* (18. August 1970), S. 41.

³⁷⁹ Im April 1975 erschien eine Anzeige für den Rasierer im *Daily Mirror*: Nymph Lady Razor, in: *Daily Mirror* (12. April 1975), S. 16.

³⁸⁰ Eine Anzeige erschien im Februar 1974 in der *Thanet Times*: Nymph & Fantasy, in: *Thanet Times* (19. Februar 1974), S. 2.

³⁸¹ Bspw. The Nymph rising from the Channel of the Kent coast is Mireille, in: *Daily Mirror* (8. Juni 1976), S. 15.

Zur Frage nach dem *Where?* bei Adaptionen gehört auch, inwiefern dabei ein Werk aus einem bestimmten Kulturkreis in einen anderen übertragen wird. Linda Hutcheon fasst diesen Vorgang unter der Bezeichnung der „transcultural adaptation“³⁸². Im Falle der *Ondine*-Werbung scheint dieser Aspekt keine tragende Rolle zu spielen, bei einem weiter unten diskutierten Beispiel wird er jedoch stark in den Vordergrund rücken. Dennoch findet bei der Adaption des Gemäldes für die Werbung eine Übertragung in einen anderen Kulturkreis statt, wenn die Frage nach dem *When?* berücksichtigt wird. Waterhouse malte seine Gemälde *HYLAS AND THE NYMPHS* im Jahr 1896, dabei flossen Erfahrungen und Bildideen aus zahlreichen seiner vorherigen Gemälde in den Schaffungsprozess ein. Zudem ist das Gemälde für die Ausstellung in der Royal Academy geschaffen worden und ist im Kontext der Viktorianischen Kunst, Kultur und Gesellschaft entstanden, die eine ganze Reihe von Unterschieden zur Kultur und Gesellschaft Großbritanniens um die Mitte der 1970er Jahre aufweisen. Am auffälligsten ist hier, dass bei diesem Transfer in eine andere Zeit bestimmte Bestandteile des adaptierten Werks nahezu ganz wegfallen, namentlich der Ursprung des Sujets im klassischen Mythos. Nun lässt sich zwar trefflich darüber streiten, welche Rolle dieser Mythos für zeitgenössische Betrachter*innen von *HYLAS AND THE NYMPHS* gespielt haben mag und tatsächlich gehen längst nicht alle zeitgenössischen Rezensionen auf den Mythos ein. Dennoch muss bei der Werbeanzeige von einer Entmythologisierung des adaptierten Werks gesprochen werden, die im Übrigen in zahlreichen weiteren Beispielen der Waterhouse-Rezeption festgestellt werden kann.

Die Werbeanzeige für das *Ondine Bath Dew* operiert einerseits mit dem Aussehen des Gemäldes *HYLAS AND THE NYMPHS* und ist andererseits durch Waterhouses Marketingstrategie in den 1890er Jahren vorgeprägt. Obgleich die Anzeige sich sehr nahe an Waterhouses Gemälde orientiert, werden doch einige Aspekte vernachlässigt, wobei besonders der Inhalt kaum eine Rolle spielt. Stark im Vordergrund steht hingegen die Ästhetik des Gemäldes, etwa seine besondere Farbigkeit und die für Waterhouse typischen Frauenfiguren. Den deutlichsten Bezug zum Gemälde stellen die drei Frauen in der Fotografie her, sie entsprechen in ihrem Aussehen stark dem *Waterhouse girl*. Die kulturelle Bedeutung des *Waterhouse girls* kann für Betrachter*innen in der Übereinstimmung mit einem Schönheitsideal liegen. Andere Aspekte, etwa die von manchen Betrachter*innen als typisch englisch wahrgenommene Erscheinung, können ebenfalls eine kulturelle Bedeutung haben.

³⁸² Hutcheon 2013, S. 145.

Das *Waterhouse Girl* hat jedoch nicht nur kulturelle Bedeutung, sondern kann auch für ökonomische Zwecke eingesetzt werden. Wie oben dargelegt, malte Waterhouse die Mehrzahl seiner Werke, um sie in der Sommerausstellung der Royal Academy zu zeigen und zu verkaufen. Fand ein Gemälde dort keinen Käufer, zeigte Waterhouse es in einem der Herbstsalons außerhalb Londons, vorzugsweise in Birmingham, Liverpool oder Manchester. Auch *HYLAS AND THE NYMPHS* war für die Sommerausstellung der Academy bestimmt, das Gemälde wurde jedoch nicht rechtzeitig fertig. Deswegen wurde es zunächst im Herbst 1896 in Manchester gezeigt; zu diesem Zeitpunkt befand es sich bereits im Besitz der Manchester Art Gallery. Erst in der Sommerausstellung 1897 war *HYLAS AND THE NYMPHS* dann in London zu sehen. Für die Künstler*innen, die in der Royal Academy ausstellten, gab es mehrere Möglichkeiten, sich im Kampf um die Aufmerksamkeit des Publikums einen Vorteil zu verschaffen. Ein Weg war, besonders große Gemälde einzureichen, da diese kaum in einer wenig beachteten Ecke untergebracht werden konnten und auch durch ihre Dimensionen aus der Masse der Werke hervorstachen. Beliebt waren auch sensationsheischende Darstellungen, die womöglich in der die Ausstellung begleitenden Presse für zusätzliches Aufsehen sorgen konnten. Eine andere Möglichkeit war, für einen hohen Wiedererkennungswert der eigenen Werke zu sorgen. Diese Methode war besonders für bereits etablierte Künstler sinnvoll, da sie auf diese Weise ihre Zielgruppe bedienen und schneller auf ihre Werke aufmerksam machen konnten. Das von Waterhouse ab den späten 1880er Jahren entwickelt und in den 1890er Jahren perfektionierte *Waterhouse girl* kann als eine Marke beschrieben werden, die der Sicherung des eigenen Marktanteils diene. *HYLAS AND THE NYMPHS* ist ein Paradebeispiel für diese Markstrategie, die es erlaubte, den Erfolg vergangener Werke in eine Art Serienproduktion zu überführen, ohne dabei ganz auf Varianz verzichten zu müssen.

Die Ondine-Werbung konnte sowohl die kulturelle Bedeutung als auch die ökonomische Nutzbarkeit verwenden. Das Ziel war, einem neu auf den Markt gebrachten Produkt schnell zu einem starken Image zu verhelfen. Die Formelhaftigkeit des *Waterhouse girls* und seine unmittelbare Wirkung konnten dabei bewusst eingesetzt werden, um die Aufmerksamkeit potentieller Kund* zu erregen. Teil der Spekulation war dabei möglicherweise auch, dass das *Waterhouse girl* einem Schönheitsideal entspräche, das möglichst viele der potentiellen Käufer*innen teilten.

5 Erotik und Sexualität in der Waterhouse-Rezeption

5.1 Einführung

5.1.1 Jeunes filles fatales

Waterhouses weibliche Figuren sind heute als *Waterhouse girls* bekannt. Anthony Hobsons verwendet hingegen in seiner 1980 publizierten Monografie die Bezeichnung *jeune fille fatale*, durch die Erotik und Sexualität der Figuren stärker in den Vordergrund rücken: „In succeeding pictures the *femme fatale* becomes the *jeune fille fatale*. The goddess becomes a nymph, offering not slavery but the possibility of dominating her.“³⁸³ Trippi vermutet, Hobson habe den Begriff aus einer zeitgenössischen Kritik aus dem Jahr 1898 abgeleitet.³⁸⁴ Dort heißt es, wie bereits an anderer Stelle zitiert: „He remains true [...] to his single type of feminine beauty – the lovely face of a sweet girl-fatalist, which for Mr. Waterhouse’s sake, if not for the spectator’s, should occasionally be varied.“³⁸⁵ Wenngleich eine gewisse Ähnlichkeit zur Bezeichnung *jeune fille fatale* nicht von der Hand zu weisen ist, scheint eine andere Herkunft des Begriffs dennoch plausibler.

Im französischsprachigen Raum lässt sich die Bezeichnung spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachweisen. Besonders aufschlussreich ist ein Artikel, der am 20. November 1879 in der französischen Tageszeitung *Le Petit Journal* erschienen ist. Unter dem Titel *Incendiaire par amour*³⁸⁶ berichtet der Artikel über die Verurteilung der siebzehnjährigen Näherin Clémence Blossier zu zehn Jahren Zwangsarbeit aufgrund mehrfacher Brandstiftung. Als Motiv dieser Taten wird die Liebesbeziehung zu dem neunzehnjährigen Albert Romaru genannt. Da Clémence, wenn sie nicht gerade bei der Arbeit gewesen sei, stets unter der Aufsicht eines Elternteils gestanden habe, sei sie, so berichtet die Zeitung, auf den Gedanken verfallen, durch Brandstiftungen für Ablenkung zu sorgen, um sich heimlich mit ihrem Geliebten treffen zu können. Während Clémence in dem Artikel als von brennender Leidenschaft ergriffen charakterisiert und explizit als eine „fille fatale“³⁸⁷ bezeichnet wird, erscheint Albert Romaru eher als das unbedarfte Opfer in den Fängen einer Nymphomanin. So heißt es „elle s’emparait de lui, elle l’avait tout entier à lui“³⁸⁸ ; „Clémence réussit à entraîner

³⁸³ Hobson 1980, S. 75, Hervorhebungen im Original.

³⁸⁴ Trippi 2002, S. 158.

³⁸⁵ Magazine of Art 1898, S. 465. Dies ist offensichtlich als Kritik gemeint, Trippis Bezeichnung der Aussage als „praise“ ist daher irreführend, siehe Trippi 2002, S. 158.

³⁸⁶ D. Cassigneul: Incendiaire par amour, in : *Le Petit Journal* Nr. 6.173 (20. November 1879), S. 3-4.

³⁸⁷ Ebd., S. 4.

³⁸⁸ Cassigneul 1879, S. 4.

Albert derrière une haie“³⁸⁹ und „la maîtresse, sans mettre plus qu’auparavant son amant dans la confiance, lui prodigua encore ses témoignages d’affection“³⁹⁰. Diese Passagen offenbaren nicht nur die misogynie Einstellung des Artikels, sondern auch, dass der Begriffe *fille fatale* hier in Analogie zur geläufigeren *femme fatale* verwendet wird, da es sich bei Clémence Blossier um eine junge Frau, französisch auch *une jeune fille*, handelt.

Im englischsprachigen Raum scheint die Bezeichnung erst etwas später heimisch geworden zu sein. Als früheste Verwendung ließ sich eine Theaterkritik aus dem Jahr 1956 aufspüren, in der Sally Bensons (1897-1972) Stück *The Young and Beautiful*³⁹¹ besprochen wird. Das Stück handelt von einer Teenagerin, die sich in einen älteren Geschäftsfreund ihres Vaters verliebt. Bereits der Titel der Kritik lautet „‘Fille fatale’“³⁹² und diese erscheint hier wieder als eine jüngere Variante der *femme fatale*: „Her withering performance as a teen-age daughter of a wealthy Chicago family in the 1900s, shows that the ‘fille fatale’ can be every bit as devastating as the ‘femme fatale’.“³⁹³ Gleichzeitig findet sich hier auch die Kombination der *fille fatale* mit einem deutlich älteren Mann, die in der postumen Waterhouse-Rezeption eine wichtige Rolle spielt. In dieser Kombination begegnet die *fille fatale* auch in einer Kritik zu Sidney Lumets (1924-2011) Film *A View from the Bridge*³⁹⁴ aus dem Jahr 1962, in der die Schauspielerin Carol Lawrence (*1932) als „fille fatale who unconsciously tempts her guardian“³⁹⁵ beschrieben wird. Hier schwingt bereits die bei Hobson wiederkehrende Charakterisierung der *fille fatale* als unwissentliche, unschuldige Verführerin deutlich mit.

Hobsons Verwendung der Bezeichnung *jeune fille fatale* steht ebenfalls in Analogie zum geläufigeren Begriff der *femme fatale*, jedoch wird bei ihm das Element der Unschuld stärker in den Vordergrund geschoben. So bringe die *jeune fille fatale* zwar Verderben, tue dies aber „in a most entrancing and half-apologetic manner“³⁹⁶ und nicht aus eigenem Antrieb, da sie Kräften ausgeliefert sei, die sie selbst nicht verstünde.³⁹⁷ Zudem vergleicht Hobson Waterhouses weibliche Figuren mit Schulmädchen und betont so ihre Unschuld und Unerfahrenheit.³⁹⁸ Die junge Frau in dem Gemälde LA BELLE DAME SANS MERCI bezeichnet

³⁸⁹ Cassigneul 1879, S. 4.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Sally Benson: *The Young and Beautiful: a Play in Three Acts*. New York 1956.

³⁹² o.V.: ‘Fille fatale’, in: *West London Observer* Vol. 100/Nr. 5.265 (24. August 1956), S. 3.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Frz. Original: Vu du Pont. Regie: Sidney Lumet. Drehbuch: Norman Rosten. Produktion: Paul Graetz. Frankreich, Italien 1962.

³⁹⁵ Elspeth Grant: *A View from the Bridge*, in: *The Tatler* Vol. 243/Nr. 3.157 (1962), S. 494.

³⁹⁶ Hobson 1980, S. 75.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Hobson 1980, S. 157.

er als „child-seductress“³⁹⁹ und verweist so auch auf die Zweipoligkeit der *jeune fille fatale*, die zwischen unschuldigem Kind und sexuell erfahrener Verführerin changiert. Wie bei seinen Vorgängern im englischsprachigen Raum findet sich auch bei Hobson das Element einer Beziehung zwischen der *jeune fille fatale* und einem älteren Mann, hier Waterhouse selbst: „The tender vulnerability of this beautiful young girl must have made a powerful impact on the middle-aged artist.“⁴⁰⁰

Es liegt nahe, aufgrund der in den zitierten Beispielen anklingenden Charakteristika der *fille fatale* auf eine Verwandtschaft mit der Figur der Lolita aus Vladimir Nabokovs (1899-1977) 1955 publiziertem gleichnamigem Roman⁴⁰¹ zu schließen. Der Begriff findet sich auch wirklich in Nabokovs Œuvre, allerdings erst im fünfzehn Jahre nach *Lolita* erschienen Roman *Ada, or Ardor: A Family Chronicle*⁴⁰². Hier wird die weibliche Hauptfigur Ada als eine *jeune fille fatale* beschrieben: ““She’s a *jeune fille fatale*, a pale, heart-breaking beauty””.⁴⁰³ Es ist möglich, dass Hobson den Begriff von Nabokov übernommen hat, nachweisen lässt sich dies bislang aber nicht.

Denkbar ist auch, dass Hobson sich den Begriff durch die Rezeption des Œuvres des britischen Fotografen David Hamilton (1933-2016) aneignete. Die Möglichkeit dieser Begriffsherkunft wurde von der Waterhouse-Forschung bislang nicht berücksichtigt. In einem 1970 im französischen Fotografiemagazin erschienen Artikel hat Hamilton die jungen Frauen in seinen Fotografien als „jeunes filles en fleurs“⁴⁰⁴ beschrieben. Diese Aussage verweist einerseits auf das im französischen Sprachgebrauch geläufige *jeune fille* als Bezeichnung für eine junge Frau.⁴⁰⁵ Andererseits bezieht sie sich auch auf den zweiten Band von Marcel Prousts *À la Recherche du Temps Perdu* mit dem Titel *À l’Ombre des Jeunes Filles en Fleurs*⁴⁰⁶, in dem der junge Erzähler Marcel eine Gruppe junger Mädchen trifft, die für ihn eine erotische Anziehungskraft haben.⁴⁰⁷ Die Herkunft von Hobsons *jeune fille fatale* aus dem Umkreis von Hamiltons Werk ist durchaus plausibel, da dieses nicht nur eine Reihe von Merkmalen mit Waterhouses Œuvre teilt, sondern teilweise auch eine ganze ähnliche Rezeption erfahren hat.

³⁹⁹ Hobson 1980, S. 76.

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Vladimir Nabokov: *Lolita*. Paris 1955.

⁴⁰² Ders.: *Ada, or Ardor: A Family Chronicle*. New York 1969.

⁴⁰³ Ebd., S. 190.

⁴⁰⁴ o.V.: *Les leçons d’un poète de la lumière et de la femme*, par David Hamilton, in: *Photo* Vol. 35 (1970), S. 18-39, 69, zitiert nach: Perry Hinton: *Remembrance of things past: The cultural context and the rise and fall in the popularity of photographer David Hamilton*, in: *Cogent Arts & Humanities* Vol. 3/Nr. 1 (2016), S. 2.

⁴⁰⁵ Hinton 2016, S. 3.

⁴⁰⁶ Marcel Proust: *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris 1918.

⁴⁰⁷ Hinton (2016), S. 3.

Wie Perry Hinton 2016 dargelegt hat, avancierte Hamilton ab den späten 1960er Jahren zu einem der weltweit populärsten Fotografen, also zu einer Zeit, als auch Waterhouses Œuvre wieder verstärkt rezipiert wurde.⁴⁰⁸ In den 1980er Jahren nahm die Beliebtheit von Hamiltons Fotografien jedoch stark ab und in den 1990ern mehrten sich auch die Vorwürfe pädophiler Tendenzen.⁴⁰⁹ Seit dem Jahr 2000 lässt sich laut Hinton hingegen ein Aufleben des Interesses an Hamiltons Arbeiten aus den 1970er Jahren feststellen.⁴¹⁰ Waterhouses Popularität hat seit den 1970ern konstant zugenommen, besonders stark jedoch in den letzten 20 Jahren. Seit den späten 1980ern haben sich zudem die Vorwürfe pädophiler Tendenzen gemehrt. Inhaltlich teilt Waterhouses Œuvre mit dem Hamiltons den Fokus auf die Darstellung junger, oft verträumt wirkender Frauenfiguren in natürlicher Umgebung, die eine erotische Ausstrahlung besitzen. Zudem zeichnen sich beide Werke durch einen distinktiven Stil von hohem Wiedererkennungswert aus.⁴¹¹ Perry Hinton sieht ebenfalls eine Verwandtschaft von Hamiltons Fotografien mit verschiedenen Malern des 19. Jahrhunderts, darunter auch Waterhouse.⁴¹² Wie Waterhouses Frauenfiguren wirken Hamiltons *jeunes filles* oft als lebten sie in „a mythical world like Greek nymphs“⁴¹³. Dass Hamilton seinerseits Waterhouse rezipiert hat, ist ebenfalls möglich. Da sowohl sein Œuvre als auch das Waterhouses zur gleichen Zeit an Popularität gewannen, spricht einiges dafür, dass beide Künstler den ästhetischen Zeitgeist der 1970er Jahre besonders ansprachen.

In der Nachfolge Hobsons fasste nicht nur die Bezeichnung *jeune fille fatale* Fuß in der Waterhouse-Forschung, sondern auch die Charakterisierung seiner weiblichen Figuren als eine Mischung aus kindlicher Unschuld und erotischer Verführung. Christopher Wood beschreibt die Figur der Circe aus dem Gemälde *CIRCE OFFERING THE CUP TO ODYSSEUS* als „a beautiful girl, with long hair and a seductive, child-like expression“⁴¹⁴ und das Gesicht der Figur in *LA BELLE DAME SANS MERCI* als „childishly innocent“⁴¹⁵. Wie Hobson scheint auch Wood davon auszugehen, dass Waterhouses weibliche Figuren dessen eigenen sexuellen Vorlieben entsprachen, zudem sieht er Anzeichen einer zunehmenden Obsession Waterhouses: „The figure of the knight is of course Waterhouse himself, increasingly obsessed by his own vision

⁴⁰⁸ Hinton 2016, S. 3.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 8-9.

⁴¹⁰ Ebd., S. 10-11.

⁴¹¹ Ebd., S. 2.

⁴¹² Ebd., S. 3.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Wood 1983, S. 230.

⁴¹⁵ Ebd., S. 232.

of womanhood.“⁴¹⁶ Joseph Kestner legt in seiner 1989 publizierte Studie *Mythology and Misogyny* einen Schwerpunkt auf Waterhouses weibliche Figuren, die er als Ausdruck von Misogynie und Gynophobie in der viktorianischen und edwardianischen Gesellschaft interpretiert. In Anlehnung an Hobson charakterisiert Kestner Waterhouses weibliche Figuren als *jeune fille fatale* und erklärt sie zu dessen beherrschendem Thema: „In the Peristyle of 1874 shows a young girl feeding doves in a classical setting [...] The picture already anticipates the great theme of Waterhouse’s life, the *jeune fille fatale*, for doves were Aphrodite’s birds.“⁴¹⁷ Beachtung verdient hier auch die Formulierung Kestners, denn er schreibt nicht etwa, die *jeune fille fatale* sei das große Thema von Waterhouses Œuvre, sondern von dessen Leben. Im Gegensatz zu Hobson und Wood, bei denen der Begriff *jeune fille fatale* noch nicht negativ konnotiert erscheint, ist Kestner der erste Kunsthistoriker, der die *jeune fille fatale* in Waterhouses Œuvre mit pädophilen Tendenzen in Verbindung bringt: „Waterhouse’s paintings have disturbing connections with the cult of the little girl in the nineteenth century, where the naturalness of the female child is sexually alluring as well as dangerous.“⁴¹⁸

Außerhalb der Waterhouse-Forschung ist die Bezeichnung *fille fatale* ebenfalls zu finden, der Zusatz *jeune* tritt hingegen selten in Erscheinung und scheint sich in erster Linie auf die Auseinandersetzung mit Waterhouses weiblichen Figuren zu beschränken. Dass in der Waterhouse-Forschung die Bezeichnung *jeune fille fatale* bevorzugt wird, könnte damit zusammenhängen, dass mit *jeune fille* eher eine junge Frau gemeint ist, so wie im Deutschen der Begriff *junges Mädchen* ebenfalls eine jugendliche Frau bezeichnet. Möglicherweise soll der Zusatz *jeune* auch klarstellen, dass es sich bei den weiblichen Figuren Waterhouses nicht um Kinder handelt. Genaue Definitionen des Begriffs finden sich auch außerhalb der Waterhouse-Forschung nicht oft. Forschungsarbeiten, die mit dem Begriff arbeiten, stammen hauptsächlich aus dem Bereich der Literatur- und Filmwissenschaft,⁴¹⁹ kunsthistorische Beiträge sind eher selten. Ein Beispiel ist Fae Brauers 2009 publizierter Aufsatz *Moral Girls’ and ‘Filles Fatale’s: The Fetishisation of Innocence*⁴²⁰. Anhand von Paul Chabas’ (1869-1937)

⁴¹⁶ Wood 1986, S. 232.

⁴¹⁷ Kestner 1989, S. 295. Auch Peter Trippi hält eine erotische Komponente bei dem Gemälde für plausibel, siehe Trippi 2002, S. 28.

⁴¹⁸ Kestner 1989, S. 297. Kestners Sichtweise könnte durch die Fotografien, die der Schriftsteller Lewis Carroll (1832-1898) von Mädchen anfertigte, beeinflusst sein. Tatsächlich weisen manche dieser Fotografien Parallelen zu verschiedenen Gemälden Waterhouses, bspw. IN THE PERISTYLE.

⁴¹⁹ Kristen Hatch: Fille Fatale: Regulating Images of Adolescent Girls, 1962-1996, in: Sugar, Spice and Everything Nice. Cinemas of Girlhood. Hrsg. von Frances Gateward und Murray Pomerance. Detroit 2002, S. 163-182.

⁴²⁰ Fae Brauer: ‘Moral Girls’ and ‘Filles Fatale’s: the Fetishisation of Innocence, in: Australian and New Zealand Journal of Art Vol. 10/Nr. 1 (2009), S. 123-143.

Gemälde *MATINÉE DE SEPTEMBRE*⁴²¹ untersucht Brauer, inwiefern Darstellungen nackter Kinder und Jugendlicher in der Salonmalerei Tendenzen aufweisen, die sich auch in eindeutig dem Bereich der Erotika zuzuordnenden Fotoaufnahmen aus der gleichen Zeit finden lassen. Eine Definition der Bezeichnung findet sich bei ihr nicht, die intendierte Bedeutung lässt sich aber aus der Art der Verwendung erschließen. Eine *fille fatale* repräsentiert demnach im Sexualitätsdiskurs um die Jahrhundertwende die eine Hälfte einer bipolaren sexuellen Identität pubertierender Mädchen, die andere Hälfte ist das *moral girl*.⁴²² Ein zentrales Merkmal der *fille fatale* ist bei Brauer die sexuelle Aufgeklärtheit,⁴²³ während das *moral girl* sich durch seine Unschuld auszeichnet.⁴²⁴ Maler und Fotografen nutzten laut Brauer jedoch dieselben Strategien, um *filles fatales* und *moral girls* darzustellen und konnten so ihre teilweise pornografischen Absichten verschleiern. Das wirksamste Vorgehen war dabei die Verpflanzung des Bildgeschehens in einen biblischen oder mythologischen Kontext.⁴²⁵

5.1.2 „A kinky old victorian perv“⁴²⁶

Angefeuert wurde die Debatte um die Rolle von Erotik und Sexualität in Waterhouses Œuvre durch eine Aktion, die im Jahr 2018 in der Manchester Art Gallery stattfand. In den Abendstunden des 26. Januars 2018 entfernten Mitarbeiter des Museums Waterhouses Gemälde *HYLAS AND THE NYMPHS* von seinem angestammten Platz und brachten es ins Depot. Anstelle des Gemäldes wurde eine Verlautbarung an der Wand befestigt, deren genauer Wortlaut auch auf der Internetseite des Museums zu lesen war:

We have left a temporary space in Gallery 10 in place of *Hylas and the Nymphs* by JW Waterhouse to prompt conversation about how we display and interpret artworks in Manchester's public collection. How can we talk about the collection in ways which are relevant in the 21st century? Here are some of the ideas we have been talking about so far. What do you think? This gallery presents the female body as either a 'passive decorative form' or 'femme fatale'. Let's challenge this Victorian fantasy! The gallery exists in a world full of intertwined issues of gender, race, sexuality and class which affect us all. How could artworks speak in more contemporary, relevant ways? What other stories could these artworks and their characters tell? What other themes would be interesting to explore in the gallery? The act of taking down this painting was part of a group gallery takeover that

⁴²¹ 1912, Öl auf Leinwand, 163.8 x 216.5 cm, Metropolitan Museum of Art (New York).

⁴²² Brauer 2009, S. 124.

⁴²³ Ebd., S. 125.

⁴²⁴ Ebd., S. 126.

⁴²⁵ Ebd., S. 127 u. 129.

⁴²⁶ Jonathan Jones: Why have mildly erotic nymphs been removed from a Manchester gallery? Is Picasso next?, in: *The Guardian* (31. Januar 2018), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/31/hylas-and-the-nymphs-jw--waterhouse-why-have-mildly-erotic-nymphs-been-removed-from-a-manchester-gallery-is-picasso-next>, (letzter Zugriff am 19. November 2018).

took place during the evening of 26 January 2018. People from the gallery team and people associated with the gallery took part. The takeover was filmed and is part of an exhibition by Sonia Boyce, 23 March to 2 September 2018.⁴²⁷

Laut der Proklamation sollte die temporäre Entfernung von *HYLAS AND THE NYMPHS* eine Diskussion über die Ausstellung und Interpretation von Kunstwerken in der Manchester Art Gallery anregen. Die Besucher des Museums bekamen die Möglichkeit, Notizzettel mit Kommentaren an die Wand rundum die Verlautbarung zu heften. Wer genau die Abhängung des Gemäldes veranlasst hatte, ist jedoch aus der Verlautbarung nicht eindeutig ersichtlich. So scheint ein Kollektiv zu sprechen, das sich aus „people from the gallery team and people associated with the gallery“ zusammensetzt. Darüber hinaus ist der Bekanntmachung zu entnehmen, dass die Abhängung gefilmt worden und Teil einer Retrospektive der britischen Künstlerin Sonia Boyce (*1962) sei, die vom 23. März bis zum 2. September 2018 in der Manchester Art Gallery gezeigt wurde. Die Verlautbarung lieferte auch einige Denkanstöße und Vorschläge, in welche Richtung die Diskussion geführt werden könnte. Diese Denkanstöße erlauben eine Verortung der gesamten Aktion in der um die Jahreswende 2017/18 besonders intensiv geführten MeToo-Debatte um sexuelle Belästigung und Ausbeutung. Ein Kommentar von Clare Gannaway, Kuratorin für zeitgenössische Kunst an der Manchester Art Gallery, bestätigt dies:

We'd like this gallery to tell a different story in 2018, rather than being about the 'Pursuit of Beauty' with a binary tale about how women are either femmes fatale (sic!) or passive bodies for male consumption. Shouldn't we be challenging this instead of perpetuating views which result in things like the President's Club being able to exist? The gallery doesn't exist in a bubble and these things are connected, surely?⁴²⁸

Diesem Kommentar zufolge sieht Gannaway einen Zusammenhang zwischen der Art und Weise, wie Gemälde des 19. Jahrhunderts in der Manchester Art Gallery ausgestellt und betrachtet werden und der sexuellen Belästigung von Frauen und verweist dabei namentlich auf mehrerer solcher Fälle, die im Januar 2018 im Rahmen eines Dinners des Presidents Club Charitable Trust im Dorchester Hotel in London stattgefunden haben sollen.⁴²⁹

Die Wahl von *HYLAS AND THE NYMPHS* geschah nach Aussagen des Museums aufgrund von dessen Stellung als Barometer des öffentlichen Geschmacks: „Hylas was chosen because the

⁴²⁷ <http://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/> (letzter Zugriff am 11. Mai 2019).

⁴²⁸ Clare Gannaway: Kommentar (29. Januar 2018), in: <http://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/> (letzter Zugriff am 14. November 2018).

⁴²⁹ Madison Marriage: Men Only: Inside the charity fundraiser where hostesses are put on show, in: *Financial Times* (23. Januar 2018), <https://www.ft.com/content/075d679e-0033-11e8-9650-9c0ad2d7c5b5>, (letzter Zugriff am 19. November 2018).

painting has been a barometer of public taste since it was painted in 1896 and continues to be so“⁴³⁰. Inwiefern das Gemälde diesen Status hat, wurde jedoch nicht näher ausgeführt. Gannaway gab in einem Radiointerview an, dass die Wahl aufgrund der Popularität des Gemäldes erfolgt sei, an sich aber auf jedes Bild in dem betreffenden Raum hätte fallen können.⁴³¹ Sonia Boyce, die in einer Stellungnahme im *Guardian* die Aktion als eine legitime künstlerische Performance verteidigte, äußerte sich zunächst nicht zur Wahl von HYLAS AND THE NYMPHS.⁴³² Laut einem Artikel im *Guardian* hatte Clare Gannaway im Rahmen der Vorbereitung der Retrospektive Boyce dazu eingeladen, bei einem sogenannten *takeover* mit der ständigen Sammlung des Museums zu interagieren.⁴³³ Im Gespräch mit Mitarbeitern des Museums sei man immer wieder auf HYLAS AND THE NYMPHS gekommen. Dem *Guardian*-Artikel zufolge hätte das Aufsichtspersonal die Beobachtung mitgeteilt, dass das Gemälde besonders häufig von jungen Frauen und Männern mittleren Alters betrachtet werde:

The conversations in the museum registered that both paintings featured classical characters famous for homosexuality – a homosexuality completely invisible in these works. Gallery attendants noted that young girls often took selfies with Hylas and the Nymphs as backdrop and that middle-aged men also liked to linger over it.⁴³⁴

Der erste Teil dieser Äußerung bezieht sich auf die nicht zum Ausdruck gelangende Homosexualität von Hylas und der antiken Dichterin Sappho, die in Auguste Charles Mengins SAPPHO⁴³⁵ an der Wand gegenüber von HYLAS AND THE NYMPHS zu sehen ist. Ob der zweite Teil der Äußerung zur Zusammensetzung des Publikums des Gemäldes in diesem Zusammenhang zu verstehen ist, bleibt unklar. Auch ist nicht eindeutig erkennbar, welche Schlüsse aus der Bemerkung über die Zusammensetzung des Publikums zu ziehen sind. Die Wortwahl könnte jedoch als Kritik interpretiert werden, denn das Wort „linger“ kann laut dem OED auch die Bedeutung von „to stay on or hang about in a place beyond the proper or usual time“⁴³⁶ haben.

⁴³⁰ Manchester Art Gallery: A barometer of public taste, in: <http://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/>, (letzter Zugriff am 17. November 2018).

⁴³¹ o.V.: Gallery denies censorship after removing Victorian nymphs painting, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-42904024>, (letzter Zugriff am 17. November 2018).

⁴³² Sonya Boyce: Our removal of Waterhouse’s naked nymphs painting was art in action, in: *The Guardian* (6. Februar 2018), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/06/takedown-waterhouse-naked-nymphs-art-action-manchester-art-gallery-sonia-boyce> (letzter Zugriff am 27. Juli 2020).

⁴³³ Charlotte Higgins: ‚The vitriol was really unhealthy‘: artist Sonia Boyce on the row over taking down Hylas and the Nymphs, in: *The Guardian* (19. März 2018), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/19/hylas-nymphs-manchester-art-gallery-sonia-boyce-interview>, (letzter Zugriff am 17. November 2018).

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ 1877, Öl auf Leinwand, 230.7 x 151.1 cm, Manchester Art Gallery.

⁴³⁶ „linger“, in: Oxford English Dictionary, <https://www-oed-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/108665?rskey=Yprp1N&result=2#eid> (letzter Zugriff am 28. Juli 2020).

Als *HYLAS AND THE NYMPHS* am 3. Februar 2018 an seinen alten Platz zurückkehrte, hatte die einwöchige Abwesenheit dem Gemälde und der Aktion ein Maß an internationaler Aufmerksamkeit beschert, wie es Waterhouses weder zu Lebzeiten noch danach jemals zuteilgeworden war. In unzähligen Stellungnahmen, Presseartikeln, Kommentaren und in den sozialen Medien wurde der Nymphen-Skandal, wie deutschsprachige Medien das Geschehnis teilweise bezeichneten,⁴³⁷ erörtert und eine kaum zu bewältigende Menge potentieller Quellen zur Waterhouse-Rezeption entstand. Bei genauerer Überprüfung entpuppt sich jedoch ein beträchtlicher Teil der Äußerungen als wenig ergiebig für die Erforschung der Waterhouse-Rezeption, da hauptsächlich die Frage, ob es sich bei der Abhängung um einen Akt der Zensur handelte, diskutiert wurde, während Waterhouses Œuvre, wenn überhaupt, nur am Rande Erwähnung fand.

Es gab jedoch auch eine Reihe von Reaktionen, die sich näher mit dem Gemälde sowie der Rolle von Sexualität und Erotik in *HYLAS AND THE NYMPHS* auseinandersetzten. Dabei wurde das Gemälde mehrmals als pornographisch bezeichnet und zwar sowohl von Befürwortern als auch Gegnern der Abhängung. Die Kunsthistorikerin Gilane Tawadros beschrieb das Gemälde als „a mediocre, semi-pornographic Victorian painting“⁴³⁸ und der Kunstkritiker Jonathan Jones reklamierte im Namen der Kunstfreiheit, auch ein „kinky old Victorian perv has his right to paint soft-porn nymphs“⁴³⁹. Als das Gemälde nach einwöchiger Abwesenheit wieder aus dem Depot zurückkehrte, titelte der *Guardian* „Pre-Raphaelite ‘soft porn’ painting back on view after outcry.“⁴⁴⁰

Rhiannon Lucy Coslett veröffentlichte im *Guardian* einen Kommentar zu der Abhängung des Gemäldes und der daraus resultierenden Debatte, in dem sie eine Verwandtschaft der weiblichen Figuren Waterhouses mit Nabokovs Roman *Lolita* implizierte und die Möglichkeit pädophiler Tendenzen bei dem Gemälde ansprach: „While one viewer might look at Hylas and

⁴³⁷ Z. Bsp. Katrin Pribyl: Die Ausstellung zum Nymphen-Skandal, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung* (18. April 2018), <https://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Die-Ausstellung-zum-Nymphen-Skandal> (letzter Zugriff am 27. Juli 2020).

⁴³⁸ Gilane Tawadros: Removing nymphs from a gallery is provocative – but does not merit contempt, in: *The Guardian* (2. Februar 2018), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/02/nymphs-manchester-art-gallery-perspective-censorship>, (letzter Zugriff am 19. November 2018).

⁴³⁹ Jones 2018.

⁴⁴⁰ Helen Pidd: Pre-Raphaelite ‘soft porn’ painting back on view after outcry, in: *The Guardian* (4. Februar 2018), <https://www.theguardian.com/uk-news/2018/feb/04/manchester-pre-raphaelite-soft-porn-painting-hylas-and-the-nymphs-back-on-view-after-outcry>, (letzter Zugriff am 19. November 2018).

the Nymphs and see the young girls in it as “mildly erotic” [...] another viewer might remark a paedophilic tendency that is, actually, not at all mild or subtle.“⁴⁴¹

5.2 Erotik und Sexualität in Waterhouses Œuvre

In vielen wissenschaftlichen Publikationen bilden die Begriffe Erotik und Sexualität ein Paar, ohne dass eine genaue Unterscheidung zwischen ihnen vorgenommen wird. Volkert Haas etwa verwendet sie in seiner Monografie *Babylonischer Liebesgarten. Erotik und Sexualität im alten Orient*⁴⁴² weitestgehend synonym. Eine gewisse Differenzierung ist hingegen in Klaus Wengst' Aufsatz *Fast eine Fehlanzeige: Sexualität und Erotik im Neuen Testament*⁴⁴³ zu finden. Wengst unterscheidet bei seiner Untersuchung zwischen „Erzählungen der Evangelien [...], die erotische Elemente enthalten“⁴⁴⁴ und „Texten [...], die ausdrücklich Fragen der Sexualität behandeln“⁴⁴⁵. Eine Definition der Begriffe liefert Wengst jedoch nicht und so lässt sich nur aus dem Kontext erschließen, mit welcher Bedeutung er sie hinterlegt. Über die Fußsalbung Jesu im Lukasevangelium (Lk 7, 36-50) schreibt er: „Wenn das nicht eine von Erotik geladene Szene ist: die aufgelösten Haare der Frau, das nicht nur flüchtige, sondern ausgedehnte Küssen der Füße [...] und schließlich deren Salbung!“⁴⁴⁶ Erotik umfasst demnach die literarische Darstellung von Aspekten der körperlichen Erscheinung und bestimmter Handlungen. Die erotische Wirkung entfaltet sich aber nur dann, wenn die Leser*innen ihren Beitrag leisten: „Die insgesamt nicht eben zahlreichen Texte der Evangelien mit erotischen Elementen verhalten sich, in ihren Kontexten gelesen, zum Thema Erotik ausgesprochen spröde [...] Nur die Phantasie der Interpreten kann aus ihnen wirklich erotische Texte machen.“⁴⁴⁷

Aus Wengst' Ausführungen lässt sich schließen, dass Erotik bestimmter Signalgeber bedarf, die es Rezipienten ermöglichen, eine erotische Wirkung zu erfahren. Was jedoch als erotisch gilt, kann nicht ohne weiteres bestimmt werden. Sicherlich gibt es kulturelle und gesellschaftliche Konventionen darüber, was als ein erotischer Signalgeber anzusehen ist, etwa

⁴⁴¹ Rhiannon Lucy Cosslett: Art is all about nuance. Let's not lose it in the alarmist censorship debate, in: *The Guardian* (8. Februar 2018), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/08/art-nuance-censorship-outrage-painting>, (letzter Zugriff am 13. Juli 2020).

⁴⁴² Volkert Haas: *Babylonischer Liebesgarten. Erotik und Sexualität im alten Orient*. München 2009.

⁴⁴³ Klaus Wengst: *Fast eine Fehlanzeige: Sexualität und Erotik im Neuen Testament*, in: *Liebe und Leidenschaft. Historische Aspekte von Erotik und Sexualität*. Hrsg. von Gerhard Binder und Bernd Effe. Trier 1993, S. 93-104.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 93.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd., S. 96.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 97.

in Wengst Beispiel offenes Frauenhaar. Diese Signalgeber müssen jedoch nicht für alle Rezipienten ein gleich starke oder überhaupt eine erotische Wirkung besitzen. Erotische Signalgeber sind somit nicht immer konventionell, sondern können individuell sein. Wengst' Auffassung des Begriffs der Sexualität ist hingegen eher vage, eine genaue Äußerung dazu lässt sich nicht finden. Die von ihm im Abschnitt „Der Umgang mit Sexualität im Neuen Testament“⁴⁴⁸ behandelten Bibelstellen betreffen allesamt das geschlechtliche Zusammenleben von Männern und Frauen.

Heike Schader nimmt in ihrer Monografie *Virile, Vamps und wilde Veilchen. Sexualität, Begehren und Erotik in den Zeitschriften homosexueller Frauen im Berlin der 1920er Jahre*⁴⁴⁹ eine genauere Definition von Erotik und Sexualität vor. Schader teilt, „was häufig unter dem Stichwort ‚Sexualität‘ zusammengefasst wird“⁴⁵⁰, in die drei Bereiche Sexualität, Begehren und Erotik auf, um so „die unterschiedlichen Ebenen des Handelns im Einzelnen“⁴⁵¹ betrachten zu können, wobei sie darauf hinweist, dass eine eindeutige Trennung der drei Bereiche nicht immer möglich sei.⁴⁵² Sexualität definiert Schader als „eine (meist) körperliche Erfahrung, ein körperliches Erleben“⁴⁵³, bei dem es „um festgelegte Formen der Handlung“⁴⁵⁴ gehe. Sexualität kann laut Schader aus dem Begehren hervorgehen, Begehren müsse jedoch nicht immer zu sexuellen Handlungen führen und sexuelle Handlungen seien auch ohne Begehren möglich.⁴⁵⁵ Sexuelle Handlungen zwischen zwei oder mehr Personen setzen zudem ein Einvernehmen der beteiligten Personen voraus.⁴⁵⁶ Den Begriff des ‚Begehrens‘ umschreibt Schader etwas vage als „ein Streben, ein Hingezogensein, eine Attraktion, die nicht auf Reaktion angewiesen ist“⁴⁵⁷. Erotik sei hingegen „eine Atmosphäre, eine Umgebung, in der Begehren sichtbar bzw. spürbar wird“⁴⁵⁸. Weiter bedürfe Erotik eines „Konsens über das, was erotisch ist, was erotische Symbole, Signale und Situationen sind“⁴⁵⁹, weshalb es eine „Verabredung über

⁴⁴⁸ Wengst 1993, S. 100-104.

⁴⁴⁹ Heike Schader: *Virile, Vamps und wilde Veilchen. Sexualität, Begehren und Erotik in den Zeitschriften homosexueller Frauen im Berlin der 1920er Jahre*. Königstein 2004.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 22.

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Ebd.

⁴⁵⁷ Ebd., S. 24.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 25.

⁴⁵⁹ Ebd.

Symbole des Erotischen, der Erotica⁴⁶⁰ gebe. Auch für Schader liegt die Entscheidung darüber, was erotisch ist, bei den Rezipienten.⁴⁶¹

Schaders Definition von Sexualität, Begehren und Erotik zeigt, dass eine strenge Trennung nicht immer möglich ist und die Übergänge zwischen den Begriffen fließend sind. Ihre Bestimmung der Sexualität als „(meist) körperliche Erfahrung“ und „Handlung“ wird in der vorliegenden Arbeit übernommen, allerdings mit der Erweiterung, dass Sexualität nicht nur tatsächlich stattfindende Erfahrungen und Handlungen betrifft. So gehören auch Diskurse über Sexualität mit zur Sexualität. Ganz allgemein kann jedwede Äußerung, die in einem Zusammenhang mit der Sexualität als körperliche Erfahrung und Handlung steht, als zur Sexualität gehörig angesehen werden.

Der in der vorliegenden Arbeit verwendete Begriff der Erotik baut ebenfalls auch Schaders Definition auf. Erotik ist grundsätzlich ein Aspekt der Sexualität, muss aber ebenso wenig zu sexuellen Handlungen führen, wie sexuelle Handlungen nicht zwangsläufig erotisch sein müssen. Hierin ähnelt der hier verwendete Begriff der Erotik Schaders Begriff des Begehrens. Erotik kann sich selbst genügen, eine Überführung des durch sie zum Ausdruck kommenden Begehrens in Sexualität muss nicht erfolgen. In diesem Sinne stellt Erotik auch eine Möglichkeit dar, Begehren erfahrbar zu machen – öffentlich oder privat, intersubjektiv oder allein. Wie Schader zurecht deutlich macht, hängt dabei die Bestimmung dessen, was erotisch ist von zwei Faktoren ab: Erstens von einem Konsens darüber, was erotisch ist. Diese Seite der Erotik ist ihre gesellschaftlich und kulturell bedingte. Zweitens hängt die erotische Wirkung in ihrem Vorhandensein und ihrer Stärke von der Persönlichkeit der Rezipient*innen ab. Diese Seite der Erotik kann als ihre individuelle Bedingtheit bezeichnet werden.

Erotische Sujets beziehungsweise Sujets, die eine Darstellung erotischer Motive und Stimmungen erlauben, spielen eine wichtige Rolle im Œuvre Waterhouses. Bereits in den frühesten erhaltenen Werken *UNDINE*⁴⁶² und *THE SLAVE*⁴⁶³ ist dies zu erkennen. Der weibliche Wassergeist Undine, bekannt geworden durch eine gleichnamige Erzählung⁴⁶⁴ Friedrich de la Motte Fouqués (1777-1843) aus dem Jahre 1811, setzt seine Verführungskünste nicht nur ein, um einen menschlichen Ehemann zu bekommen, sondern auch, um dessen Treulosigkeit zu

⁴⁶⁰ Schader 2004, S. 25.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² 1872. Öl auf Leinwand, 25.4 x 20.3 cm. Privatsammlung.

⁴⁶³ 1872. Öl auf Leinwand, 25.4 x 20.3 cm. Privatsammlung.

⁴⁶⁴ Friedrich de la Motte Fouqué: Undine, eine Erzählung, in: *Die Jahreszeiten. Eine Vierteljahrsschrift für romantische Dichtungen* Nr. 1 (1811), S. 1-189.

bestrafen. Laut Peter Trippi stellt UNDINE mit seiner Verknüpfung von „love, sex and death“⁴⁶⁵ auch Waterhouses erste Auseinandersetzung mit dem Topos der *Femme fatale* dar, die ab den 1880er Jahren ein Leitmotiv im Œuvre des Künstlers werde.⁴⁶⁶

THE SLAVE hingegen zeigt mit der Zurschaustellung einer jungen Sklavin ein beliebtes Sujet des Orientalismus. Waterhouses Gemälde ist im Vergleich mit Werken des Franzosen Jean-Léon Gérôme, etwa dessen LE MARCHÉ D'ESCLAVES⁴⁶⁷, von einer eher zurückhaltenden Erotik geprägt. Dennoch besteht kaum ein Zweifel, zu welchem Zweck die Sklavin erworben werden kann. THE SLAVE ist nicht das einzige Gemälde Waterhouses, das zum Orientalismus gerechnet werden kann. 1873 stellte er das Gemälde THE UNWELCOME COMPANION – A STREET SCENE IN CAIRO⁴⁶⁸ aus, das eine verträumt dreinblickende Tänzerin zeigt. THE UNWELCOME COMPANION – A STREET SCENE IN CAIRO ist sicherlich weniger stark erotisierend als THE SLAVE. Durch sein orientalistisches Setting und die Kostümierung der Figur könnte das Gemälde aber durchaus als Projektionsfläche erotischer Fantasien gedient haben, wie sie der Orientalismus vielfach erlaubte.

Erotisches Potential haben auch weitere Gemälde der 1870er Jahre, wie etwa das nur anhand einer Gravur überlieferte WHISPERED WORDS⁴⁶⁹, das ein antikes Liebespaar zeigt, und das Gemälde AFTER THE DANCE. Gerade letzteres belegt jedoch auch, dass Waterhouse nicht jede Gelegenheit für eine erotische Darstellung ergriff. Waterhouse stellte AFTER THE DANCE 1876 in der Royal Academy aus. Dort zeigte auch, wie bereits ausgeführt, Alma-Tadema ein Gemälde des gleichen Titels, dessen einzelne Figur große Ähnlichkeiten mit der vorderen Figur in Waterhouses Gemälde aufweist. Während Waterhouse jedoch ein bekleidetes Mädchen darstellt, ist bei Alma-Tadema eine nackte, auf einem Fell ruhende Tänzerin zu sehen. Im Werk zwischen 1876 bis 1884 sind Sujets mit erotischem Potential insgesamt eher selten, sie treten erst 1885 mit ST. EULALIA wieder in Erscheinung. Allerdings ist hier darauf hinzuweisen, dass von den 28 bekannten Gemälden dieses Zeitraums 14 nur anhand ihrer Titel überliefert sind und eine genaue Aussage über die jeweilige Darstellung nicht möglich ist. Auffällig ist, dass Waterhouse sich ab 1884 verstärkt Sujets zuwandte, die ihm eine Darstellung von erotischen Stimmungen und Motiven gestatteten. Auf ST. EULALIA, dessen literarische Vorlage, eine Märtyrervita, durchaus erotisches Potential birgt, folgte 1886 THE MAGIC CIRCLE, das ebenfalls

⁴⁶⁵ Trippi 2002, S. 19.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ 1866. Öl auf Leinwand, 84.8 x 63.5 cm. Clark Art Institute, Williamstown.

⁴⁶⁸ 1873. Öl auf Leinwand, 59 x 49.5 cm. Towneley Hall Art Gallery and Museum, Burnley.

⁴⁶⁹ 1875. Öl auf Leinwand, 102 x 76 cm. Verbleib unbekannt.

dieses Potential hat und Waterhouse die Gelegenheit gab, sich am Motiv der *Femme fatale* zu versuchen.

Viele Gemälde der folgenden Jahre haben Sujets, in denen Sexualität und sexuelles Verlangen eine Rolle spielen. MARIAMNE von 1887 zeigt die wegen angeblicher Untreue zum Tode verurteilte zweite Gemahlin Herodes I. Der Gräzist Simon Goldhill hat die Geschichte um Mariamne und den ihr durch sein sexuelles Verlangen ausgelieferten Herodes in einem Aufsatz als ein „first-century sexual drama“⁴⁷⁰ bezeichnet. Auch in THE LADY OF SHALOTT aus dem Jahr 1888 spielt das sexuelle Verlangen der Hauptfigur aus Alfred Tennysons gleichnamigem Gedicht eine wichtige Rolle, denn dort tötet ein Fluch die Lady, nachdem sie ein Schauerbot in Folge ihres Verlangens dem Ritter Lanzelot übertreten hat.

In mehreren Werken der 1890er widmete sich Waterhouse Sujets, in denen sexuelles Verlangen und die Gefahr einer Unterjochung durch weibliche Sexualität eine zentrale Rolle einnehmen. ULYSSES AND THE SIRENS stellt den der Verführungskunst der Sirenen lauschenden und doch trotzens Odysseus dar, derselbe Held muss in CIRCE OFFERING THE CUP TO ODYSSEUS weiblichen Reizen widerstehen. Verführerinnen, die ihre männlichen Opfer schlussendlich ins Verderben stürzen, sind in den folgenden Jahren immer wieder ein beliebtes Thema, das unter anderem in LA BELLE DAME SANS MERCI, THE SIREN und vor allem HYLAS AND THE NYMPHS auftritt. Auch unter den Gemälden der letzten fünfzehn Schaffensjahre Waterhouses sind immer wieder Sujets mit erotischem Potential und sexuellen Thematiken zu finden, zum Beispiel APOLLO UND DAPHNE von 1908 und TRISTRAM AND ISOLDE von 1916.

Dass Erotik nicht auf die Zurschaustellung vollständiger nackter Körper angewiesen ist, belegt Waterhouses Œuvre über weite Strecken. Tatsächlich gibt es unter den überlieferten Gemälden nur wenige, die einen vollständigen Akt zeigen. Auch hat Waterhouse erst relativ spät, nämlich 1885 mit ST. EULALIA, einen ersten Halbakt ausgestellt. Gleichwohl gibt es in seinem Œuvre eine Vielzahl von Gemälden, in denen nackte Haut zu sehen ist. Diese strategischen Enthüllungen bestimmter Körperpartien, meistens einer Schulter und einer Brust, sollen dabei meist den Eindruck erwecken, als seien sie zufällig und ganz ohne eine Absicht der betreffenden Figuren zustande gekommen. Dieses Motiv tritt bereits im frühesten Werk zutage. THE DEATH OF COCLES⁴⁷¹, das gemeinhin als Waterhouses früheste überliefertes Gemälde gilt, gewährt einen verstohlenen Blick auf eine halb entblößte Frauenbrust. Auch in den frühen

⁴⁷⁰ Simon Goldhill: See Josephus: Viewing first-century sexual drama with Victorian eyes, in: *Victorian Studies* Vol. 51/Nr. 3 (2009), S. 470.

⁴⁷¹ Ca. 1869, Öl auf Leinwand, 101.6 x 126.4 cm, Privatsammlung.

Werken *UNDINE*, *THE SLAVE*, *LA FILEUSE*⁴⁷² und *GONE, BUT NOT FORGOTTEN*⁴⁷³ findet sich dieses Motiv wieder. Das weiter oben bereits im Zusammenhang mit *IN THE PERISTYLE* angesprochene Motiv der entblößten Schulter ist ebenfalls eine Konstante in Waterhouses Œuvre. Dass er dieses Motiv hier wie auch bei *A SICK CHILD BROUGHT INTO THE TEMPLE OF AESCULAPIUS* bei dem Augenschein nach minderjährigen Mädchen anwendet, macht diese Gemälden aus einer heutigen Perspektive problematisch, für die Kunst des 19. Jahrhunderts sind solche Darstellungen aber keineswegs ungewöhnlich oder gar besonders freizügig.⁴⁷⁴ Ebenso weichen erotisch konnotierte Stimmungen, Motive und Sujets in Waterhouses Œuvre kaum von der Mehrheit der Malerei seiner Zeit ab. Die in einigen Werken vermuteten Hinweise auf BDSM-Praktiken sind keine Besonderheit Waterhouses.⁴⁷⁵ Darstellungen gefesselter Frauen in Verbindung mit erotischen Stimmungen sind in der Malerei des 19. Jahrhunderts häufiger zu finden, etwa in John Everett Millais' *THE KNIGHT ERRANT*⁴⁷⁶ oder Arthur Hills *ANDROMEDA*⁴⁷⁷. Ebenso wenig ist es erstaunlich, dass Waterhouse das gerade im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert so beliebte Motiv der *Femme fatale* des Öfteren aufgegriffen hat, zum Beispiel in *CIRCE OFFERING THE CUP TO ODYSSEUS* oder *CIRCE INVIDIOSA*.

Waterhouse setzte seine strategischen Enthüllungen weiblicher Körperpartien mit Sicherheit ein, um seinen Gemälden erotisch aufzuladen und ihre Attraktivität für potentielle Käufer zu steigern. Bereits im Frühwerk fällt dies auf, so etwa in dem bereits erwähnten Gemälde *THE SLAVE* von 1872. Die weibliche Sklavin trägt ein Gewand, das einem Kaftan ähnelt, vorne jedoch bis zum Bauchnabel offen ist, so dass die Brüste der Frau halb entblößt sind. Um den Blick des Betrachters zusätzlich auf diesen Bereich zu lenken, hat Waterhouse die Brüste mit Lichtreflexen versehen. Während bei *THE SLAVE* das Sujet von vorneherein für eine erotisierende Darstellungsweise prädestiniert ist und die Sklavin zumindest ein gewisses Bewusstsein für ihren Zustand als Objekt der Betrachtung zu haben scheint, treten im späteren Werk vermehrt Darstellungen auf, in denen erotische Motive wie durch Zufall entstanden wirken. Ein Beispiel hierfür ist *CONSULTING THE ORACLE*. Das Sujet, eine Zusammenkunft mehrerer Frauen im Haus einer Wahrsagerin, fordert nicht zwangsläufig eine erotische

⁴⁷² 1874, Öl auf Leinwand, 31,7 x 25,6 cm, Privatsammlung.

⁴⁷³ 1873, Öl auf Leinwand, 31,7 x 24 cm, Privatsammlung.

⁴⁷⁴ Hier sei noch einmal an Paul Chabas' Gemälde *MATINEE DE SEPTEMBRE* aus dem Jahr 1912 erinnert. Auch in den Ausstellungen der Royal Academy waren solche Darstellungen zu sehen, bspw. 1896 die Statue *THE FLIGHT OF FANCY* des Bildhauers Andrea Carlo Lucchesi; das Gemälde *A WOOD NYMPH* der Malerin Mary F. Raphael oder das Aquarell *CHILDREN BATHING* von Hector Caffieri.

⁴⁷⁵ Trippi 2002, S. 66.

⁴⁷⁶ 1870. Öl auf LW. 184,1 x 135,3 cm. London, Tate Britain.

⁴⁷⁷ 1876. Öl auf LW. 89,2 x 43,7 cm. Bournemouth, Russel-Cotes Art Gallery & Museum.

Komponente. Dennoch hat Waterhouse das Gewand der vordersten Frau am rechten Bildrand so dargestellt, dass es einen Blick auf ihre linke Brust gewährt. Zudem ist das Gewand so gemalt, dass die Körperformen sich gut erahnen lassen. Die Frau wirkt dabei, als sei sie ganz und gar auf die Prophezeiung der Wahrsagerin konzentriert, sie merkt offensichtlich nicht, dass man ihre Brust sehen kann. Mit Darstellungsweisen wie dieser, welche die Komplizenschaft der Betrachtenden bewusst einkalkulierten, konnte Waterhouse voyeuristische Vorlieben zu bedienen; sie kehren in zahlreichen seiner späteren Werke wieder.

Dies bedeutet jedoch nicht, dass es in Waterhouses Œuvre keine Werke gäbe, in denen eine explizitere Erotik anzutreffen ist. *CIRCE OFFERING THE CUP TO ODYSSEUS* stellt die Verführung des Odysseus durch die Zauberin Circe dar, ein Sujet mit starkem erotischem Potential. In Waterhouses Darstellung thront Circe in einem halbtransparenten Gewand, das ihren nackten Körper weniger verhüllt als gekonnt in Szene setzt, in einer erhöhten Position und blickt auf die Betrachter hinab. Der sich nähernde Odysseus ist in einem runden Spiegel hinter Circe zu sehen, wodurch er sich gewissermaßen bereits in ihrer Umarmung befindet. Die Darstellung ist so gewählt, dass die Betrachter in die Rolle des Odysseus schlüpfen. *CIRCE OFFERING THE CUP TO ODYSSEUS* belegt jedoch auch wieder Waterhouses Zurückhaltung bei der Darstellung von nackten Körpern. Das Gemälde orientiert sich sehr nahe an einer Darstellung *CIRCES*⁴⁷⁸ von der Hand des Franzosen Louis Chalon (1866-1916), bei Chalon ist Circe jedoch im Gegensatz zu Waterhouses Gemälde nahezu vollständig nackt ist. Hierin äußert sich Waterhouses Vorsicht, der einerseits Erotik als Teil seiner Marketingstrategie einsetzte und andererseits stets darauf bedacht war, allzu freizügige Darstellungen zu vermeiden und so negative Publikumsreaktionen verhindern konnte.

5.3 Erotik und Sexualität in Ausstellungskritiken

Dass Waterhouses Œuvre in der Debatte um die zeitweilige Entfernung von *HYLAS AND THE NYMPHS* in mehreren Berichten und Kommentaren als pornografisch dargestellt wurde, war kein Novum, sondern vielmehr der vermutlich nur vorläufige Höhepunkt einer Entwicklung, die bereits zehn Jahre zuvor bemerkbar war. In den Rezensionen der Waterhouse-Retrospektive in London im Jahr 2009 avancierten Erotik und Sexualität zu beherrschenden Themen. Im Umgang, den diese Kritiken mit Waterhouses Œuvre pflegten, lassen sich drei grundlegende Tendenzen identifizieren. Erstens charakterisierten sie das Œuvre auf eine Weise, die

⁴⁷⁸ 1888, Öl auf Leinwand, Maße und Verbleib unbekannt.

Vergleiche mit pornografischen Materialien nahelegen. Zweitens vermuteten sie hinter der Erotik in Waterhouses Œuvre marktstrategisches Kalkül Waterhouses. Drittens beurteilten sie die Sexualität in Waterhouses Œuvre als fremd oder von einer Norm abweichend, möglicherweise sogar außerhalb eines legalen Rahmens liegend.

Dass es sich bei Erotik und Sexualität um zwei unterschiedliche, jedoch miteinander verwandte Konzepte handelt, wird in den Kritiken nicht immer beachtet. So leitet der britische Kunstkritiker Richard Dorment seine Auseinandersetzung mit diesen Themen zwar mit den Worten „this brings us to the all-important question of sex“⁴⁷⁹ ein, spricht aber zunächst mehr von Erotik, als von Sexualität: „The way Waterhouse paints flesh isn’t sensual like Leighton’s, but at his best his pictures can be erotic in a way that particularly appeals to adolescent boys.“⁴⁸⁰ Seine Beurteilung der Erotik in Waterhouses Œuvre entwickelt Dorment anhand des Gemäldes *HYLAS AND THE NYMPHS*. Seine Beschreibung der Nymphen als „amorous nymphs skinny-dipping among the lily pads“⁴⁸¹ lässt dabei an die Erotik denken, wie sie in zahlreichen Teenagerfilmen zu finden ist. Das *Waterhouse girl* charakterisiert Dorment als „a modern young woman whose face a boy-man might hope to see on the omnibus, but whose body he could see only in a work of art“⁴⁸², wodurch die Nähe zum Voyeurismus anklingt. Sexualität tritt in der Rezension als zu einer die Gemälde Waterhouses rezipierenden sozialen Gruppe gehörig in Erscheinung. In Erinnerung an seinen eigenen einstigen Besitz eines Posters von *HYLAS AND THE NYMPHS* umschreibt er die erotische Ausstrahlung, die das Bild für Schüler habe: „It’s this erotic frisson that has made the poster ubiquitous in prep-school dormitories throughout the Western world. I know I had one, and why.“⁴⁸³ Dieses Motiv ist nicht auf Dorments Kritik beschränkt, sondern tritt auch in der literarischen Waterhouse-Rezeption in Erscheinung, so auch in der bereits weiter oben zitierten Passage aus David Gutersons Roman *Ed King*.

In Carole G. Silvers Besprechung der Waterhouse-Retrospektive werden die Gemälde auf ebenfalls in die Nähe von Erotika gerückt. Die *Waterhouse girls* beschreibt Silver als „Victorian pinups within the bounds of decency“⁴⁸⁴, die zur Dekoration der Schlafgemächer von Junggesellen geeignet seien.⁴⁸⁵ Wie bei Dorment wird hier die Sexualität einer Gruppe von

⁴⁷⁹ Dorment 2009.

⁴⁸⁰ Ebd.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Silver 2011, S. 266.

⁴⁸⁵ Ebd.

Rezipienten thematisiert, dieses Mal unverheiratete, viktorianische Männer. Hinzu kommt Silvers Vermutung, Waterhouse habe Erotik in seinen Werken zur Verkaufsförderung eingesetzt: „Perhaps the provocative dress and subject matter serve commercial purposes.“⁴⁸⁶ Sie geht zudem davon aus, dass Waterhouse seine Figuren nicht nur verkaufsfördernd fand, sondern auch selbst von ihrer Erotik angesprochen wurde: „Waterhouse apparently found these states of half-undress both sexy and saleable.“⁴⁸⁷

Auch der Kritiker Brian Sewell nimmt an, dass Waterhouse Erotik zum Ankurbeln seiner Verkäufe einsetzte: „Stirring loins was part of the business of some clever Victorian painters who, discreetly and confidingly, could blur the border between high art and erotica.“⁴⁸⁸ Bereits der Titel seiner Rezension - „Phwoar! It’s John William Waterhouse“⁴⁸⁹ – attestiert Waterhouse eine Frivolität, wie sie durch zahlreiche Schlagzeilen in Boulevardzeitungen repräsentiert wird. Das Wort *phwoar*, eine lautmalerische Schöpfung des 20. Jahrhunderts, hat laut dem OED die Bedeutung einer „enthusiastic expression of desire, approval, or excitement, esp. in regard to sexual attractiveness. Typische Verwendungen sind etwa „Phwoar-Derman! Carol Vorderman, 58, shows off her impressive curves in skintight (sic!) leather trousers“⁴⁹⁰ oder „Phwoar blimey! First Love Island hunk is revealed as a seriously hot model whose steamy shirtless snaps have made him an Instagram star“⁴⁹¹. Sewells Äußerungen zielen jedoch nicht auf ein mögliches Marktkalkül Waterhouses ab, sondern auf dessen persönliche seelische Verfassung: „Poor Waterhouse seems a troubled soul [...] intriguing as a suitable case for Freudian analysis.“⁴⁹² Mit dieser Einschätzung beruft er sich auf die Sujets, die Waterhouse besonders ab ca. 1885 mit Vorliebe darstellte. So schreibt Sewell über das Gemälde LAMIA: „Waterhouse [...] challenged his viewers with the unfamiliar and obscure [...] Who knew of Lamia, the beautiful, nymphomaniac, bisexual and vengeful Queen of Libya who sucked the blood from her lovers and ate the children they had sired?“⁴⁹³ In Sewells Beschreibung erscheint das Gemälde dabei viel skandalöser, als die Darstellung einer jungen Frau, die vor einem Ritter in

⁴⁸⁶ Silver 2011, S. 266.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Sewell 2009, Hervorhebung im Original.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Jaimee Taylor: Phwoar-Derman! Carol Vorderman, 58, shows off her impressive curves in skintight leather trousers, in: *The Sun* (15. August 2019), <https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/9725312/carol-vorderman-curves-leather-trousers/> (letzter Zugriff am 4. Februar 2020).

⁴⁹¹ Sarah Packer: Phwoar Blimey! First Love Island hunk is revealed as a seriously hot model whose steamy shirtless snaps have made him an Instagram star, in: *The Irish Sun* (27. Mai 2018), <https://www.thesun.ie/tvandshowbiz/bizarre/2631587/first-love-island-hunk-is-revealed-as-a-super-fit-model-whose-steamy-shirtless-snaps-have-made-him-an-instagram-star/> (letzter Zugriff am 4. Februar 2020).

⁴⁹² Sewell 2009.

⁴⁹³ Ebd., Hervorhebung im Original.

voller Rüstung kniet und diesen sehnsüchtig anblickt, tatsächlich ist. Seine Einschätzung, Waterhouses Gemälde enthüllten „a morbid interest in the ways of wicked women and the byways of sexual titillation“⁴⁹⁴ lässt sich daher auch nur bedingt mit den Darstellungen in Einklang bringen.

Die Charakterisierung von Waterhouses Malerei als pornografisch ist ein Phänomen, das nicht nur in der Waterhouse-Rezeption zu finden ist, sondern in der Beurteilung viktorianischer Malerei im Allgemeinen. In Besprechungen der vom 1. November 2001 bis zum 3. Januar 2002 in der Tate Britain gezeigten Ausstellung *Exposed. The Victorian Nude* ist diese Tendenz deutlich zu erkennen. Die Beschreibung der Ausstellung durch die Kunsthistorikerin Maev Kennedy liest sich wie das Programm einer auf diverse Fetische spezialisierten Erotikrevue: „The show features scenes of flagellation, bondage, naked women about to be eaten by lions, naked women draped in snakes [...] and a peep show featuring the earliest surviving erotic films.“⁴⁹⁵ Ähnliches findet sich in der Rezension Laura Cummings. Bereits der Titel der Besprechung, „Oh, please put some clothes on“⁴⁹⁶, impliziert, dass es sich um zur Schau gestellte Anzüglichkeiten handele. Konsequenterweise operiert auch Cummings Kritik auf geschickte Weise mit dem bewussten Vermischung von Bedeutungsebenen:

Alma-Tadema's bathing belle, overheated and moist, fanning her humid lap with a feather. Or Lord Leighton's slick Psyche, fresh from the tub, advertising her deodorised armpits. Or even Rossetti's strict Venus, a gym mistress among gods, pointing an arrow at her left nipple in case we lesser breeds have failed to admire it.⁴⁹⁷

Aussagen wie diese zeigen, wie die jüngere Rezeption erotische viktorianischen Kunst durch die Brille einer modernen Wahrnehmung betrachtet und dabei die Erotik in den Vordergrund rückt. Diese Tendenz geht nicht nur von Kritiker*innen aus, denn in der *Victorian Nude*-Ausstellung wurden neben Kunstwerken der Zeit auch frühe pornografische Filme gezeigt, wodurch eine Nähe zwischen diesen Gruppen von visuellen Erzeugnissen suggeriert wurde, die für zeitgenössische Betrachter*innen so nicht bestanden hat.

Die kritischste Haltung gegenüber den Aspekten Erotik und Sexualität in Waterhouses Œuvre findet sich in einer Rezension des Kritikers Waldemar Januszczak, die am 5. Juli 2009 in der *Sunday Times* und später auf Januszczaks Internetseite erschien. Sexualität wird auch hier als

⁴⁹⁴ Sewell 2009.

⁴⁹⁵ Maev Kennedy: Prince will find familiar friends in Victorian nudes as he reopens Tate, in: *The Guardian* (30. Oktober 2001) <https://www.theguardian.com/uk/2001/oct/30/arts.monarchy> (letzter Zugriff am 7. August 2018).

⁴⁹⁶ Laura Cumming: Oh, please put some clothes on, in: *The Observer* (4. November 2001) <https://www.theguardian.com/theobserver/2001/nov/04/2> (letzter Zugriff am 7. August 2018).

⁴⁹⁷ Ebd.

Waterhouses eigene Sexualität thematisiert. Januszcak bezeichnet dessen Gemälde als „suggestive sexy paintings of teenage girls“⁴⁹⁸. Sein Œuvre sei „fixated to a disquieting degree on young girls“⁴⁹⁹, die Waterhouse „fresh from puberty“⁵⁰⁰ bevorzugt habe. Lebte Waterhouse heute, so Januszcak weiter, schliche er mit einer Kamera ausgerüstet um Schulen.⁵⁰¹ Auch zieht er einen Vergleich zu dem wegen unterschiedlicher pädophiler Sexualstraftaten verurteilten Musiker Gary Glitter (*1944): „Not in the Gary Glitter league, perhaps, but he was certainly a flauter of regrettable urges.“⁵⁰² Glitter, mit bürgerlichem Namen Paul Francis Gadd, feierte in den 1970er und 1980er Jahren Erfolge als Sänger im Genre des Glam Rock. In den Jahren 1999, 2006 und 2015 wurde er wegen des Besitzes von Kinderpornografie, Kindesmissbrauchs und versuchter Vergewaltigung zu insgesamt 16 Jahren Haftstrafe verurteilt. Dass Januszcak den Fall Glitter aufgriff, liegt möglicherweise auch an dem Aufsehen, das er in der britischen Öffentlichkeit erregte. So brachte laut Susan Edward kein Ereignis die Existenz von Kinderpornografie so deutlich ins öffentliche Bewusstsein der Brit*innen wie die Verurteilung Glitters, woran dessen besonderer Status als Prominenter nicht unbeteiligt war.⁵⁰³

Januszcaks Kritik belegt jedoch auch, dass sich Wahrnehmungen im Laufe der Zeit ändern können. Bereits anlässlich der ersten Waterhouse-Ausstellung in Sheffield verfasste Januszcak eine Rezension. Er charakterisierte auch damals schon die Erotik in Waterhouses Œuvre als Zeugnis von dessen eigenen sexuellen Vorlieben: „With Waterhouse you feel that he’s licking his lips right there beside you.“⁵⁰⁴ Den *Waterhouse girls* attestierte er *Waterhouse girls* „a subtle but potent form of seduction“⁵⁰⁵ und gestand auch eine gewisse Faszination für die Gemälde. Dabei wird deutlich, dass die Wahrnehmung des Œuvres auch durch die Verbreitung von Reproduktionen geprägt war:

Just about all of Waterhouse’s works feature flesh peeping out from under carefully draped robes. It makes for some compulsive viewing and even more compulsive arguing. On his side is the man in the street, who’s never stopped buying reproductions of the work, and who still has the nerve to respond to a sexy body or two. Against him will be aligned cynics, progressive thinkers and liberationists; in between will be people like myself who like

⁴⁹⁸ Waldemar Januszcak: JW Waterhouse at the Royal Academy, in: <http://waldemar.tv/2009/07/jw-waterhouse-at-the-royal-academy/?highlight=waterhouse>, (letzter Zugriff am 13. Juli 2020).

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Ebd.

⁵⁰¹ Ebd.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Susan Edwards: Discourses of Denial and Moral Panics: The Pornographisation of the Child in Art, the Written Word, Film and Photograph, in: *Behaving Badly. Social Panic and Moral Outrage – Victorian and Modern Parallels*. Hrsg. von Judith Rowbotham und Kim Stevenson. Aldershot 2003, S. 178.

⁵⁰⁴ Waldemar Januszcak: Pleasures of the flesh, in: *The Guardian* (30. Oktober 1978), S. 10.

⁵⁰⁵ Ebd.

to think of themselves as a fusion of all the types mentioned above – but who can't take their eyes of the damn things.⁵⁰⁶

Rund dreißig Jahre später hat Januszczak seine Meinung zu Waterhouses Œuvre offenbar revidiert. Im Zentrum seiner Auseinandersetzung steht das Gemälde ST. EULALIA: „Standing in front of Waterhouse's portrayal of the death of St. Eulalia, I did not know whether to laugh, cry or call the police.“⁵⁰⁷ Weiter führt er aus:

Eulalia was a 12-year-old Spanish girl who refused to worship the Roman gods, so the Romans executed her in AD 304. A millennium and a half later, Waterhouse painted her lying dead in the snow [...] with her tunic slipped down to her waist to reveal her budding breasts. Her pose is the pose of someone who has been crucified. How is it possible for anyone, anywhere, at any time, not to recognise this as a ludicrous portrayal on every front? Forcing erotic nudity onto a 12-year-old girl is creepy. Dressing up these lusts as a religious passion is momentarily hypocritical.⁵⁰⁸

Januszczaks Interpretation des Gemäldes bezieht sich auch auf die durch den spätantiken Dichter Prudentius überlieferten Vita der Märtyrin Eulalia von Merida. Zur Zeit der Abfassung der Vita wurde ein zwölfjähriges Mädchen bereits als beinahe heiratsfähig angesehen – dies wird in Prudentius' Vita explizit angesprochen.⁵⁰⁹ Auch galt in Großbritannien bis 1885 ein Schutzalter von dreizehn Jahren. Erst durch den *Criminal Law Amendment Act 1885*, der am 14. August 1885 durch das Parlament beschlossen wurde, wurde das Schutzalter auf sechzehn Jahre angehoben. Befeuert wurde die Debatte um die Schutzbedürftigkeit Minderjähriger durch eine mehrteilige Reportage, die der Journalist William Thomas Stead (1849-1912) vom 6. bis 10. Juli 1885 unter dem Titel *The Maiden Tribute to Modern Babylon*⁵¹⁰ in der *Pall Mall Gazette* veröffentlicht hatte. Stead deckte in dieser Reportage unter anderem auf, wie leicht es war, gegen Geld Geschlechtsverkehr mit einem dreizehnjährigen Mädchen zu bekommen. Steads Reportage löste einen öffentlichen Aufschrei der Empörung aus, der schließlich zu einer Anhebung des Schutzalters führte. Dass Januszczak die zeitliche Distanz nicht als

⁵⁰⁶ Januszczak 1978, S. 10.

⁵⁰⁷ Januszczak 2009.

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Eulalias Ankläger, der römische Statthalter Datianus, versucht dem Mädchen die Abkehr vom Christentum schmackhaft zu machen, indem er ihr die Vorzüge der Ehe vorhält und sie dabei als eine „flore quod occidis in tenero,/proxima dotibuss et thalamis“ (V. 109-110) beschreibt.

⁵¹⁰ William Stead: *The Maiden Tribute to Modern Babylon* – I., in: *Pall Mall Gazette* Vol. 42/Nr. 6.336 (6. Juli 1885), S. 1-6; Ders.: *The Maiden Tribute to Modern Babylon* – II., in: *Pall Mall Gazette* Vol. 42/Nr. 6.337 (7. Juli 1885), S. 1-6; Ders.: *The Maiden Tribute to Modern Babylon* – III., in: *Pall Mall Gazette* Vol. 42/Nr. 6.338 (8. Juli 1885), S. 1-5; Ders.: *The Maiden Tribute to Modern Babylon* – IV., in: *Pall Mall Gazette* Vol. 42/Nr. 6.340 (10. Juli 1885), S. 1-6.

relativierenden Faktor anzuerkennen bereit ist, macht er deutlich: „How is it possible for anyone, anywhere, at any time, not to recognise this as a ludicrous portrayal on every front?“⁵¹¹

Beispiele wie Januszczaks Rezension machen deutlich, dass Beurteilungen der Rolle von Erotik und Sexualität in Waterhouses Œuvre genauso viel über die jeweilige Zeit aussagen, in der sie getroffen werden, wie über die Werke, über die sie sprechen. Hier lässt sich ein Vergleich zur Rezeption der Fotografien David Hamiltons ziehen. Dessen Werke waren in den 1970er Jahren äußerst populär und ihre erotischen Darstellungen junger Frauen wurden zunächst nicht als problematisch wahrgenommen, erst später fand eine kritischere Auseinandersetzung mit ihnen statt. Ähnlich verhält es sich bei Gemälden wie Waterhouses ST. EULALIA. In zeitgenössischen Kritiken des Gemäldes findet sich kein einziger Vorwurf einer bedenklichen Erotik. Zwar gab es auch negative Besprechungen, insgesamt erhielt das Gemälde jedoch gute Kritiken. Sexualität scheint in diesen Rezensionen auf den ersten Blick keine Rolle zu spielen, obwohl sowohl das Sujet, als auch Waterhouse Umsetzung einige Anknüpfungspunkte bieten. Die Vita der Heiligen Eulalia von Mérida des Aurelius Prudentius Clemens (348-nach 405) berichtet, wie die zwölfjährige Eulalia durch die Hände römischer Folterknechte ein schauerliches Martyrium erleidet, bei dem auch ihre Brüste abgetrennt werden: „nec mora, carnifices gemini / iuncea pectora dilacerant / et latus ungula virgineum / pulsat utriumque et ad ossa secat / Eulalia numerante notas.“⁵¹² Die gewalttätige Entfernung der sekundären Geschlechtsmerkmale verweist auch auf die Sexualität Eulalias, die in Prudentius' Vita durchaus eine Rolle spielt. So heißt es dort beispielsweise, Eulalia habe bereits in jungen Jahren deutlich gemacht, dass ihr Körper nicht für die Ehe bestimmt sei: „iam dederat prius indicium / tendere se Patris ad solium / nec sua membra dicata toro“ (V. 16-18).

Entgegen der Beschreibung Prudentius' verzichtete Waterhouse auf die Darstellung der Folter und zeigte stattdessen einen wenn auch toten, so doch unversehrten und makellosen Körper. Dieser leblose, halbnackt in den Schnee hingebreitete Körper ist so eindeutig das Hauptthema des Gemäldes, dass manche zeitgenössischen Kommentator*innen die Bedeutung der literarischen Vorlage marginalisierten. So schrieb der Kritiker Walter Armstrong 1893 anlässlich der Schenkung des Gemäldes an die britische Nation im *Art Journal*:

One of the most pertinacious of the little problems that force themselves into our thoughts as we go round a modern exhibition, is that expressed in the question, “Whatever made you think of painting this or that?” And I never felt it more strongly than when I first saw this ‘Eulalia’. How did Mr. Waterhouse come to paint it? What

⁵¹¹ Januszczak 2009.

⁵¹² Prudentius, Eulalia, V. 131-135. Thomson 1949, S. 151 übersetzt: „In a moment two executioners are tearing her slim breast, the claw striking her two girlish sides and cutting to the bone, while Eulalia counts the marks.“

were the pictorial opportunities which attracted him? Did he think of a girl martyr in the snow first, and afterwards fit her with a legend, this time from Prudentius? He must have approached the matter on that side I should think, for the real story the martyr Eulalia does not sound attractive.⁵¹³

In Waterhouses Gemälde bildet der Körper Eulalias das zentrale Motiv, gut ein Drittel der Bildfläche sind seiner Darstellung vorbehalten, zudem befindet er sich in nächster Nähe zu den Betrachter*innen. Eulalias Körper erscheint als eine passive, dem Blick ausgelieferte Form, die Haltung ihrer Arme und das sich wie ein Blutschwall ausbreitende Haar signalisieren Hingabe. Waterhouse weicht nicht nur bei der Darstellung des unverletzten Körpers von Prudentius' Vita ab, sondern zeigt Eulalias Körper noch unbedeckt vom gerade erst einsetzenden Schnee. Statt der literarischen Quelle zu folgen und die Verhüllung des Körpers darzustellen, setzt Waterhouse Eulalias Oberkörper, durch das Haar und Gewand gerahmt und plastisch hervorgehoben, bewusst in Szene.

Die Betonung des Haupthaars Eulalias kann ebenfalls als ein Motiv, das auf die Sexualität verweist, gedeutet werden. Weibliches Haupthaar war in der viktorianischen Kultur besonders stark mit symbolischer Bedeutung aufgeladen, auch in sexueller Hinsicht. Galia Ofek hat in ihrer Studie *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture* darauf hingewiesen, dass sich durch die Verhüllung des weiblichen Körpers in der Öffentlichkeit mit Ausnahme von Gesicht und Haar, die sexuelle Überdeterminierung des weiblichen Haupthaars zugespitzt habe.⁵¹⁴ Offenes, nicht durch eine aufwändige Frisur gebändigtes Haar galt demnach auch als ein Zeichen sexueller Freizügigkeit und war in der Öffentlichkeit nicht statthaft.⁵¹⁵ Ofek führt jedoch weiter aus, dass viktorianische Haarregeln Mädchen erlaubten, ihr Haar bis zur Pubertät offen zu tragen.⁵¹⁶ Das zerzauste Haar eines noch nicht geschlechtsreifen Mädchens stellte demnach keine Gefahr für die öffentliche Moral dar, sondern symbolisierte vielmehr seine Unschuld und Jungfräulichkeit.⁵¹⁷ Doch auch bei dieser Interpretation, die sich auch auf ST. EULALIA anwenden ließe, spielt Sexualität, hier in Form der Jungfräulichkeit Eulalias, eine wichtige Rolle.

In den Rezensionen, die ST. EULALIA bei seiner ersten Ausstellung im Jahr 1885 erhielt, wurde dem Öfteren die besondere Bedeutung des Körpers der Heiligen betont. So war in *The Saturday*

⁵¹³ Walter Armstrong: The Henry Tate Collection, in: *The Art Journal* Vol. 55 (1893), S. 124.

⁵¹⁴ Galia Ofek: *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*. Farnham 2009, S. 3.

⁵¹⁵ Ebd., S. 14 u. 65.

⁵¹⁶ Ebd., S. 3.

⁵¹⁷ Ebd., S. 7-8.

Review zu lesen, die Komposition sei „admirably simple“⁵¹⁸ und „its force and pathos are concentrated in the body of the saint lying at the foot of the cross“⁵¹⁹ und im *Globe* hieß es, „everything in the picture is subordinate to this figure“⁵²⁰. Die im *Magazine of Art* zu findenden Beschreibungen des Gemäldes weisen einen engen Zusammenhang mit der Wahrnehmung Eulalias als jungfräulich und rein auf. So heißt es über den Schnee, er „clings about her like the pure robes of her new-earned saintship“⁵²¹ und über die Figur der Heiligen, sie sei „so beautiful in its helplessness and pure serenity“⁵²². Über diesen Kommentar hat der Gräzist Simon Goldhill geschrieben, „the beauty of ‘helplessness’ fits more easily into the Victorian erotics of femininity than into the rhetoric of the triumphs of martyrdom“⁵²³. Zu der zweimaligen Verwendung von *pure* ist bei Goldhill zu lesen, „there is no term more charged in Victorian religious thinking on sexuality“⁵²⁴ und er sei „an invitation to view Eulalia’s body without erotic stain“⁵²⁵. Sexualität und Erotik spielten demnach bereits in der zeitgenössischen Rezeption von Waterhouses *ST. EULALIA* im Zusammenhang mit dem Alter und der sexuellen Reife der weiblichen Figur eine Rolle, wobei die Bewertungen jedoch im Vergleich zur späteren Rezeption sehr unterschiedlich sind.

Dass im Bewusstsein zeitgenössischer Kommentator*innen Erotik und Sexualität in Waterhouses Gemälden häufig gerade mit der Unschuld der dargestellten weiblichen Figuren zusammenhing, zeigen hingegen einige Rezensionen, die 1896 und 1897 zu dem Gemälde *HYLAS AND THE NYMPHS* erschienen. In zeitgenössischen Rezensionen des Gemäldes wurde der erotische Gehalt der Darstellung keineswegs verhehlt. So war in einer französischsprachigen Kritik in der Zeitschrift *Cosmopolis* vom „geste séducteurs“⁵²⁶ der Nymphen zu lesen, die als „fleurs tentatrices“⁵²⁷ mit einer „âme amoureuse“⁵²⁸ beschrieben wurden. Von besonderem Interesse sind jedoch mehrere Kritiken, in denen ein direkter Zusammenhang zwischen der erotischen Ausstrahlung der Nymphen und ihrer Unschuld, Kindlichkeit und Reinheit hergestellt wird. In einer Rezension, die 1896 in *The Daily News*

⁵¹⁸ o.V.: The Picture Galleries. IV, in: *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* Vol. 59, Nr. 1545 (1885), S. 756.

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ o.V.: The Royal Academy. [Third Notice], in: *The Globe* Nr. 28.074 (18. Mai 1885), S. 6.

⁵²¹ *Magazine of Art* 1885, S. 390.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Goldhill 2011, S. 29.

⁵²⁴ Ebd.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Gabriel Mourey: Une visite aux salons anglais, in: *Cosmopolis* Vol. 6, Nr. 18 (1897), S. 771.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Ebd.

erschien, werden die Nymphen als „innocent little creatures“⁵²⁹, „most innocent and winning and winsome“⁵³⁰ und „childlike“⁵³¹ beschrieben. Das verführerische Potential der Nymphen liegt dabei in ihrer scheinbaren Unschuld: „These temptresses threaten no force and use no apparent wiles. Most seductive they are [...] the one thing that strikes you is their childish innocence.“⁵³² Diese Sichtweise wird in einer weiteren Kritik der *Daily News* noch deutlicher. Dort heißt es über die Nymphen, „the winsomeness of their faces is so innocent and so virginal [...] the charm of the conception is that in none of these faces is there a hint of self-consciousness or of physical allurements“⁵³³. In einer Rezension, die 1897 im *Manchester Guardian* erschien, wurde ebenfalls die Reinheit der Nymphen betont: „Those who rage at the nude as something vicious and unclean surely cannot find anything to say against the pure, quiet shapeliness of these shy and coy figures.“⁵³⁴

5.4 Sexualität und Erotik in der literarischen Waterhouse-Rezeption

5.4.1 Waterhouses persönliche Sexualität in literarischen Texten

Im Jahr 2000 veröffentlichte der US-amerikanische Autor James Kaye seinen Debutroman *Murielle*⁵³⁵. Unter seinem bürgerlichen Namen James K. Baker hat er zusammen mit seiner Frau Cathy L. Baker zwei Aufsätze zu Waterhouses Leben und Werk publiziert.⁵³⁶ Wenngleich der Untertitel des Romans *The Story of a Model, a Painting, and the Artistry of John William Waterhouse* lautet, handelt der Roman doch in erster Linie von der Liebesbeziehung zwischen Waterhouse und seinem deutlich jüngeren Modell Muriel Foster. Der Roman erzählt, wie sich Waterhouse und die junge Muriel Foster kennenlernen. Gegen den Widerstand ihrer Mutter, für die Modellstehen gleichbedeutend mit Prostitution ist, wird Muriel Waterhouses Modell und zieht bei ihm und seiner Frau Esther in den Primrose Hill Studios ein. Das erste Gemälde, für das Muriel Modell steht, ist LA BELLE DAME SANS MERCI, das Waterhouse 1893 in der Royal Academy ausstellte. Im Zuge der gemeinsamen Arbeit im Atelier kommen sich Muriel

⁵²⁹ o.V.: Round the Studios, in: *The Daily News* Nr. 15.608 (7. April 1896), S. 6.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Ebd.

⁵³³ *Daily News* 1897, S. 8.

⁵³⁴ o.V.: The Royal Academy, in: *The Manchester Guardian* (10. Mai 1897), S. 12.

⁵³⁵ James Kaye: *Murielle. The Story of a Model, a Painting, and the Artistry of John William Waterhouse*. Bloomington, Ind. 2000. Weitere Auflagen erfolgten 2004 und 2012, in der vorliegenden Arbeit wurde die Auflage von 2004 benutzt.

⁵³⁶ James K. Baker; Cathy L. Baker.: Miss Muriel Foster: The John William Waterhouse Model, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies* Vol. 8/Nr. 2 (1999), S. 71-82; James Baker; Cathy L Baker.: The „lamia“ in the art of JW Waterhouse, in: *The British Art Journal* Vol. 5/Nr. 2 (2004), S. 15-22.

und Waterhouse immer näher. Muriel, die zunächst noch so sittsam und schüchtern ist, dass sie Waterhouse nicht einmal ihre nackten Füße zeichnen lassen möchte, lässt sich nach und nach zum immer größeren Zugeständnissen überreden und geht am Ende des Romans eine sexuelle Beziehung zu Waterhouse ein.

Eine Grundlage der Romanhandlung bilden Spekulationen über die Beziehung zwischen Waterhouse und einem Modell, das laut Peter Trippi erstmalig in *THE TOILET*⁵³⁷ aus dem Jahr 1889 zu sehen ist.⁵³⁸ Aufgrund einer handschriftlichen Notiz Waterhouses neben einer Zeichnung⁵³⁹, wird dem Modell meist der Name Muriel Foster zugeschrieben. In Hobsons Katalog von 1980 wird die Zeichnung unter dem Titel *MISS MURIEL FOSTER* angeführt.⁵⁴⁰ Weitere Forschungsergebnisse zur Identität des Modells legten James K. Baker und seine Frau Cathy L. Baker 1999 in ihrem Aufsatz *Miss Muriel Foster: The John William Waterhouse Model* vor. Recherchen in Geburts- und Sterberegistern förderten eine 1878 in Greenwich geborene Muriel Foster zutage, die zwischen 1901 und 1905 an der St. Thomas School of Nursing in London studierte, anschließend im Oaklands Nursing Home in St. Leonards-on-Sea, Hastings, arbeitete, wo sie 1969 im Alter von 91 Jahren starb.⁵⁴¹ Peter Trippi konnte für seine 2002 publizierte Monografie auf die lange verschollene Zeichnung mit der Notiz zurückgreifen und stellte dabei fest, dass diese vollständig „Miss Muriel Foster / Buxton Rd / Chingford“ lautet.⁵⁴² Er äußert Zweifel am Bezug der Notiz zu dem bereits ca. 1889 in Waterhouses Œuvre auftauchenden Modell, da 1904-1905 als ein relativ später Zeitpunkt für den Vermerk des Namens eines Modells erscheine, mit dem Waterhouse schon so lange zusammenarbeitete. Trippis Datierung der Zeichnung basiert jedoch auf der des Gemäldes *LAMIA*⁵⁴³, das Waterhouse 1905 in der Royal Academy ausstellte. Dass Waterhouse für das Gemälde eine mehrere Jahre früher angefertigte Zeichnung verwendete, ist jedoch durchaus möglich. Tatsächlich ist die Kopfhaltung der weiblichen Figur bereits in sehr ähnlicher Form in den Gemälden *LA BELLE DAME SANS MERCI*, *OPHELIA*⁵⁴⁴ und *HYLAS AND THE NYMPHS* zu finden. Trotz seiner Zweifel schließt sich Trippi letztendlich den Forschungsergebnissen der

⁵³⁷ 1889, Öl auf Leinwand, 85 x 49 cm, Privatsammlung.

⁵³⁸ Trippi 2002, S. 104.

⁵³⁹ *Study for the Head of Lamia*, ca. 1904-1905. Bleistift auf Papier, 12 x 11.5 cm, Yale Center British Art (New Haven).

⁵⁴⁰ Hobson 1980, S. 197.

⁵⁴¹ Baker/Baker 1999, S. 74.

⁵⁴² Trippi 2002, S. 104.

⁵⁴³ 1905, Öl auf Leinwand, 146 x 90.2 cm, Privatsammlung.

⁵⁴⁴ 1894, Öl auf Leinwand, 124.4 x 73.6 cm, Schaeffer Collection (Sidney).

Bakers an und bezeichnet die 1878 geborene Muriel Foster als die vielversprechendste Kandidatin.⁵⁴⁵

Im Anschluss an Trippis Forschungen stellte Cathy L. Baker weitere Recherchen an und spürte tatsächlich eine S. Muriel Foster auf, die zum Zeitpunkt der Volkszählung von 1901 in der Nummer 13 Buxton Road in Chingford im Norden von London lebte.⁵⁴⁶ Baker publizierte auch eine Fotografie der Frau, die von 1884 bis 1974 gelebt haben soll. Eine weitere Kandidatin, die in der populären Waterhouse-Rezeption als das Modell Muriel Foster angesehen wird, ist die britische Sängerin Muriel Foster, die 1877 geboren wurde und 1937 verstarb. Diese Muriel Foster war um die Jahrhundertwende sehr bekannt und populär, wie zahlreiche Zeitungs- und Zeitschriftenartikel der Zeit belegen. 1903 brachte die Zeitschrift *The Sketch* einen kurzen Artikel zusammen mit einer beinahe halbseitigen Fotografie der Sängerin. Eine gewisse Ähnlichkeit zu Waterhouses Modell ist nicht von der Hand zu weisen.⁵⁴⁷

Die Grundlage für die Spekulationen über Waterhouses Verhältnis zu Muriel Foster legte Anthony Hobson in seiner 1980 publizierten Monografie. Das seiner Ansicht nach hier erstmalig bei LA BELLE DAME SANS MERCI in Erscheinung tretende Modell bezeichnet er als Waterhouses „ideal type“⁵⁴⁸ und „beautiful young girl“⁵⁴⁹, dessen „tender vulnerability“⁵⁵⁰ einen „powerful impact on the middle-aged artist“⁵⁵¹ gehabt habe. Den Ritter in dem Gemälde beschreibt Hobson als „a figure more symbolic than real – a symbol, one feels, of the artist himself“⁵⁵². Hobson schließt jedoch auch jedwede körperliche Beziehung zwischen Waterhouse und seinen Modellen aus.⁵⁵³ Die Erotik in seinen Gemälden setzt er dennoch zu Waterhouses eigenem Verlangen in Beziehung, wenn er schreibt, HYLAS AND THE NYMPHS versinnbildliche „the artist himself, ever drawn into the company of the nymphs“⁵⁵⁴. Auch Christopher Wood schreibt ein Jahr später über LA BELLE DAME SANS MERCI, die Figur des

⁵⁴⁵ Trippi 2002, S. 105.

⁵⁴⁶ Baker, Cathy L.: *The Mysterious Models of John William Waterhouse*, in: <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/m/articles/50015> (2008-2012). Der Artikel ist momentan nicht mehr über die Internetseite selbst erreichbar, kann aber über die Wayback-machine der Seite archive.org erreicht werden (letzter Zugriff am 14. März 2019).

⁵⁴⁷ o.V.: Key-Notes, in: *The Sketch* Vol. 44/Nr. 566 (1903), S. 246.

⁵⁴⁸ Hobson 1980, S. 76.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Ebd., S. 76.

⁵⁵³ Ebd., S. 77.

⁵⁵⁴ Ebd., S. 97.

Ritters sei „of course Waterhouse himself, increasingly obsessed by his own vision of womanhood“⁵⁵⁵.

Diesen Grundlagen entsprechend spielen die Erotik in den Gemälden und Waterhouses eigene Sexualität eine wichtige Rolle in Kayes Roman. Im Prolog schreibt Kaye über Waterhouses Œuvre, „he valued above all else the visual appeal of the female figure, draped or undraped, and to this day seductive images of his young models haunt male imagination“⁵⁵⁶. Über die weibliche Figur in LA BELLE DAME SANS MERCI lässt er den fiktiven Waterhouse sagen, sie sei „what Freud calls a ‘nymphomaniac,’ a woman with excessive desire for lovemaking“⁵⁵⁷. Die Darstellung der der Sexualität und erotischen Fantasien des fiktiven Waterhouse sind stark von dessen Gemälden geprägt, wie die folgende, offensichtlich von HYLAS AND THE NYMPHS inspirierte Passage belegt:

Do what I do. Stroll through the woods until you come upon a pond of water-lilies. Imagine the blossoms are heads of nympho nymphs lusting for men, and they see you coming. Without the constraints of God, morality, decency, or marriage, visualize the blossoms emerging in human form with youthful bodies and the daintiest limbs to avail themselves of your manhood.⁵⁵⁸

Insgesamt erscheint Waterhouse in Kayes Roman als ein Mann, der seine Sexualität zu den in seinen Gemälden ausgelebten erotischen Fantasien sublimiert hat und sich sexuelle Beziehungen zu seinen Modellen strikt untersagt, bis er Muriel kennenlernt:

Now that I’m married, I think you know me about models. I admit I still have immoral thoughts, but who of us haven’t with sitters as pretty as Muriel. Allison lay nude in front of me for hours when I painted her for *St. Eulalia*. I had thoughts but that’s all they were. I stayed on my side of the easel.⁵⁵⁹

Waterhouses Ehe mit Esther, die in Kayes Roman wenig sympathisch erscheint und keine wichtige Rolle spielt, wird als frei von Zuneigung beschrieben: Waterhouse nächtigt meist auf einer Couch in seinem Atelier, statt im Ehebett und, wie Allison Paige, ein weiteres Modell, zu berichten weiß, „disengaged himself from anything affectionate in his marriage long ago“⁵⁶⁰.

Der Altersunterschied zwischen Muriel und Waterhouse spielt in ihrer Beziehung eine wichtige Rolle, wie groß er tatsächlich ist, lässt sich jedoch nicht ohne Weiteres feststellen. Im Gegensatz zu Waterhouse, dessen genaues Alter, 43 Jahre, mehrmals genannt wird,⁵⁶¹ gibt es

⁵⁵⁵ Christopher Wood: *The Pre-Raphaelites*. London 1981, S. 144.

⁵⁵⁶ Kaye 2004, S. 10.

⁵⁵⁷ Ebd., S. 118.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 116.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 116.

⁵⁶⁰ Ebd., S. 127.

⁵⁶¹ Ebd., S. 113 u. 133.

keine Textstelle, der sich Muriels exaktes Alter entnehmen ließe. Am Anfang des Romans wird sie als „an unforgettable young woman when coming of age“⁵⁶², etwas später dann als „youthful in appearance, perhaps in her late teens, but quite adult in her demeanour“⁵⁶³ beschrieben. Demnach wäre sie eher auf ein Alter zwischen siebzehn und neunzehn Jahren zu schätzen. Waterhouse bezeichnet sie im Gespräch mit seinem Malerkollegen Fred Pickersgill zunächst als „a young girl“⁵⁶⁴, dann als „a young woman“⁵⁶⁵ und sagt, sie müsse mindestens zwanzig Jahre jünger als er selbst sein,⁵⁶⁶ womit ihr Alter maximal 23 Jahre betragen dürfte. Über den gesamten Verlauf der Romanhandlung wird betont, dass Muriel erwachsen sei. So erinnert Waterhouse selbst sie immer wieder daran, dass sie alt genug sei, ihre eigenen Entscheidungen zu treffen, sei es nun, um für ihn gegen den Willen ihrer Mutter Modell zu stehen⁵⁶⁷ oder bei Freundinnen zu übernachten.⁵⁶⁸ Muriel selbst empfindet sich, in Opposition zu ihrer Mutter, als alt genug, um von Männern umworben zu werden: „‘Mama says I’m not old enough to be courted. Well I *am* despite what she says.’“⁵⁶⁹ Insgesamt erscheint Muriel in Kayes Roman als engelsgleiche und naive Unschuld, die bei dem geringfügigsten Kompliment errötend die Augen senkt⁵⁷⁰ und nicht die geringste sexuelle Erfahrung besitzt,⁵⁷¹ aber auch erotischen Tagträumen nachhängt.⁵⁷²

Ebenso häufig wie Muriels Erwachsensein werden auch ihre Unschuld, Naivität und sexuelle Unerfahrenheit hervorgehoben. So heißt es „she had never been kissed, and certainly never slumbered with a man“⁵⁷³ und als Waterhouse ihr seine Absicht unterbreitet, die Lanze in LA BELLE DAME SANS MERCI zum Symbol der sexuellen Begierde des Ritters zu machen, versteht sie ihn nicht:

“The Manner which he grip his staff symbolizes desire. Suggestive imagery even if subliminal adds eroticism to a painting.”

“But how so with the way he grips his staff? I don’t understand.”

“Well its nothing you would know about now ... when you’re older perhaps ...”⁵⁷⁴

⁵⁶² Kaye 2004, S. 9.

⁵⁶³ Ebd., S. 24.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 45.

⁵⁶⁵ Ebd.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 45.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 82.

⁵⁶⁸ Ebd., S. 131.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 34.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 22.

⁵⁷¹ Ebd., S. 170.

⁵⁷² Ebd., S. 99.

⁵⁷³ Ebd., S. 109.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 122.

Auch am Ende des Romans, kurz bevor Muriel und Waterhouse tatsächlich eine sexuelle Beziehung eingehen, wird ihre Unerfahrenheit nochmals eindrücklich beschrieben:

Muriel knew nothing of what “equipment” men have, except on statues like *David*, and nothing of how used. She once heard it called “outdoor plumbing” that can get “excited.” Her mother once said that when girls are married and their nightgowns lifted, girls are to “turn their heads and grit their teeth.” But her mother never said what happens under nightgowns, and the why of the grit. Did things hurt?⁵⁷⁵

Abseits der Beziehung von Waterhouse und Muriel werden in dem Roman Fälle thematisiert, in denen ein erwachsener Mann sich erotisch zu einem Mädchen hingezogen fühlt. Kapitel 2 beginnt mit einem Gespräch zwischen Waterhouse und Pickersgill, der Muriel bei ihrer Arbeit als Blumenmädchen entdeckte und ihr empfahl, sich bei Waterhouse als Modell vorzustellen. Ehe das Gespräch der beiden Maler jedoch auf Muriel kommt, sprechen sie über Beziehungen zwischen Männern und bedeutend jüngeren Frauen und Mädchen. Pickersgill erwähnt dabei John Ruskin (1819-1900), der 1858 die damals zehnjährige Rose La Touch (1848-1875) kennenlernte und sich in sie verliebte:

“Do you remember,” Pickersgill asked, “John Ruskin’s infatuation with his ten-year-old student?” Again, Waterhouse fidgeted. He once became so enamoured with a ten-year-old himself that he sought permission to paint her. “Yes, but I never knew much about it.”

“There was a thirty year age difference between Ruskin and the young girl ... ‘Rose’ I seem to remember her name.”⁵⁷⁶

Auf Pickersgills Äußerung antwortet Waterhouse: „I have to admit I’m enamoured with a young girl myself, actually a young woman [...] She must be twenty years or more my junior, but she’s very attractive.“⁵⁷⁷ Bei dem davor erwähnten zehnjährigen Mädchen handelt es sich um Roma Catriona Macfarlane, von der Waterhouse 1914 ein Portrait in der Royal Academy ausstellte.⁵⁷⁸

Muriel selbst vergleicht sich im Roman zweimal mit Mädchen, die eine sexuelle Beziehung zu einem älteren Mann eingehen, einmal mit Charlotte Brontës literarischer Figur Caroline Vernon und das andere Mal mit einer minderjährigen Prostituierten, die ihr nachts in London begegnet. Über Caroline Vernon heißt es in Kayes Roman: „Muriel was bewildered by what seemed incomprehensible that fifteen year-old Caroline in Charlotte Brontë’s *Caroline Vernon* lost her innocence to the man of the house. That she could lose hers to Nino was absolutely

⁵⁷⁵ Kaye 2004, S. 170.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 44.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 45.

⁵⁷⁸ 1914, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt.

unthinkable.“⁵⁷⁹ Dieses Undenkbare geschieht dann aber wenig später unter einer Trauerweide am Ufer des Sees The Serpentine im Hyde Park. Während der Kutschfahrt zum Hyde Park sieht Muriel an einer Kreuzung eine junge Prostituierte, deren Anblick sie nachdenklich stimmt:

At a busy intersection stop Muriel exchanged curious glances with a youthful trollop leaning against a lamppost [...] Muriel could only imagine she was no older than thirteen or fourteen, but how many times in a night, Muriel wondered, does so young a girl serve herself to hungry men from a menu of what kind of services. Is it once, twice, thrice, or more? Muriel couldn't imagine [...] As the carriage pulled away, Muriel and the young girl parted with lingering glances. Muriel looked back, feeling sorrowful for the girl, and the girl wondered, perhaps, if Muriel in a fashionable attire with an older gentleman wasn't a courtesan one of them.⁵⁸⁰

Obwohl Muriel sich in beiden Fällen von den Mädchen distanziert, spielen der Altersunterschied und ihre Unerfahrenheit eine wichtige Rolle in ihrer Beziehung zu Waterhouse, der er ihr aufgrund seines Alters und seiner besseren materiellen Situation überlegen ist. Der Grundton der Beziehung wird bereits im ersten Kapitel gesetzt. Muriel besucht Waterhouse in seinem Atelier in den Primrose Hill Studios, um sich ihm als Modell vorzustellen, hat jedoch Angst, er könne verlangen, dass sie sich vor ihm auszieht. Als Waterhouse sie dann bittet, ihren Hut abzunehmen, damit er die Länge ihres Haars studieren könne, befürchtet sie, dass er sie als nächstes nackt sehen möchte, dennoch geht sie auf seine Bitte ein: „Muriel replied however with a soft, apprehensive ‘yes sir’.“⁵⁸¹ Waterhouses Überlegenheit kommt sowohl in ihrem Verhältnis als Modell und Künstler als auch in ihrer Liebesbeziehung zum Ausdruck. Als Muriel sich zunächst weigert, Waterhouse ihre nackten Füße zeichnen zu lassen, sagt dieser halb im Scherz: „Sometime later I *will* need to see your feet, ‘Little Miss Modesty who needs her job.’“⁵⁸² Etwas später klärt Waterhouse Muriel dann mit gespielter Ernst über ihre Rechte als Modell auf:

In a pretense of grumpiness Nino fussed. “Muriel ... lesson number one for a sitter is to sit still and don't argue. Lesson number two is sit in the position asked and don't argued. And lesson number three is don't argue ... not about anything ... or,” Nino said with a chuckle, “you will find yourself arguing to keep your job.”⁵⁸³

Wenngleich diese Äußerungen Waterhouses immer den Anschein von nicht ganz ernst gemeinten Neckereien haben, so können sie doch die Tatsache nicht verhehlen, dass Muriel in hohem Maße von der Gunst ihres Arbeitgebers abhängig ist. Da sie sich trotz des Verbots ihrer

⁵⁷⁹ Kaye 2004, S. 99.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 168-169.

⁵⁸¹ Ebd., S. 24.

⁵⁸² Ebd., S. 103.

⁵⁸³ Ebd., S. 122.

Mutter entschieden hat, als Modell zu arbeiten, lebt sie nicht mehr zu Hause, sondern in einem Gästezimmer bei den Waterhouses. Bei ihrer Ankunft in den Primrose Hill Studios ist sie sich ihrer prekären Lage bewusst: „I have nowhere else to go, and except for my brother and my aunt you are all I have who care about me.“⁵⁸⁴

In ihrer Beziehung zu Waterhouse ordnet sich Muriel bereitwillig unter. So heißt es nicht nur „she rather enjoyed his manner of taking charge of things“⁵⁸⁵, sondern auch „Muriel sat in awe of the directions her young life had taken under Nino’s care and tutelage“⁵⁸⁶. Auch in sexueller Hinsicht haben Muriel und Waterhouse ein Verhältnis, das an Schülerin und Lehrer erinnert. Nach ihrem ersten Kuss fragt sie:

“Then you liked kissing me too?”

“Of course!”

“Do I get an ‘A’ for a grade?”

“More than that! You get a gold star for a stellar performance.”⁵⁸⁷

Dieses Spiel wiederholt sich etwas später. Als Muriel sich ob ihrer Leistung beim Geschlechtsakt mit Waterhouse unsicher ist, beruhigt sie dieser mit den Worten: „You earned another gold star for performance beyond the call of duty.“⁵⁸⁸

James Kayes *Murielle* ist inzwischen selbst zu einem Gegenstand der Waterhouse-Rezeption geworden. Im Jahr 2016 publizierte der Autor Nicholas Slack unter dem Titel *The Secret Life of John William Waterhouse*⁵⁸⁹ ein fiktives Gespräch mit Waterhouse, das sich hauptsächlich um dessen Beziehungen zu seiner Frau Esther sowie zu den wesentlich jüngeren Modellen Beatrice und Murial dreht. Slacks Murial basiert eindeutig auf Kayes Muriel. So lässt er Waterhouse berichten, Murial sei auf Empfehlung eines Künstlers, der Blumen von ihr kaufte, zu ihm gekommen.⁵⁹⁰ Wie bei Kaye soll Murial zu dem Gemälde LA BELLE DAME SANS MERCI Modell stehen. Im Gegensatz zu Kaye gibt Slack das Alter Murials mit fünfzehn Jahren genau an.⁵⁹¹ Eine sexuelle Beziehung geht Waterhouse jedoch zu diesem Zeitpunkt zu Murial noch nicht ein.⁵⁹² Drei Jahre später jedoch ändert sich dies:

⁵⁸⁴ Kaye 2004, S. 93.

⁵⁸⁵ Ebd., S. 59.

⁵⁸⁶ Ebd., S. 152.

⁵⁸⁷ Ebd., S. 194.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 205.

⁵⁸⁹ Nicholas Slack: *The Secret Life of John William Waterhouse*. Fremantle 2016.

⁵⁹⁰ Ebd., Pos. 176.

⁵⁹¹ Ebd.

⁵⁹² Ebd., Pos. 184.

Nico: Now did you want her virginity?

Nino: [...] I loved her [...] I am not the virtuous man I profess to be when I am with her. With her I have a physical desire that becomes my focus. I want her passionately and it seems I cannot help myself from being consumed by that.⁵⁹³

Murielle und *The Secret Life of John William Waterhouse* zeigen, wie bereits durch die Rezeption vorgeprägte Auffassungen über Waterhouse und sein Œuvre durch eine weitere Rezeption fortgeschrieben und weiter ausgeprägt werden können. Während James Kaye sich bei seiner Darstellung der Beziehung zwischen Waterhouse und seinem Modell noch auf Hobsons und seine eigenen Forschungsarbeiten stützte, greift Nicholas Slack diese zwölf Jahre durch Kayes Roman weiterentwickelt, nochmals auf und verfestigt diese so auch ein Stück weit.

5.4.2 Waterhouse Girls in literarischen Texten

Sexualität und Erotik spielen in vielen Romanen, in denen Waterhouses Œuvre rezipiert wird, eine wichtige Rolle. Im Zentrum stehen dabei fast immer die weiblichen Figuren Waterhouses, die von den Romanfiguren als Schönheitsideal aufgefasst werden, dem sie zu entsprechen wünschen oder das für sie eine starke, auch sexuelle Anziehungskraft besitzt. In Sue Hamptons 2009 publiziertem Roman *The Waterhouse Girl*⁵⁹⁴ treten Waterhouses weibliche Figuren als ein erstrebenswertes Schönheitsideal in Erscheinung. Der Roman handelt von einem schwierigen Abschnitt im Leben der Erzählerin, der elfjährigen Daisy Waterhouse. Ihre Eltern haben sich getrennt, Daisy muss mit ihrer Mutter in eine kleinere, etwas heruntergekommene Wohnung ziehen und eine neue Schule besuchen. Ihr Vater, den sie nur an den Wochenenden besuchen kann, zieht nach London, während ihre beste Freundin Jess mit ihrer Familie nach Australien auswandert. Daisys Leben scheint völlig aus den Fugen geraten und ihr Körper reagiert darauf mit diffuser Alopezie, die bis zur vollständigen Kahlköpfigkeit fortschreitet. Ihr Haarausfall macht sie zum idealen Opfer für alle Schulhoftyrannen. Doch es gibt auch einen Lichtblick in ihrem Leben, denn in London lernt Daisy den dreizehnjährigen Flame kennen, der ihr Engagement für den Naturschutz teilt.

Ein zentraler Aspekt der Waterhouse-Rezeption in Hamptons Roman ist der Begriff des *Waterhouse girls*. Hampton führt ihn wie mehrfach erwähnt gleich zu Beginn der Romanhandlung ein: „Have you ever seen a Waterhouse girl? They’re in Tate Britain. And you

⁵⁹³ Slack 2016, Pos. 237-244.

⁵⁹⁴ Hampton 2009.

might find one on an upmarket birthday card, the shiny kind.“⁵⁹⁵ Mit der Verwendung der Bezeichnung *Waterhouse girl* greift Hampton einen Begriff auf, der in der Waterhouse-Rezeption auf ähnliche Weise etabliert ist, wie die Bezeichnung *fille fatale*. Für Daisy Waterhouse stellt das *Waterhouse girl* ein Schönheitsideal dar, das sie niemals erreichen kann: „Eventually the name Daisy Waterhouse became what teachers call inappropriate. A bad joke. And that girl, that Waterhouse girl from the paintings all around me, became harder to be.“⁵⁹⁶ Die schmerzhaft Erfahrung, diesem Ideal nicht zu entsprechen, hängt für Daisy vor allem mit ihrem Haar zusammen: „Mum said I was a real Waterhouse girl like the ones in the paintings, but it wasn't really true. They had amazing romantic hair that rippled and flowed and shone. It was beautiful, and not so much wild as free. Mine was a liability.“⁵⁹⁷ Durch den allmählichen Verlust ihres Haars wird diese Erfahrung natürlich noch verstärkt, am Ende des Romans hat Daisy jedoch einen Reifeprozess durchgemacht, der dazu führt, dass sie sagen kann „So I'm not a Waterhouse girl. I'm me“⁵⁹⁸.

Daisys Sexualität wird in dem Roman auf zwei Arten thematisiert. Auf der einen Seite wird sie durch das Verhalten und die Aussagen ihres sozialen Umfelds zum Thema, wobei es meist zu einer Abwertung kommt. Daisys gleichaltrige Nachbarin Tamsin, bei der es sich um ein beliebtes und hübsches Mädchen handelt, das viel Wert auf sein Äußeres legt, verstärkt Daisys Gefühl des Ungenügens: „I thought she looked at my chest as if I should have breasts. I noticed her bra straps, but she didn't need support.“⁵⁹⁹ Gegenüber Tamsin empfindet sich Daisy als weniger schön: „I knew she was pretty and I wasn't.“⁶⁰⁰ Auch Kevin Prince, der Schulhof tyrann, tut sein Bestes, Daisy das Gefühl zu geben, sie sei hässlich. So führt er den Schmähnamen *Turnip*, zu Deutsch Steckrübe, für sie ein und überreicht ihr eine mit Gesicht und Brüsten versehene Steckrübe: „It was a turnip with an ugly face drawn on, and below that, two big, saggy breasts and a tummy button. One breast had a D on it, and the other a W.“⁶⁰¹ Auf der anderen Seite beginnt Daisy auch ihre eigene Sexualität zu entdecken, als sie den dreizehnjährigen Flame in London kennenlernt. Daisy ist offensichtlich sehr angetan von Flame, denkt oft an ihn und schreibt über ihn in ihrem Tagebuch: „I admit it now. I thought he was the single most exciting person I had ever met in my life. My diary says so. This time I

⁵⁹⁵ Hampton 2009, S. 11.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 11.

⁵⁹⁷ Ebd., S. 15.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 178

⁵⁹⁹ Ebd., S. 25.

⁶⁰⁰ Ebd., S. 48.

⁶⁰¹ Ebd., S. 115.

didn't write it because I was boiling over. I wrote it because I liked my life a lot better now than he just might be in it."⁶⁰² Zwischen Daisy und Flame kommt es zu keinen sexuellen Handlungen, dennoch wird an mehreren Stellen des Romans offensichtlich, dass zumindest Daisy Flame als begehrenswert empfindet. So reagiert sie eifersüchtig auf Tamsins Flirtversuche gegenüber Flame: „It wasn't that I wanted her to clear off, not exactly. I just wanted Flame to myself.“⁶⁰³

In Carmen Korn's ebenfalls 2009 erschienenem Jugendroman *Herzensjunge*⁶⁰⁴ hingegen wird die Erzählerin, die dreizehnjährige Toni, von dem sechzehnjährigen Jan mit Waterhouses Malerei in Berührung gebracht. Wie in *The Waterhouse Girl* dreht sich auch in *Herzensjunge* die Handlung um das Erwachsenwerden, jedoch liegt hier ein größerer Schwerpunkt auf der ersten Liebe und damit auch auf der Sexualität der Erzählerin. Toni verliebt sich in Jan, der ein Bekannter ihres ebenfalls sechzehnjährigen Bruders Andreas ist. Wie in James Kayes *Murielle* sind auch in *Herzensjunge* Alter und Sexualität der weiblichen Hauptfigur eng miteinander verknüpft. Toni ist dreizehn Jahre alt und besitzt noch keinerlei sexuelle Erfahrung. Dennoch wünscht sie sich von Herzen einen Freund: „Ich habe noch nie einen Freund gehabt [...] mir fehlt so was ganz Besonderes fürs Herz. Eine große Liebe.“⁶⁰⁵ Unterstützung erhält Toni von ihrer Großmutter, die ihr zu mehr Selbstvertrauen verhelfen möchte: „Tonilein“, sagte Oma, „ich habe den Eindruck, du bist noch gar nicht angekommen in deinem Körper. Ist ja auch alles zu schnell gegangen, das Wachsen und die ganzen Veränderungen. Du traust dich einfach noch nichts. Da wollte ich dir auf die Sprünge helfen.“⁶⁰⁶ Die Hilfe der Großmutter besteht in erster Linie in einigen Tüten, die mit Kleidungsstücken aus ihrer eigenen Jugend angefüllt sind. In einem kupferroten Kleid⁶⁰⁷ aus dem Fundus ihrer Großmutter und barfuß wie ein *Waterhouse girl* begegnet sie Jan zum ersten Mal in ihrer elterlichen Wohnung:

Dann zog ich ein Kleid an, das ich erst links liegen gelassen hatte, weil es mir viel zu lieblich zu sein schien [...] Aber was soll ich sagen? Ich habe in den Spiegel geguckt und gestaunt. Da stehe ich immer noch. Vor dem Spiegel [...] Da klingelt es an der Tür und schon höre ich die Stimme meines großen Bruders. Ich kehre dem Spiegel den Rücken zu und bleibe am Ende des Flurs stehen [...] „Du siehst wunderschön aus,“ sagt eine andere Stimme, „wie auf einem Bild von Waterhouse.“ Ich kenne weder die Stimme, die da spricht, noch kenne ich einen Waterhouse.

⁶⁰² Hampton 2009, S. 43.

⁶⁰³ Ebd., S. 124.

⁶⁰⁴ Korn 2009.

⁶⁰⁵ Ebd., S. 5.

⁶⁰⁶ Ebd., S. 30.

⁶⁰⁷ In der mittelalterlichen Literatur deutet ein rotes Kleid die Entjungferung an, also das Blut, das dabei vermeintlich sichtbar wird. Für diesen Hinweis danke ich Philina Wittke.

Ich stehe im Flur und schaue auf meine nackten Füße, als traute ich dem Augenblick nicht genügend, um den Blick zu heben.⁶⁰⁸

Obwohl Jan Toni Äußeres auf den ersten Blick mit Waterhouses Œuvre assoziiert, lässt sich die beschriebene Szene mit keinem bestimmtem Gemälde Waterhouses in Verbindung bringen. Dennoch gibt es Verweise auf mehrere charakteristische Aspekte der Malerei Waterhouses. Toni ist barfuß, wie es die meisten weiblichen Figuren Waterhouses sind und sie trägt ein langes, lieblich wirkendes Kleid. Dass sie Jan vor einem Spiegel stehend begegnet, könnte zudem als ein versteckter Hinweis auf das Gemälde *CIRCE OFFERING THE CUP TO ODYSSEUS* verstanden werden.

Für Jan sind Waterhouses weibliche Figuren offenbar ein sehr anziehendes Schönheitsideal, Toni selbst jedoch zweifelt, ob sie diesem tatsächlich entspricht. So fürchtet sie etwa, dass sie zu dick sein könnte und Jan deswegen nicht mehr gefalle: „Ich bestelle kein Kiba. Die Jeans kneifen zu sehr [...] Die Lady of Shalott ist ja auch nicht gerade eine Kraftbrumme und die scheint Jan zu gefallen.“⁶⁰⁹ Später im Roman scheint sich Toni dann aber doch als ein echtes *Waterhouse girl* zu entpuppen: „Ich stehe auf. Das Kleid, das Waterhouse gemalt haben könnte, ist mir über die linke Schulter gerutscht. Mir rutscht immer alles über die linke Schulter.“⁶¹⁰ Ganz unbewusst erscheint Toni hier wie zahlreiche Heldinnen Waterhouses, etwa in *Psyche Opening the Door to Cupids Garden*.

Das *Waterhouse girl* als sexuell begehrenswertes Ideal kommt auch in Romanen vor, die sich an ein erwachsenes Publikum wenden. So charakterisiert beispielsweise die US-amerikanische Autorin Connie Willis (*1945) in ihrem Roman *To Say Nothing of the Dog* das Sexappeal, das die Figur Verity Kindle für den Erzähler Ned Henry besitzt, anhand des Gemäldes *HYLAS AND THE NYMPHS*:

There was a sinister-sounding silence, and then the door opened, and there stood the most beautiful creature I'd ever seen. [...] she had on a long, greenish gown that clung to her slim body as if it were wet. Her auburn hair trailed her shoulders and down her back like water weeds, and the whole effect was that of a Waterhouse nymph, rising like a wraith out of the dark water.⁶¹¹

Willis ist eine literarische Verarbeitung von *HYLAS AND THE NYMPHS* gelungen, die mehrere zentrale Aspekte des Gemäldes aufgreift. So bezieht sich die zitierte Passage nicht nur auf die Ähnlichkeit zwischen der Figur Verity und den Nymphen des Gemäldes, sondern vermittelt

⁶⁰⁸ Korn 2009, S. 31-32.

⁶⁰⁹ Ebd., S. 78.

⁶¹⁰ Ebd., S. 191.

⁶¹¹ Connie Willis: *To Say Nothing of the Dog*. New York 1998, S. 26.

auch den Eindruck, als sei die Zeit stehengeblieben und greift damit ein wichtiges Merkmal des Gemäldes auf. Bemerkenswert ist auch, wie Willis auf unterschiedliche Aspekte, um die Wirkung Veritys auf Ned zu beschreiben. Die Augen Veritys werden dabei anhand des Teichs in Waterhouses Gemälde charakterisiert: „The nymph looked at me, and her eyes were a dark clear greenish-brown, the color of a forest pool.“⁶¹²

Besonders häufig hat der US-amerikanische Autor Russell Hoban das *Waterhouse girl* rezipiert. Zwischen 1999 und 2010 hat er fünf Romane veröffentlicht, in denen auf einzelne Gemälde oder das Œuvre Waterhouses Bezug genommen wird. Der erste dieser Romane, *Angelica's Grotto*⁶¹³ (1999), handelt von einem zweiundsiebzigjährigen Kunsthistoriker namens Harold Klein, der eines Abends auf die pornografische Internetseite „Angelica's Grotto“ gerät und fortan von einer Faszination für die dort zu sehenden Fotografien besessen ist. Bei seinen Besuchen der Internetseiten vergleicht Harold Klein das Modell Angelica mit Frauenfiguren Waterhouses. Dieses Motiv kehrt auch in den anderen Romanen Hobans mit Waterhouse-Bezug wieder, so in *Amaryllis Night and Day*⁶¹⁴, *The Bat Tattoo*⁶¹⁵, *Come Dance With Me*⁶¹⁶ und *Angelica Lost and Found*⁶¹⁷. Besonders aufschlussreich ist jedoch eine Passage in *Angelica's Grotto* in der Harold Kleins Besuch der Internetseite und seine Betrachtung der pornografischen Fotografien Angelicas beschrieben werden:

There were seven galleries in Angelica's Grotto, each containing twenty to thirty thumbnail photographs [...] Klein scanned them thoroughly, entranced by Angelica's beauty, the suppleness of her body, and the expression on her face as she was penetrated in every orifice. From picture to picture she was by turns pensive, shy, coquettish, dreamy, surprised, but always submissive and eager to please. She looked no more than eighteen, with little pointed mermaid-breasts and the face of a Waterhouse nymph.⁶¹⁸

Die hier zur Beschreibung Angelicas verwendeten Adjektive („shy“; „coquettish“; „dreamy“; „surprised“; „submissive“) würden sich ohne Weiteres auch für eine Charakterisierung zahlreicher Frauenfiguren Waterhouses eignen. Dass ein Kunsthistoriker bei der Betrachtung pornografischer Fotografien, die zweifelsohne ein hohes Maß an Inszenierung aufweisen, eine Verbindung zu einem Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts herstellt, ist wohl auch nicht vollkommen abwegig. Dennoch muss die Leichtigkeit, mit der Harold Klein diese Verbindung herstellt, auffallen. Zu bedenken ist dabei auch, dass es sich nicht allein um einen Vergleich

⁶¹² Willis 1998, S. 26.

⁶¹³ Russell Hoban: *Angelica's Grotto*. London 2000.

⁶¹⁴ Russell Hoban: *Amaryllis Night and Day*. London 2001.

⁶¹⁵ Russell Hoban: *The Bat Tattoo*. London 2002.

⁶¹⁶ Russell Hoban: *Come Dance With Me*. London 2005.

⁶¹⁷ Russell Hoban: *Angelica Lost and Found*. London 2010.

⁶¹⁸ Hoban 2000, S. 49-50.

von erotischer Malerei mit Pornografie handelt, sondern dass auch ein intermedialer Sprung von der Malerei zur Fotografie stattfindet. Eine weitere Auffälligkeit in Hobans *Angelica's Grotto* stellt die Konstellation von älterem Mann und sehr junger Frau dar, wie sie sich zwischen Harold Klein und Angelica ergibt. Angelica wird als „no more than eighteen, with little pointed mermaid-breasts“ beschrieben, was auch auf eine noch nicht ganz abgeschlossene körperliche Entwicklung hindeuten kann.

5.5 Erotik und Sexualität in der filmischen Waterhouse-Rezeption

Die filmische Waterhouse-Rezeption kann unterschiedliche Formen annehmen: Gemälde können als Originale oder Reproduktionen Teil der Handlung sein oder zur Ausstattung der Szenen verwendet werden;⁶¹⁹ sie können in Form eines *Tableau vivant* ganz oder aber als *clins d'oeil*⁶²⁰ teilweise adaptiert werden; nicht zuletzt kann im Film auch auf allgemeinere Merkmale einzelner Gemälde oder des Œuvres insgesamt rekuriert werden, ohne dass sich dabei immer ein bestimmtes Werk als direktes Vorbild identifizieren ließe. Bei den letztgenannten Fällen ist es nicht immer möglich, von einer eindeutigen Waterhouse-Rezeption zu sprechen, da es meist Dritte sind, die hier eine Rezeption vermuten. Eine derartige Zuschreibung einer Rezeption kann jedoch selbst auch als eine Form der Waterhouse-Rezeption verstanden werden.

Bei allen genannten Formen der filmischen Waterhouse-Rezeption ist ein Zusammenspiel mit Erotik und Sexualität möglich. In einer Episode der serbischen Fernsehserie *Senke nad Balkanom*⁶²¹ beispielsweise hängt eine Kopie des Gemäldes *Hylas and the Nymphs* über dem Kopfstück eines Bettes in einem Bordell. Erotisch aufgeladen ist auch ein Musikvideo der spanischen Pagan Folk-Band *Aelfheim*, das im Jahr 2015 auf YouTube veröffentlicht wurde.⁶²² Das Musikvideo wurde von der Band selbst gedreht und produziert, es zeigt die Verführung eines jungen Mannes (Naliam Cantero) durch drei Nymphen (Estela Espinosa, Mercedes Moreno und Laura Cano), sowie die Band beim Performen des Songs. In den Handlungsszenen

⁶¹⁹ In der Episode *Potential Energy* der Fernsehserie *The Flash* wird beispielsweise das Gemälde *The Crystal Ball* während einer Waterhouse-Ausstellung von einem Kunstdieb entwendet, siehe *The Flash* 2016. Dasselbe Gemälde taucht in einigen Episoden der Fernsehserie *The Following* als Teil der Ausstattung eines Raumes auf, siehe *The Following* 2013.

⁶²⁰ Henry Keazor: Kunst und Film bei den Simpsons, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* Nr. 7/8 (2003), S. 42: „Als ›clins d'oeil‹ können hingegen all jene Momente aufgefasst werden, in denen eine einzelne Figur oder ein Schauplatz aus dem Kontext eines Kunstwerks oder Films herausgelöst und in eine Szene [...] eingefügt wird.“

⁶²¹ *Senke nad Balkanom* (Staffel 1, Episode 1). Regie: Dragan Bjelogrić. Drehbuch: Dragan Bjelogrić. Serbien 2017.

⁶²² *Aelfheim, Nymphae Infernae Paludis*. Produktion: Estela Espinosa Freijo, Elena Adamovich. <https://www.youtube.com/watch?v=6EoFtlk0Zps>, (letzter Zugriff: 31.03.2017).

sind fast ausschließlich die weiblichen Darstellerinnen, nackt und mit blumengeschmücktem Haar, zu sehen. Sie interagieren meist direkt mit der Kamera, so dass das Publikum in die Rolle der verführten Personen schlüpfen kann. Die Nymphen tanzen, mal von weißen Seidentüchern verhüllt und mal nackt, alleine oder im Reigen und locken den Zuschauer durch hohes Schilf zu einem Teich. Auf Waterhouses Œuvre rekurriert das Video explizit in Form eines *Tableau vivants* nach HYLAS AND THE NYMPHS (0:02:12). Dieses *Tableau vivant* weist sowohl Übereinstimmungen wie auch Unterschiede zum Gemälde auf. Besonders augenfällig ist die Genauigkeit, mit der die Pose des Hylas hier übernommen wurde. Dass Hylas hier präsent ist, ist zudem vor dem Hintergrund bemerkenswert, dass die meisten der bisher diskutierten Beispiele auf seine Rezeption verzichteten. Ein auffälliger Unterschied betrifft hingegen die Darstellung von Nacktheit in dem *Tableau vivant*. Im Gegensatz zu Waterhouses Gemälde, das mehrere nackte Brüste zeigt, sind bei den drei Frauen im Video nur die Köpfe und teilweise die Schultern zu erkennen. Dies liegt auch daran, dass das Wasser im Video eine milchig-undurchsichtige Färbung besitzt. Es steht zu vermuten, dass Überlegungen hinsichtlich möglicher Zensurmaßnahmen einen Einfluss auf die Entscheidung hatten, im Video keine Brüste zu zeigen.

Auch bei der Zuschreibung einer Waterhouse-Rezeption durch Dritte können die Themen Erotik und Sexualität eine Rolle spielen. Ein Beispiel liefert der Filmwissenschaftler Bernd Zywiets in seiner Monografie *Tote Menschen sehen*, in der er das Œuvre des amerikanischen Regisseurs M. Night Shyamalan (*1970) untersucht. Über die Figur Story (Bryce Dallas Howard) in dem Film *Lady in the Water*⁶²³ schreibt Zywiets:

Ein klein wenig muss man sie sich auch als ein Nabokov'sches „Nymphen“ denken, wenn sie in ihrer unschuldigen Nacktheit Cleveland in Verlegenheit bringt oder er mit ihr auf dem Schoß erwacht [...] Doch auch im Aussehen scheint die Narf Story eine Nachfahre (sic!) der rothaarigen, elfenbeinheutigen (sic!) Najaden aus John William Waterhouse' (sic!) *Hylas and the Nymphs* zu sein.⁶²⁴

Beispiele wie dieses sind aufschlussreich für die Wahrnehmung von Waterhouses Œuvre in der posthumen Rezeption. So macht Zywiets' Äußerung ein weiteres Mal deutlich, wie eng das Gemälde HYLAS AND THE NYMPHS in Zusammenhang mit dem mehr als siebenzig Jahre später entstandenen Roman *Lolita* rezipiert werden kann.

⁶²³ *Lady in the Water*. Regie: M. Night Shyamalan. Drehbuch: M. Night Shyamalan. Produktion: Sam Mercer, M. Night Shyamalan. USA 2006.

⁶²⁴ Zywiets 2008, S. 127.

Mit der Äußerung „Never mind the myth“⁶²⁵ umschrieb die Kritikerin Laura Cumming im Jahr 2009 die von ihr wahrgenommene Bedeutungslosigkeit des mythologischen Gehalts von Gemälden wie *HYLAS AND THE NYMPHS* in der postumen Waterhouse-Rezeption. Beispiele der filmischen Rezeption des Gemäldes scheinen diese Aussage teilweise zu bestätigen. Ein Beispiel für eine filmische Rezeption des Gemäldes, bei der vor allem visuelle Aspekte im Vordergrund stehen, liefert der Film *O Brother, Where Art Thou*⁶²⁶ aus dem Jahr 2000. Die Handlung des Films orientiert sich an Homers *Odyssee* und weist zahlreiche, zum Teil mit einem Augenzwinkern versehen Referenzen auf dieses Epos auf. Die von George Clooney gespielte Hauptfigur etwa heißt mit vollem Namen Ulysses Everett McGill. Everett, der sich zusammen mit seinen Sträflingsgefährten Delmar O'Donnel (Tim Blake Nelson) und Pete (John Turturro) auf der Flucht befindet, versucht nach Hause zu seiner Frau Penny (Holly Hunter) zurückzukehren, um diese an der Heirat mit dem Wahlkampfmanager Vernon T. Waldrip (Ray McKinnon) zu hindern. Dieser Teil der Handlung stellt eine Adaption der *Odyssee* dar, bei der aus Odysseus Frau Penelope Everetts Frau Penny und aus den Freiern Vernon T. Waldrip gemacht wurde.

Gegen Ende der ersten Hälfte des Films findet sich eine Szene, für die Odysseus' und seiner Gefährten Begegnung mit den Sirenen Pate stand (0:41:00-0:45:00). Everett, Delmar und Pete fahren mit dem Auto durch einen Wald, als leiser Frauengesang erklingt. Pete fordert Everett auf, anzuhalten, steigt aus dem Wagen und schlägt sich ins Unterholz. Everett und Delmar folgen ihm zu einem Fluss, wo sie drei Frauen vorfinden, die scheinbar Wäsche waschen und dabei singen. Die drei Frauen, gespielt von Mia Tate, Musetta Vander und Christy Taylor, tragen Kleider aus leichtem Stoff, der nass an ihren Körpern haftet und ihre Figuren mehr betont als verhüllt. Die Tätigkeit des Wäsche Waschens vollführen sie dabei nur oberflächlich, tatsächlich vollführen sie viel eher eine der Verführung der hinzugekommenen Männer dienende Choreografie. Die Frauen nähern sich Everett, Delmar und Pete, geben ihnen Schnaps zu trinken und beginnen, noch immer singend, sie zu verführen. Als Everett und Delmar später aufwachen, ist Pete verschwunden und in seinen Kleidern hockt eine Kröte. Seine Gefährten glauben daraufhin fälschlicherweise, er sei von den Frauen in eine Kröte verwandelt worden. Tatsächlich handelt es sich bei den Frauen jedoch um Kopfgeldjägerinnen, die Pete in Gewahrsam genommen haben, um ihn der Justiz auszuliefern.

⁶²⁵ Cumming 2009.

⁶²⁶ *O Brother, Where Art Thou?* Regie: Joel Coen. Drehbuch: Ethan Coen, Joel Coen. Produktion: Ethan Coen. Großbritannien, Frankreich, USA 2000.

Inhaltlich spielt diese Szene eindeutig auf Sirenenepisode aus der *Odyssee* an. Die drei Frauen wirken wie übernatürliche Wesen auf die drei Flüchtigen und ihre magische Kraft scheint, neben ihrem verführerischen Äußeren, vor allem in ihrem Gesang zu liegen. Die Frauen singen ein Traditional mit dem Titel *Didn't Leave Nobody But the Baby*⁶²⁷, ein Schlaflied, dessen Text teilweise auch eine sexuelle Konnotation hat, besonders der Vers „You and me and the devil makes three“⁶²⁸, die als eine Einladung zu unzüchtigem Verhalten verstanden werden kann. Daneben enthält der im Film gesungene Text auch eine mögliche Referenz auf die Opfer der Sirenen, deren Knochen auf den Felsen in der Sonne bleichen: „Come and lay your bones on the alabaster stones.“⁶²⁹ Die angebliche Verwandlung Petes in eine Kröte kann hingegen als eine Anspielung auf eine weitere Episode aus der Odyssee, nämlich die Begegnung mit der Zauberin Circe verstanden werden, die Odysseus Gefährten in Tiere verwandelte.

Auf der visuellen Ebene verrät die Szene eine Kenntnis typischer Darstellungen der Sirenenepisode aus der Malerei, besonders zu Beginn der Szene, als die drei Frauen auf Felsen im Fluss sitzend singen und verschiedene Posen dabei einnehmen (0:41:38). Dieser Teil der Szene lässt sich mit verschiedenen Gemälden vergleichen, die die Sirenenepisode darstellen, besonders in der Art und Weise wie die drei Frauen mit erhobenen Armen posieren, beispielsweise Alexander Bruckmanns Gemälde *ODYSSEUS UND DIE SIRENEN*⁶³⁰ (Abb. 6). Die Szene orientiert sich jedoch nicht nur an Sirenen Darstellungen, sondern auch an Waterhouses *HYLAS AND THE NYMPHS*. Dabei wird das Gemälde hier nicht als *Tableau vivant* umgesetzt. Vielmehr werden verschiedene Merkmale des Gemäldes in die Szene eingesponnen. Dabei kann unterschieden werden zwischen allgemeinen Merkmalen, die von der Filmszene aufgegriffen werden und konkreten Nachahmungen bestimmter Posen, Kopfhaltungen und Gesichtsausdrücke. Zu den allgemeinen Merkmalen gehört das Aussehen der Nymphen, also ihre helle Haut, die ausdrucksstarken Augen, die vollen, roten Lippen und, vom Film besonders auffällig aufgegriffen, das dunkelbraune, nasse Haar. Die Frauen im Film sind zwar im Gegensatz zu den Nymphen noch bekleidet, doch ihr Äußeres ähnelt in auffallender Weise dem der Nymphen aus dem Gemälde. Ein weiteres Merkmal des Gemäldes, das auch durch den Film aufgegriffen wird, ist die große Ähnlichkeit der Nymphen untereinander. Wie die Nymphen gleichen auch die drei Frauen sich, ohne dabei wirklich identisch zu sein. Diese

⁶²⁷ Traditional. Gesungen von Emmylou Harris, Alison Krauss und Gillian Welch. Produziert von T Bone Burnett.

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ Ebd.

⁶³⁰ Alexander Bruckmann: *Odysseus und die Sirenen*, 1829, 58.5 x 74.0 cm, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart.

Ähnlichkeit trägt zur übernatürlichen Wirkung der gesamten Szene bei und ist auch in Waterhouses Gemälde ein wichtiges Element, das dort die gleiche Funktion erfüllt. Neben diesen allgemeinen Merkmalen lassen sich mehrere Einstellungen aus der Szene herausnehmen, in denen die Schauspielerinnen Kopfhaltungen und Gesichtsausdrücke der Nymphen des Gemäldes nachzuahmen scheinen (0:42:14; 0:42:16; 0:42:23). Dieser Effekt wird noch dadurch unterstrichen, dass die Frauen die drei Männer von unten ansehen und damit auch ein für viele weibliche Figuren Waterhouses ganz typisches Merkmal aufgreifen. Bemerkenswert ist zudem, dass die Hauptfigur Everett die drei Frauen in seiner Verwunderung als „the prettiest waterlilies“⁶³¹ bezeichnet. Der botanische Name der Wasserlilie oder auch weißen Seerose lautet *Nymphae alba*, zudem ist der Teich, in dem sich Waterhouses Nymphen tummeln mit ebendiesen Blumen bedeckt. Die Äußerung Everetts kann daher durchaus als eine Anspielung auf das Gemälde interpretiert werden, auch und gerade in Anbetracht der vielen visuellen Referenzen auf HYLAS AND THE NYMPHS in der Szene.

Daneben gibt es auch inhaltliche Übereinstimmungen zwischen *Hylas and the Nymphs* und der filmischen Umsetzung in *O Brother, Where Art Thou?* Der Film rezipiert das Gemälde nicht als Darstellung einer alltäglichen Begebenheit, sondern verwertet es in einer übernatürlich wirkenden Szene. Dabei greift der Film einen zentralen Aspekt des Gemäldes auf: das Aufeinandertreffen der Alltagswelt mit der Welt der Mythologie. Wie Hylas, der die banale Tätigkeit des Wasserschöpfens ausführt und dabei von den Nymphen überrascht wird, scheinen auch Everett, Delmar und Pete in eine Fantasie hineingestolpert und können ihren Augen und Ohren kaum glauben.

Auch in dem britischen Film *Atonement*⁶³² aus dem Jahr 2008, findet sich eine Szene, die hinsichtlich einer möglichen Rezeption des Gemäldes HYLAS AND THE NYMPHS diskutiert werden kann. Dabei spielen sowohl visuelle wie auch inhaltliche Aspekte des Gemäldes eine Rolle. Wie bei den vorherigen Beispielen bilden Erotik und Sexualität eine thematische Brücke zwischen dem Gemälde und der Filmszene. Der Film ist in drei Episoden unterteilt. Die erste Episode spielt Mitte der 1930er Jahre in England auf dem Landsitz der Familie Tallis, die zweite 1939-40 während des Zweiten Weltkriegs in London, Frankreich und Belgien, die dritte im Jahr 1990 in einem Filmstudio. Die Handlung basiert auf dem gleichnamigen Roman des britischen Schriftstellers Ian McEwan (* 1948), der im Jahr 2001 erschienen ist. Buch und Film

⁶³¹ *O Brother, Where Art Thou*, 0:42:45.

⁶³² *Atonement*. Regie: Joe Wright. Drehbuch: Christopher Hampton. Produktion: Tim Bevan, Eric Fellner, Ian McEwan, Paul Webster. Großbritannien 2007.

erzählen von einer folgenreichen Tat, die von der dreizehnjährigen Briony Tallis (Saoirse Ronan) begangen wird und für die sie den Rest ihres Lebens Abbitte zu leisten versucht. Briony, die heimlich in den einige Jahre älteren Robbie Turner (James McAvoy) verliebt ist, beobachtet diesen beim Geschlechtsverkehr mit ihrer Schwester Cecilia (Keira Knightley). Als sie am selben Abend Zeugin einer Vergewaltigung im Park des Anwesens wird, lässt sie sich aus Eifersucht zu der Falschaussage hinreißen, Robbie sei der Täter gewesen. Dieser wird verhaftet und vor die Wahl gestellt, als Soldat einen Teil seiner Strafe zu verbüßen. Robbie zieht in den Zweiten Weltkrieg und kehrt nicht mehr nach Hause zurück.

In dem Film *Atonement* wird das Gemälde *HYLAS AND THE NYMPHS* nicht im Sinne eines *Tableau vivants* nachgestellt, wie dies bspw. im Videoclip zu *Nymphae Infernae Paludis* der Fall ist. Vielmehr gibt es eine Reihe von inhaltlichen und visuellen Überschneidungen zwischen einer Filmszene und Waterhouses Gemälde, die eine Rezeption plausibel erscheinen lassen. Die betreffende Szene findet sich im ersten Teil der Handlung (0:09:00-0:13:00). Cecilia, die einen Vorwand sucht, sich mit Robbie im Park zu unterhalten, beschließt aus einem Brunnen Wasser für eine Blumenvase zu schöpfen. Robbie versucht, ihr dabei zu helfen, es kommt zu einem kurzen Gerangel, im Zuge dessen die Vase beschädigt wird und ein Bruchstück ins Wasser fällt. Cecilia entkleidet sich bis auf den Unterrock und steigt in den Brunnen, um nach dem Bruchstück zu tauchen. Als sie vollkommen durchnässt wieder aus dem Wasser auftaucht, blicken sie und Robbie sich lange an und werden sich dabei des gegenseitigen Begehrens gänzlich bewusst.

Ähnlich wie in Connie Willies Roman *To Say Nothing Of The Dog* wird das Gemälde *Hylas and the Nymphs* in *Atonement* in die Handlung eingeflochten, wodurch die Rezeption in unterschiedlichen Aspekten der Filmszene zum Ausdruck gelangt und nicht als Fremdkörper aus der Handlung heraussticht. Rein visuell greift der Film verschiedene Merkmale des Gemäldes auf. Hier ist zunächst auf die Übereinstimmung des Settings hinzuweisen. Sowohl im Gemälde wie auch im Film findet die Handlung an einem von Seerosen bedeckten Gewässer statt. Besonders groß ist die Ähnlichkeit zwischen Cecilia und den Nymphen des Gemäldes, sowohl in den Unterwasseraufnahmen, wie auch, nachdem sie aus dem Wasser aufgetaucht ist und tropfnass auf der Brüstung des Brunnens steht (0:11:44; 0:11:56). In den Unterwasseraufnahmen greift der Film die Farbigkeit des Gemäldes, genauer die grünliche schimmernde Haut der Nymphen in dem Bereich, wo sich diese unter Wasser befindet, auf. Diese Ähnlichkeit wird noch zusätzlich durch die in den Unterwasseraufnahmen ebenfalls sichtbaren Stängel und Blätter der Seerosen betont. Mit Waterhouses Nymphen teilt Cecilia

mehrere Merkmale, die insgesamt auch typisch für *Waterhouse girls* sind. Diese Merkmale sind die helle, beinahe porzellanartig wirkende Haut, der schlanke, zarte Körperbau, das brünette Haar, die vollen, roten Lippen und die dunklen, sehnsüchtig blickenden Augen. Besonders deutlich wird die Verwandtschaft mit den Nymphen, als Cecilia, tropfnass und mit aufgrund der Nässe am Kopf anliegendem Haar, aus dem Wasser aufsteigt und auf der Brunnenbrüstung steht (0:11:56-0:12:04). Ihr Gesichtsausdruck, mit dem sie Robbie ansieht, lässt sich als eine Mischung aus Sehnsucht, Verlangen, Schüchternheit und Verführung beschreiben. Die Ähnlichkeit mit den Gesichtern der Nymphen in Waterhouses Gemälde sind unübersehbar. Die Brunnenszene kulminiert in dieser Einstellung zu einer Verdichtung von Erotik und sexuellem Verlangen, die es in ihrer Intensität durchaus mit dem zugrundeliegenden Gemälde aufnehmen kann. Mit dieser filmischen Umsetzung bestätigt sich ein weiteres Mal Waterhouses Fähigkeit, eine Stimmung mit äußerster Prägnanz auf den Punkt zu bringen und so eine vielfältig rezipierbare Bildformel zu schaffen.

Neben den visuellen Übereinstimmungen gibt es auch einige inhaltliche Ähnlichkeiten zwischen dem Gemälde und der Filmszene. So spielt bspw. die Handlung des Wasserschöpfens in beiden Werken eine Rolle. Bemerkenswert ist zudem, dass der Film die Begegnung der Blicke von Hylas und der mittleren Nymphe aufgreift und diese als eine für ein flüchtiges Medium wie den Film sehr lange, beinahe zehn Sekunden andauernde Passage (0:11:57-0:12:05), in der sich Cecilia und Robbie stumm ansehen, umsetzt. Eine weitere in inhaltliche Komponente, die Gemälde und Film teilen, ist die des Bezugs zur antiken Mythologie. Im Film wird dieser Mythologiebezug durch eine steinerne Flussnymphe, die den Brunnen als zentrale Figur schmückt, hergestellt. Der Brunnen selbst lässt sich dabei als ein Ort interpretieren, an dem ein Übergang zwischen Alltagswelt und Mythologie möglich ist. Diese Portalfunktion von Brunnen findet sich als wiederkehrender Topos des Öfteren in der fantastischen Literatur, etwa in La Motte Fouqués *Undine*, aber auch in verschiedenen Märchen der Brüder Grimm, beispielsweise *Frau Holle*. Im Film fungiert der Brunnen tatsächlich in mehrfacher Hinsicht als ein Portal von einem Zustand in einen anderen. Auf der visuellen Ebene wird diese Portalfunktion durch die Veränderung im Aussehen Cecílias deutlich. Bevor sie in das Wasser steigt, entledigt sie sich zunächst des Großteils ihrer Kleidung und damit gewissermaßen ihrer zeitlich in der Gegenwart des Films fixierten, kulturell konnotierten Hülle. Nachdem sie aus dem Wasser aufsteigt, hat sich ihr Äußeres weiter verändert. Ihr Haar, das zuvor auf eine für die Handlungszeit typische, wellige Frisur zeigt, liegt nun nass an ihrem Kopf an. Durch das Passieren des Brunnenportals wird Cecilia so zu einer Nymphe. Dieses Motiv des Übergangs

findet sich darüber hinaus bereits in Ian McEwans Roman, denn dort wird Cecilia, nachdem sie aus dem Wasser auftaucht als Nymphe bezeichnet – das erste und einzige Mal in der gesamten Romanhandlung: „When she emerged a few seconds later with a piece of pottery in each hand, he knew better than to offer to help her out of the water. The frail nymph, from whom water cascaded far more successfully than it did from the beefy Triton, carefully placed the pieces by the vase.“⁶³³ Dieses Durchdringung und Vermischung von englischer Alltagswelt und klassischer Mythologie hat Richard Jenkyns auch in seiner Monografie *Dignity and decadence* in Bezug auf HYLAS AND THE NYMPHS beschrieben: „This suggests a further question: how Greek is the scene. How English those water-nymphs seem [...] The landscape seems thickly English.“⁶³⁴ Der Übergang zwischen Alltagswelt und Mythologie kommt in Waterhouses Gemälde auch dadurch zum Ausdruck, dass Hylas bei einer banalen, alltäglichen Aktion wie dem Wasserschöpfen von sieben mythologischen Gestalten überrascht wird.

Der Film *Atonement* macht sich auf der einen Seite die Unmittelbarkeit der Wirkung von Waterhouses Gemälde zunutze, um die sexuelle Spannung und Anziehung zwischen den Figuren Cecilia und Robbie auf einer rein visuellen Ebene greifbar zu machen. Dabei wird das Gemälde jedoch nicht als Ganzes adaptiert, sondern in einzelne Teile aufgesplittet, die es erlauben, das Vorbild dem Medium des Films anzupassen und in die Handlung einzuflechten. Unter dieser Perspektive ist es für ein Verständnis der Szene auch nicht wichtig, ob der Ursprung in Waterhouses Gemälde erkannt wird. Auf der anderen Seite spielt diese Herkunft jedoch mit in die inhaltliche Bedeutung der Szene hinein, wobei auch der mythologische Gehalt des Gemäldes zum Tragen kommt. Der Brunnen fungiert ein Ort des Übergangs, der Cecilia in eine Nymphe verwandelt. Der Film setzt damit unter Zuhilfenahme eines Vorbilds aus der Malerei die Beschreibung des Romans, der auf das Wort „nymph“ zurückgreift, visuell um. Cecilians Übergang vollzieht sich jedoch nicht alleine auf der visuellen Ebenen, denn in dem Augenblick, als sie aus dem Wasser aufsteigt und Robbie ansieht, wird ihr voll und ganz bewusst, dass Robbie sie genauso begehrt, wie sie ihn. Bemerkenswert ist dabei auch, dass diese Begegnung mit einer Nymphe für Robbie ähnlich verhängnisvoll ist, wie die des Hylas mit den Nymphen des Gemäldes. Dieser wird von den Nymphen unter Wasser gezogen und kehrt nie wieder zu seinen Gefährten zurück. Für Robbie hingegen bedeutet die Szene ebenfalls einen schicksalhaften Moment, denn sie wird von der eifersüchtigen Briony beobachtet und

⁶³³ Ian McEwan: *Atonement*. London 2007, S. 30.

⁶³⁴ Jenkyns 1991, S. 288.

falsch interpretiert, was letztlich auch zu der folgenreichen Falschaussage und Robbies Tod im Krieg führt.

Eine der ausführlichsten filmischen Auseinandersetzungen mit Waterhouses Œuvre stellt der elfminütige Kurzfilm *Hylas und die Nymphen*⁶³⁵ dar, den die Schweizer Regisseurin Lisa Brühlmann (*1981) im Jahr 2013 als ihre Abschlussarbeit im Bachelorstudiengang Filmregie der Zürcher Hochschule der Künste gedreht hat.⁶³⁶ Die Handlung des Films ist die einer Kriminalgeschichte. Die Leiche eines jungen Mannes (Kai Albrecht) wird in einem Parkteich treibend gefunden. Drei junge Frauen werden als Tatverdächtige von der Polizei verhört und berichten in drei Episoden den Tathergang jeweils aus ihrer Sicht. Am Ende gelingt ihnen auf ungeklärte Weise die Flucht aus ihrer Gefängniszelle, wobei der Film nahelegt, dass sie durch den Abfluss eines Waschbeckens entkommen sind.⁶³⁷

Wie bereits der Titel *Hylas und die Nymphen* deutlich macht, handelt es sich um eine filmische Auseinandersetzung mit Waterhouses Gemälde *HYLAS AND THE NYMPHS*. Im Produktionsdossier des Films wird die männliche Hauptfigur als „Hylas“⁶³⁸ bezeichnet, im Film selbst wird kein Name genannt. Die drei weiblichen Figuren tragen dagegen sowohl im Film als auch im Dossier die alltäglichen Namen Fanny (Magdalena Neuhaus), Sophie (Lina Hoppe) und Emilie (Anna Euling). Allerdings werden sie im Dossier auch als „Nymphen“⁶³⁹ bezeichnet. Über die Entstehung der Filmidee schreibt Brühlmann im Dossier, Waterhouses Gemälde habe sie seit ihrer Kindheit fasziniert und sie habe sich überlegt, wie sie „dieses Bild in der heutigen Zeit in Szene setzen könnte“⁶⁴⁰. Über die Hauptfiguren schreibt sie weiter:

Die Hauptfiguren basieren auf den gemalten Figuren auf dem Bild von John William Waterhouse. Sie sollen den Figuren im Bild „Hylas und die Nymphen“ äusserlich (sic!) ähnlich sehen (sic!) aber die fiktive Ebene des Bildes verlassen – eine moderne, lebende Variante. Die Figuren aus dem Bild habe ich zum Leben erweckt.⁶⁴¹

Brühlmann greift dabei sowohl auf das Mittel einer Umsetzung des Gemäldes im Sinne eines *Tableau vivant* zurück, als auch als Aktualisierung in einer modernen Variante, bei der es zahlreiche Szenen und Einstellungen gibt, die sich eindeutig als filmische Adaption des Gemäldes

⁶³⁵ *Hylas und die Nymphen*. Regie: Lisa Brühlmann. Drehbuch: Lisa Brühlmann. Produktion: Elias Dellers. Schweiz 2013.

⁶³⁶ Der Film kann in voller Länge über die Internetseite der Zürcher Hochschule der Künste gesehen werden, <http://filmstudieren.ch/hylas-und-die-nymphen#1> (letzter Zugriff am 13. Februar 2020).

⁶³⁷ Der Film spielt hier auf La Motte Fouqués *Undine* an, die ebenfalls die Fähigkeit besitzt, im Wasser zu verschwinden.

⁶³⁸ Lisa Brühlmann: *Hylas und die Nymphen*. Dossier zum Kurzfilm. Zürich 2013, o.S. (S. 14). Für die Zurverfügungstellung des Dossiers sei Frau Brühlmann an dieser Stelle mein herzlicher Dank ausgesprochen.

⁶³⁹ Ebd., o.S. (S. 6).

⁶⁴⁰ Ebd..

⁶⁴¹ Brühlmann 2013, o.S. (S. 8).

oder bestimmter Details identifizieren lassen. So stellen die drei Schauspielerinnen in unterschiedlichen Szenen des Kurzfilms verschiedene der Nymphen nach, sowohl was die Pose als auch den Gesichtsausdruck anbelangt. Zudem greift der Film nicht nur auf klar identifizierbare Werke zurück, sondern auch auf allgemeinere Merkmale der Malerei Waterhouses, etwa in der Verwendung bestimmter Farben. So zeigen beispielsweise die Badetücher der drei Frauen mit Grün, Gelb und Rosa in hellen Pastelltönen Farben, die in mehreren Gemälden Waterhouses zu finden sind (Abb. 7).

Sexualität spielt in *Hylas und die Nymphen* eine zentrale Rolle. So beginnt die Einführungssequenz (0:00:15-0:01:27) mit einer Nahaufnahme rosiger Haut, an der ein schmaler Streifen Blut herunterläuft. Wie sich später herausstellt, handelt es sich dabei um die Menstruation der Figur Fanny. Auf die Einstellung folgt die Nahaufnahme einer halben, geschälten Mandarine, die auf einem Badetuch liegt und als eine stilisierte Vulva gedeutet werden könnte. In der nächsten Einstellung sind dann zwei in Löffelstellung liegende, junge Frauen zu sehen, die sich gegenseitig streicheln. Die Einführungssequenz geht anschließend in eine Mischung von Szenen über, die einerseits zu einem Sommertag im Park passen und andererseits sexuell konnotiert sind, wobei der Film bewusst mit der Doppeldeutigkeit der dargestellten Handlungen spielt. In Unterwasseroptik sind tauchende und schwimmende Frauen und Ausschnitte von Gesichtern und Brüsten zu sehen. Die Frauen essen Eis und blasen Kaugummiblasen, Handlungen, die für einen Tag im Park zwar nicht ungewöhnlich sind, hier jedoch, wohl bewusst, doppeldeutig wirken. Die Dialoge des Films drehen sich teilweise ausschließlich um Sexualität, besonders die Dialogteile der drei Frauen im Park. Sophie, Fanny und Emilie unterhalten sich in allen drei Versionen der Geschichte ausgiebig über Geschlechtsverkehr und männliche Geschlechtsorgane. Dass die drei Frauen sich scheinbar ausschließlich für Sex zu interessieren scheinen, könnte als eine Anspielung auf die Verwandtschaft der Begriffe Nymphe und Nymphomanin gedeutet werden.

In *Hylas und die Nymphen* wird Sexualität auch im Zusammenhang mit dem Mythos, der Waterhouses Gemälde zugrunde liegt, thematisiert. Besonders deutlich wird dies in Emilies Version der Geschichte. Als die drei Frauen auf den jungen, als „Hylas“ bezeichneten Mann aufmerksam werden, versucht Fanny, die nach eigener Aussage „totally untervögelt“ ist, diesen zu verführen. Sie nähert sich ihm und blickt ihn, dabei die mittlere Nymphe des Gemäldes imitierend, schmachtend an (vgl. Abb. 8 u. 9) Ihre Avancen zeigen jedoch keine Wirkung und Hylas sagt Fanny, er sei homosexuell. Brühlmann greift hier auf, dass Hylas dem antiken Mythos zufolge der Geliebte des Herakles gewesen ist. Dieser Aspekt des Mythos wurde

allerdings weder von Waterhouse beachtet, noch spielt er in der Rezeption, zeitgenössisch wie postum, eine große Rolle.

Bei der Schaffung einer von Erotik und sexuellem Verlangen geprägten Atmosphäre kommt der Adaption von Waterhouses *HYLAS AND THE NYMPHS*, ähnlich wie bei *Atonement*, eine wichtige Rolle zu. Dies trifft besonders auf die Figur Fanny zu, die mit ihrer sehr hellen Haut, dem langen, brünetten Haar, den vollen Lippen und den dunklen, ausdrucksstarken Augen auch am meisten dem Typus eines *Waterhouses girls* entspricht (vgl. Abb. 8 u. 10). Um Hylas zu verführen, blickt sie ihn schüchternem Verlangen von unten herauf an und imitiert damit eindeutig die Pose und den Gesichtsausdruck verschiedener Nymphen des Gemäldes (vgl. 8 u. 9). Da es sich dabei auch um eine Performance ihrerseits handelt, mit der sie ihren Freundinnen ihre Fähigkeiten in der Kunst der Verführung demonstrieren will, wird das Gemälde hier nicht nur adaptiert, sondern auf einer Metaebene auch als künstlerische Darstellung markiert. Bemerkenswert ist dabei auch, wie Brühlmann es schafft, ‚ihre‘ Nymphen nicht nur als scheinbar submissive Verführerinnen darzustellen. Vielmehr gelingt ihr auch eine überzeugende Wiedergabe der unter der Oberfläche lauenden Gefährlichkeit der Nymphen, die besonders in Fannys wütender Reaktion auf die Abweisung durch Hylas zum Ausdruck kommt. In diesen Einstellungen bleibt sie weiter als *Waterhouse girl* und Nymphe identifizierbar, gleichzeitig transportiert ihr Aussehen auch die tödliche Gefahr, die unter der Schönheit verborgen liegt (Abb. 11). Diese Gefährlichkeit kommt auch in ihrer Version der Geschichte zum Ausdruck, in der Hylas tatsächlich durch die Handlungen der Nymphen zu Tode kommt.

Brühlmanns Darstellung der Nymphen weist Überschneidungen zur früheren Waterhouse-Rezeption auf. So erscheinen die Nymphen auf der einen Seite zwar stark sexualisiert, zeigen aber gleichzeitig auch deutliche Anzeichen von Kindlichkeit, etwa indem sie mit einer Seifenblasenpistole spielen. Besonders in Emilies Version der Geschichte häufen sich diese Anzeichen von Kindlichkeit. Sie erscheint dabei als scheinbar unschuldiges Mädchen kaugummiblasend zum Verhör, blickt mit unschuldigem Augenaufschlag in die Kamera und imitiert dabei ganz eindeutig eine der Figuren aus Waterhouses Gemälde, nämlich die schüchtern wirkende Nymphe am rechten Bildrand (Abb. 12 u. 13). Ihre romantisch-naive Weltsicht wird durch den Kamerablick durch ihre herzförmige, rosagetönte Sonnenbrille deutlich gemacht. Diese Sonnenbrille könnte auch eine Anspielung auf Stanley Kubricks

Verfilmung von *Lolita* sein, denn dort trägt die Hauptfigur eine ebensolche Brille.⁶⁴² Bezüge zur weiteren Waterhouse-Rezeption finden sich jedoch in der Beschreibung des Films auf der Internetseite der Zürcher Hochschule der Künste:

„Hylas und die Nymphen“ ist eine zeitgenössische Interpretation einer griechischen Sage aus der Mythologie. Die Nymphen aus dem Bild „Hylas und die Nymphen“ von J.W. Waterhouse werden in der Gegenwart zum Leben erweckt.

Im Seerosenteich des Stadtparks schwimmt die Leiche eines jungen Mannes. Drei tatverdächtige Frauen sind schnell gefunden und werden verhört: Die Nymphen unserer Generation. Sie sind vulgär, verlogen und unschuldig. Und sie geniessen (sic!) es: *Lolita goes Anarchy*.⁶⁴³

Von Bedeutung ist hier besonders die Beschreibung der Nymphen als „vulgär, verlogen und unschuldig“ und die Verbindung mit Nabokovs *Lolita* bzw. wohl auch der Verfilmungen dieses Romans. Hier wird der scheinbare Widerspruch zwischen Kindlichkeit und Durchtriebenheit, der auch in der Wahrnehmung der weiblichen Figuren Waterhouses als *filles fatales* zu finden ist, thematisiert.

Die Dichotomie von Unschuld und Durchtriebenheit spielen in Brühlmanns weiterem Œuvre ebenso eine Rolle, wie auch sexuelles Erwachen und die Sexualität junger Menschen dort ein zentrales Thema sind. Der Kurzfilm *Flügge*⁶⁴⁴ zeigt eine sechzehnjährige Frau (Cecilia Steiner), die einen Schwangerschaftstest macht, sich selbst in High Heels und Unterwäsche im Spiegel betrachtet und dabei Engelsflügel trägt. Auch hier sind Ähnlichkeiten mit dem *Waterhouse girl* bemerkbar. Sexuelles Erwachen, aber auch sexueller Missbrauch werden dagegen in dem Kurzfilm *Frühlings Erwachen*⁶⁴⁵ thematisiert. Brühlmanns erster Langspielfilm *Blue My Mind*⁶⁴⁶ dreht sich ebenfalls um die Themen aufkeimender Sexualität und Pubertät. Er erzählt die Geschichte der fünfzehnjährigen Mia (Luna Wedler), die sich an einer neuen Schule einer Gruppe von Klassenkameradinnen anschließt und erste Erfahrungen mit Sex, Drogen und Delinquenz macht. In vielen Szenen erinnert Mia mit ihrem kindlichen Aussehen und ihren langen, rötlichen Haaren an weibliche Figuren Waterhouses. Der Film weist zudem ein fantastisches Element auf, denn Mia verwandelt sich im Laufe der Handlung

⁶⁴² Für diesen Hinweis danke ich Ulrich Blanché.

⁶⁴³ o.V.: Hylas und die Nymphen, in: <http://filmstudieren.ch/hylas-und-die-nymphen> (letzter Zugriff am 27. Juli 2020).

⁶⁴⁴ Flügge. Regie: Lisa Brühlmann. Drehbuch: Lisa Brühlmann. Schweiz 2011.

⁶⁴⁵ Frühlings Erwachen. Regie: Lisa Brühlmann. Drehbuch: Lisa Brühlmann. Produktion: Lisa Brühlmann, Rajko Jazbec. Schweiz 2010.

⁶⁴⁶ Blue My Mind. Regie: Lisa Brühlmann. Drehbuch: Lisa Brühlmann, Dominik Locher. Produktion: Filippo Bonacci, Stefan Jäger, Katrin Renz. Schweiz 2017.

allmählich in eine Meerjungfrau, wobei hier Waterhouses Gemälde A MERMAID eine Inspirationsquelle dargestellt haben dürfte.

Brühlmanns Œuvre ist in seiner Kombination der Themen Pubertät und Sexualität mit einer Waterhouse-Rezeption kein Einzelfall. Ein weites Beispiel wurde bereits oben im Kapitel zur Rezeption anhand von Reproduktionen beschrieben. In dem Film *Me Without You* dient wie erwähnt ein Poster des Gemäldes THE LADY OF SHALOTT dazu, Hollys Übergang von der Kindheit ins Erwachsenenalter zu symbolisieren, nachdem sie am Abend zuvor zum ersten Mal Geschlechtsverkehr hatte. Auch in der literarischen Waterhouse-Rezeption begegnet wie erwähnt die Kombination dieser Themen, etwa in Carmen Korn's Roman *Herzensjunge*. Ein weiteres Beispiel findet sich in einer Episode der Fantasyserie *Game of Thrones*⁶⁴⁷. Auf die Waterhouse-Rezeption in der Serie hat die Literaturwissenschaftlerin Mónica Barrientos Bueno in einem Aufsatz aus dem Jahr 2013 aufmerksam gemacht.⁶⁴⁸ In Bezug auf die Figur der Sansa Stark (Sophie Turner) beschreibt Barrientos Bueno, wie in der Serie Figuren durch ihr Äußeres charakterisiert werden:

Entre todos los personajes, quizás el más claramente identificable en cuanto a su concepción figurativa asimilable al ámbito pictórico sea Sansa (Sophie Turner), pues la mayor de las hijas de Eddard Stark vive una auténtica transformación desde que llega a Desembarco del Rey procedente de Invernalía. Tanto sus peinados como sus vestidos se refinan a la vez que le confieren mayor edad al personaje, igualmente adopta un estilo que la aproxima ala moda imperante en la corte [...] Opta así por tonos rosa y azul pastel, más escotes y cortes pegados a su talle que resultan sus formas.⁶⁴⁹

Die beschriebene Veränderung Sansas geht laut Barrientos Bueno mit einer zunehmenden Annäherung ihres Aussehens an Gemälde Waterhouses einher: „Poco a poco, ante nuestros ojos, Sansa se materializa en una dama que parece haberse escapados de los lienzos del pintor prerrafaelista y simbolista Waterhouse.“⁶⁵⁰ Sie sieht dabei eine besonders Ähnlichkeit zu den Gemälden OPHELIA und PSYCHE ENTERING THE GARDEN OF CUPID. In diesem Zusammenhang verweist sie auf eine Szene aus der siebten Episode der zweiten Staffel, *A Man Without Honor*⁶⁵¹ (0:28:00-0:33:00). In der Szene durchlebt Sansa in einem Alptraum eine versuchte Vergewaltigung, der sie kurz zuvor im Wachzustand nur knapp entronnen ist. Als sie erwacht,

⁶⁴⁷ Game of Thrones 2011-2019.

⁶⁴⁸ Mónica Barrientos Bueno: Fuentes de inspiración en *Juego de Tronos*: el referente pictórico, in: Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo *Juego de Tronos*. Hrsg. von Javier Lozano Delmar, Irene Raya Bravo und Francisco J. López Rodríguez. Madrid 2013, S. 359-390.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 375.

⁶⁵⁰ Ebd.

⁶⁵¹ Game of Thrones: A Man Without Honor. Regie: David Nutter. Drehbuch: David Benioff, D.B. Weiss. USA 2012.

stellt sie fest, dass ihre erste Menstruation eingesetzt hat. Entsetzt versucht sie, die Spuren davon zu beseitigen, wird dabei aber überrascht und die Neuigkeit wird der Königinmutter Cersei Lannister (Lena Headey) zugetragen. Sansas Verzweiflung ob ihrer ersten Menstruation ist durchaus verständlich, denn dies bedeutet, dass sie nun den König Joffrey Baratheon (Jack Gleeson) heiraten muss, der sie nicht nur körperlich und seelisch misshandeln lässt, sondern auch für die Hinrichtung ihres Vaters Eddard Stark (Sean Bean) verantwortlich ist. Sansa, die gewöhnlich in raffinierten Gewändern und aufwändig frisiert in Erscheinung tritt, wirkt in der Szene viel natürlicher und zerbrechlicher als sonst. Sie trägt ein schlicht wirkendes Kleid und das Haar ist zu einem simplen Pferdeschwanz gebunden. Die Ähnlichkeit zu Waterhouses weiblichen Figuren, etwa *Ophelia* von 1894, ist dabei unübersehbar. Das Beispiel der Waterhouse-Rezeption in dieser Szene belegt nochmals eindrücklich, dass das *Waterhouse girl* als in sexueller Hinsicht zwischen Kindheit und Erwachsenenalter schwankend wahrgenommen wird. Diese Ambivalenz kann auch zum Teil das Unbehagen an Waterhouses weiblichen Figuren und die Vorwürfe pädophiler Tendenzen erklären.

6 Schlussbetrachtung

John William Waterhouse war in mancherlei Hinsicht ein Kind seiner Zeit. Die enge Verbindung mit der Royal Academy of Arts, wo er ausgebildet wurde, über mehr als vierzig Jahre ausstellte, 1886 zum Associate und 1895 zum Royal Academician gewählt wurde, machte ihn zum Teil des künstlerischen Establishment. Über seine Werke berichteten nicht nur die spezialisierte Zeitschriften wie das *Art Journal*, das *Magazine of Art* oder das *Athenaeum*, sondern auch zahlreiche Tageszeitungen. Bei der Wahl seiner Sujets betrat Waterhouse zwar in einigen Fällen auch Neuland, insgesamt stellte er jedoch Werke mit Sujets aus, die fest in der Kultur seiner Zeit verankert und bereits des Öfteren von anderen Künstlern – oder ihm selbst – dargestellt worden waren. Viele seiner Gemälde zeigen zudem Motive, in der viktorianischen Malerei weit verbreitet waren, etwa Szenen, die das Füttern von Vögeln oder Wahrsagerinnen beinhalten. Somit konnten seine Werke ein breites Publikum ansprechen – und waren zudem, wie sich gezeigt hat, durch Marketingstrategien geprägt, die auf das Massenpublikum in den Sommerausstellungen der Royal Academy zugeschnitten waren. Auch stilistisch ist Waterhouses Œuvre eindeutig von der Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts geprägt. Zu Beginn seiner Karriere orientierte er sich an der Malerei Lawrence Alma-Tademas, später an französischen Malern wie Jean-Léon Gérôme und Jules Bastien-Lepage. Auch ist der Einfluss wichtiger Kunstströmungen wie dem Akademismus, dem Impressionismus und dem Jugendstil erkennbar. Kunstspezifische, aber auch gesamtgesellschaftliche Veränderungen führten ab ca. 1900 dementsprechend auch zu einem Nachlassen der Bedeutung Waterhouses, das sich zum Ende seines Lebens zu einem allmählichen Abgleiten in die Bedeutungslosigkeit entwickelte, auch wenn einzelne Zeitschriften und auch Sammler ihm die Treue hielten.

Die geringe Beachtung, die Waterhouses Œuvre in den ersten 50 Jahren nach seinem Tod erfuhr, schien die 1917 von einem Nachruf getätigte Prophezeiung zu bestätigen: „This kind of art has had its day.“⁶⁵² Seit ca. 1970 hat die Popularität des Œuvres jedoch kontinuierlich zugenommen. Als ein wichtiger Motor dieser Rezeptionsgeschichte konnte die Verbreitung und Nutzung von Reproduktionen identifiziert werden, die auch einen nachhaltigen Einfluss auf die Wahrnehmung einzelner Werke und des gesamten Œuvres entwickelte. Zudem hat sich gezeigt, dass die Waterhouse-Rezeption einen weitreichenden Einfluss auf die Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts hatte und hat, sei es in der Werbung, dem Film, der Literatur oder der

⁶⁵² Christian Science Monitor 1917, S. 9.

Musikindustrie. Diese Rezeptionsgeschichte macht Waterhouse zu einem bedeutenderen Maler, als die Beachtung, die ihm durch die kunsthistorische Forschung bisher zuteilgeworden ist, vermuten lässt. In Anbetracht der unverkennbaren Verankerung in der Kunst und Kultur des viktorianischen Zeitalters stellt sich jedoch die Frage, wie sich die Popularität des Œuvres und seine so fruchtbare Rezeptionsgeschichte ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erklären lässt. Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit liefern zahlreiche Anhaltspunkte, um diese Frage zu diskutieren.

Zunächst einmal lässt sich festhalten, dass die postume Rezeption längst nicht alle Teile des Œuvres gleichermaßen stark betrifft. Auch wenn es vereinzelte Beispiele einer Rezeption des Frühwerks gibt, konzentriert sich die Auseinandersetzung mit Waterhouse doch vornehmlich auf Gemälde, die ab 1888 entstanden sind. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen dabei fast immer die auch als *Waterhouse girls* bekannten, weiblichen Figuren des Malers. Weiter hat sich gezeigt, dass zwei Werke, nämlich *THE LADY OF SHALOTT* und *HYLAS AND THE NYMPHS* besonders stark rezipiert werden. Beide Gemälde weisen mit der durch einen moderaten Impressionismus beeinflussten Malweise und der Darstellung von *Waterhouse girls* charakteristische Merkmale des Œuvres auf und können als typische Beispiele der Malerei Waterhouses bezeichnet werden. Dabei stehen sie für zwei Bereiche, die in seinem Werk vorherrschen. Auf der einen Seite *THE LADY OF SHALOTT*, das für Waterhouses Verbindung mit den Präraffaeliten, seinen Medievalismus und seine Auseinandersetzung mit der viktorianischen Literatur steht; auf der anderen Seite *HYLAS AND THE NYMPH*, das Waterhouses Rezeption antiker Mythen ebenso wie die wichtige Rolle von Erotik in seinem Werk belegt. Beide Gemälde sind, wie die geschilderten Merkmale deutlich machen, Werke, die für ihre Entstehungszeit typisch sind.

Für die Leichtigkeit, mit der diese typisch viktorianischen Gemälde in Kontexten, die sich sowohl kulturell, wie auch künstlerisch und medial stark von ihren Ursprungskontexten unterscheiden, rezipiert werden, kann es mehrere Erklärungsansätze geben. Zunächst einmal hat sich im Laufe der vorliegenden Arbeit immer wieder gezeigt, dass die Waterhouse-Rezeption nicht alle Aspekte der Gemälde gleichermaßen stark aufgreift. So ließ sich beispielsweise feststellen, dass Albumcover, bei denen eine Reproduktion von *THE LADY OF SHALOTT* verwendet wurde, narrative Details weniger deutlich zeigen oder ganz weglassen und sich stattdessen auf die durch die weibliche Figur repräsentierte Stimmung konzentrieren. Noch deutlicher kommt dies bei vielen Beispielen der Rezeption von *HYLAS AND THE NYMPHS* zum Tragen, bei denen die Figur des Hylas sehr oft ganz weggelassen wird. Aspekte der beiden

Gemälden, die für viktorianische Betrachter*innen eine größere Bedeutung besaßen – bspw. der durch das Kruzifix im Boot der *LADY OF SHALOTT* christliche Kontext oder der mit dem antikisch gewandeten Hylas in Verbindung zu bringende Mythos – werden durch die postume Rezeption oft marginalisiert. Durch das Weglassen solcher Details werden die Gemälde allgemeingültiger und lassen sich leichter in neue Kontexte integrieren, ohne diese mit Kontexten zu belasten, die für spätere Rezipient*innen fremd sein könnten.

Gerade in Anbetracht der häufig zu beobachtenden Marginalisierung ursprünglicher Kontexte ist es jedoch erstaunlich, dass Werke wie *HYLAS AND THE NYMPHS* ganz offensichtlich zu bestimmten Zeiten einen Nerv trafen. *HYLAS AND THE NYMPHS* beispielsweise wurde in der ersten Hälfte der 1970er Jahre besonders stark rezipiert, wie das von Athena vertriebene Poster, die Werbekampagne für *Ondine Bath Dew* und verschiedene Albumcover belegen. Was also machte das Gemälde zu einem so beliebten Bild, wenn es nicht sein aus der antiken Mythologie stammender Inhalt war? Die naheliegende Antwort wäre, dass das erotische Potential der Darstellung mit den sieben nackten, Hylas voller Verlangen anblickenden Nymphen als universell ansprechend wahrgenommen wurde – *sex sells*, egal ob 1896 oder 1974. Die Faszination für *HYLAS AND THE NYMPHS* ist sicherlich zum Teil durch die Erotik der Darstellung zu erklären. Genauso wichtig scheint jedoch auch die Intensität der Stimmung, die durch das Gemälde vermittelt wird zu sein. Beispiele der filmischen Waterhouse-Rezeption haben gezeigt, dass es gerade die Stimmung des Gemäldes ist, die durch die Rezeption besonders stark beachtet wird. Waterhouses Fähigkeiten, einen Augenblick höchster Intensität glaubwürdig darzustellen, könnte auch erklären, warum die Werke anderer Maler*innen, nicht ähnlich stark rezipiert werden. Auch in medialer Hinsicht kommt der Stimmung in Waterhouses Gemälden eine Rolle in der Rezeption zu. Waterhouses Malweise, die sich auf die Darstellung der Figuren konzentriert und umgebendes Beiwerk eher vage lässt, begünstigt eine Rezeption durch den Film ebenso, wie die Konzentration auf einen emotionalen Höhepunkt der Flüchtigkeit des Films entgegenkommt.

Dass manche Werke zu bestimmten Zeiten gewissermaßen ‚Hochkonjunktur‘ haben, kann auch damit erklärt werden, dass sie dem Zeitgeist entsprechen. Die Beliebtheit von *HYLAS AND THE NYMPHS* in den frühen 1970er weist gewisse Parallelen zur Popularität auf, die das Œuvre des Fotografen David Hamilton zu dieser Zeit genoss. Bei einer Betrachtung des Gemäldes, die den mythologischen Kontext vernachlässigt, werden aus den Nymphen einfach sieben nackte, junge Frauen in einem Teich, die sich recht gut in Kontexte wie Hamiltons Œuvre, aber auch die Hippie-Bewegung mit Konzepten wie Freier Liebe einreicht. Auch *THE LADY OF SHALOTT*

besitzt Merkmale, die eine Rezeption durch die Hippie-Bewegung begünstigt haben könnten, beispielsweise das lange, an die Hippie-Mode erinnernde Gewand. Die Tatsache, dass die Popularität des Gemäldes laut Rubin eine Keimzelle in der Verbreitung von Reproduktionen an US-amerikanischen Universitäten hatte, zeigt ebenfalls die Möglichkeit einer Rezeption im Umfeld gegenkultureller Bewegungen wie den Hippies an.

Wie stark die Wahrnehmung künstlerischer Werke von den Kontexten, in denen die Betrachtung stattfindet, beeinflusst werden kann, hat die Abhängung von *HYLAS AND THE NYMPHS* in der Manchester Art Gallery gezeigt. In der Auseinandersetzung um diese vom Museum und der Künstlerin Sonia Boyce als legitime Kunstaktion verteidigte Abhängung trafen ganz unterschiedliche Betrachtungskontexte aufeinander, deren Divergenz letztlich auch eine Erklärung dafür liefern kann, weshalb die gesamte Aktion so kontrovers diskutiert wurde. Sonia Boyce beispielsweise verwies u.a. auf die Absenz jeglicher Auseinandersetzung mit Hylas Homosexualität in Waterhouses Gemälde hin, während die Kuratorin Clare Gannaway eine Verbindung zur MeToo-Debatte in die Debatte einbrachte. Andere Kommentator*innen forderten hingegen eine Betrachtung unter Berücksichtigung der ursprünglichen Kontexte ein oder führten ihre liebevollen Erinnerung an das Athena-Poster ins Feld. So machte die Abhängung von *HYLAS AND THE NYMPHS* auf besonders prägnante Weise das Zutreffen des zu Beginn der vorliegenden Arbeit zitierten Mottos – „What you see depends on how you look at it“ – deutlich. Welchen Einfluss die Abhängung in Manchester letztlich auf die Waterhouse-Rezeption haben wird, kann derzeit (2023) noch nicht abgeschätzt werden. Eines lässt sich aber schon zum jetzigen Zeitpunkt festhalten: Auch mehr als 100 Jahre nach Waterhouses Tod lässt sein Œuvre die wenigsten Leute kalt, auch wenn sich die Geister über seinen künstlerischen Wert nach wie vor scheiden mögen.

Diese Qualität des Œuvres anhand einiger möglichst prägnanter Beispiele nachzuweisen, war ein zentrales Anliegen. Als erste umfangreiche, monografische Auseinandersetzung mit der Waterhouse-Rezeption versteht sich die vorliegende Arbeit in erster Linie als ein erster Vorstoß, der idealerweise zu weiteren Forschungen Anlass geben soll. Daher sei an dieser Stelle auf einige Aspekte der Waterhouse-Rezeption verwiesen, die in der vorliegenden Arbeit nicht in aller Ausführlichkeit behandelt werden konnten. Daneben gibt es auch einige Bereiche der Waterhouse-Rezeption, die gar nicht angesprochen wurden. So ist es beispielsweise nicht so, dass Waterhouse überhaupt nicht in ‚klassischen‘ Gattungen wie der Malerei rezipiert worden wäre. Durchaus lohnend wäre etwa eine genauere Überprüfung, inwiefern beim Œuvre des israelischen Malers Yigal Ozeri von einer Waterhouse-Rezeption gesprochen werden kann.

Auch im Werk der britischen Malerin Margaret Harrison gibt es Beispiele einer Auseinandersetzung mit Waterhouse. Im Bereich der fotografischen Waterhouse-Rezeption würde sich eine Untersuchung einer ganzen Reihe von Adaption in der Modefotografie lohnen. Daneben bieten auch Bereiche, die in der vorliegenden Arbeit genauer betrachtet wurden, noch einiges mehr an lohnenden Untersuchungsgegenständen. Auch wäre es interessant, die Waterhouse-Rezeption mit der Rezeption anderer Künstler zu vergleichen. Das Œuvre des Renaissancemalers Sandro Botticelli beispielsweise zeigt eine in Teilen sehr ähnliche Rezeptionsgeschichte. Lohnenswert wäre auch eine Untersuchung, die Waterhouses Rezeption stärker im Kontext der Rezeption der viktorianischen Kunst und Kultur verortet. Neben der Rezeption Waterhouses bietet natürlich auch das Œuvre selbst einiges für Forscher*innen. Ausdrücklich sei hier nochmals auf das Desiderat eines aktualisierten Werkkatalogs verwiesen. Aber auch für interpretierende und kontextualisierende Ansätze bietet das Werk dieses noch immer in seiner Bedeutung unterschätzten Malers Einiges.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Abb. 1: John William Waterhouse: La Belle Dame Sans Merci, 1893, 110.5 x 81.0 cm, Öl auf Leinwand, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.
Foto: Wolfgang Fuhrmannek, Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Lizenz: CC BY-SA 4.0).
- Abb. 2: John William Waterhouse: The Lady of Shalott, 1888, 153.0 x 200.0 cm, Öl auf Leinwand. Tate Britain.
Foto: Tate.
- Abb. 3: Wormwitch/Prosthetic Records: Heaven That Dwells Within, 2019, Vorderseite des Album-Covers.
Mit freundlicher Genehmigung von Wormwitch/Courtesy of Wormwitch.
- Abb. 4: John William Waterhouse: Hylas and the Nymphs, 1896, 98.2 x 163.3 cm, Öl auf Leinwand. Manchester Art Gallery.
Foto: Image courtesy of Manchester Art Gallery.
- Abb. 5: Qntal/Drakkar Records: VII, 2014, Vorderseite des Album-Covers.
Mit freundlicher Genehmigung von Qntal/Philipp Hebenstreit Music Consulting & Management.
- Abb. 6: Alexander Bruckmann: Odysseus und die Sirenen, 1829, 58.5 x 74.0 cm, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart.
Foto: © Staatsgalerie Stuttgart.
- Abb. 7: Lisa Brühlmann: Hylas und die Nymphen, 2013, 0:00:22.
Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Brühlmann.
- Abb. 8: Lisa Brühlmann: Hylas und die Nymphen, 2013, 0:05:26.
Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Brühlmann.
- Abb. 9: John William Waterhouse: Hylas and the Nymphs, Detail.
Foto: Image courtesy of Manchester Art Gallery.
- Abb. 10: Lisa Brühlmann: Hylas und die Nymphen, 2013, 0:06:27.
Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Brühlmann.
- Abb. 11: Lisa Brühlmann: Hylas und die Nymphen, 2013, 0:06:02.
Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Brühlmann.
- Abb. 12: Lisa Brühlmann: Hylas und die Nymphen, 2013, 0:03:36.
Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Brühlmann.
- Abb. 13: John William Waterhouse: Hylas and the Nymphs, Detail.
Foto: Image courtesy of Manchester Art Gallery.

ABBILDUNGEN



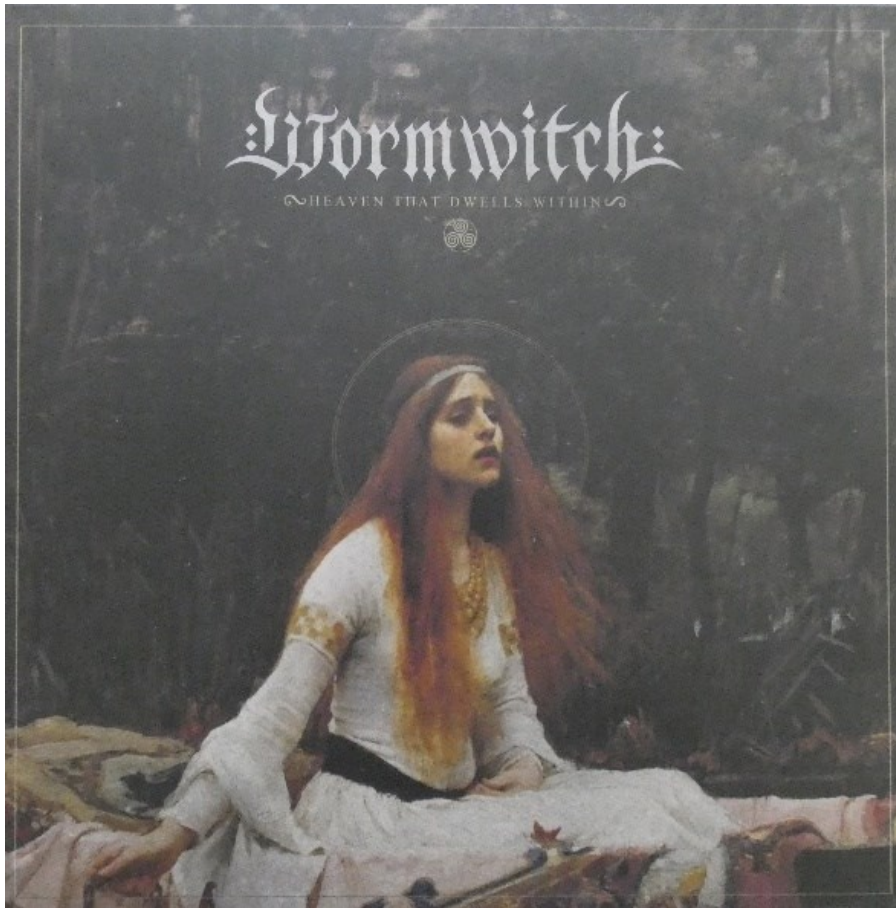
▲ Abb. 1: *La Belle Dame Sans Merci*, John William Waterhouse, 1893, 110.5 x 81 cm, Öl auf Leinwand, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

Foto: Wolfgang Fuhrmannek, Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Lizenz: CC BY-SA 4.0).



▲ Abb. 2: *The Lady of Shalott*, John William Waterhouse, 1888, 153.0 x 200.0 cm, Öl auf Leinwand, Tate Britain, London.

Foto: Tate.



▲ Abb. 3: *Heaven That Dwells Within*, Wormwitch, 2019, Album-Cover, Vorderseite.
Courtesy of Wormwitch.



▲ Abb. 4: *Hylas and the Nymphs*, John William Waterhouse, 1896, 98.2 x 163.3 cm, Öl auf Leinwand,
Manchester Art Gallery.
Foto: Image courtesy of Manchester Art Gallery.



▲ Abb. 5: VII, Qntal, 2014, Album-Cover, Vorderseite.
Mit freundlicher Genehmigung von Qntal/Philipp Hebenstreit Music Consulting & Management.



▲ Abb. 6: Alexander Bruckmann: Odysseus und die Sirenen, 1829, 58.5 x 74.0 cm, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie, Stuttgart.
Foto: © Staatsgalerie Stuttgart.



▲ Abb. 7: *Hylas und die Nymphen*, Regie: Lisa Brühlmann, 2013, 0:00:22
Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Brühlmann.



▲ Abb. 8: *Hylas und die Nymphen*, Regie: Lisa Brühlmann, 2013, 0:05:26.
Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Brühlmann.



▲ Abb. 9: *Hylas and the Nymphs*, John William Waterhouse, 1896. Image courtesy of Manchester Art Gallery.
Foto: Image courtesy of Manchester Art Gallery.



▲ Abb. 10: *Hylas und die Nymphen*, Regie: Lisa Brühlmann, 2013, 0:06:27.
Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Brühlmann.



▲ Abb. 11: *Hylas und die Nymphen*, Regie: Lisa Brühlmann, 2013, 0:06:02.
Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Brühlmann.



▲ Abb. 12: *Hylas und die Nymphen*, Regie: Lisa Brühlmann, 2013, 0:03:36.
Mit freundlicher Genehmigung von Lisa Brühlmann.



▲ Abb. 13: *Hylas and the Nymphs*, John William Waterhouse, 1896. Image courtesy of Manchester Art Gallery.
Foto: Image courtesy of Manchester Art Gallery.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Primärquellen

Ausstellungskataloge

Academy 1884

Aust.-Kat. The Exhibition of the Royal Academy of Arts MDCCCLXXXIV. London 1884

Ausstellungskritiken

Art Journal 1887

o.V.: The Royal Academy Exhibition, in: *The Art Journal* Vol. 49 (1887), S. 245-248.

Art Journal 1888

o.V.: The Royal Academy Exhibition, in: *The Art Journal* Vol. 50 (1888), S. 217-220.

Art Journal 1891

Claude Phillips: The Summer Exhibitions at Home and Abroad, in: *The Art Journal* Vol. 53 (1891), S. 193-200.

Art Journal 1895

R. Jope Slade: The Royal Academy of Arts, 1895, in: *The Art Journal* Vol. 57 (1895), S.

Art Journal 1897

A.C.R. Carter: The Royal Academy, 1897, in: *The Art Journal* Vol. 59 (1897), S. 161-184.

Art Journal 1898

A.C.R. Carter: The Royal Academy, 1898, in: *The Art Journal* Vol. 60 (1898), S. 161-184.

Athenaeum 1884a

Frederic George Stephens: The Royal Academy. (First Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 2.949 (1884), S. 571-573.

Athenaeum 1884b

Frederic George Stephens: The Royal Academy (Fourth Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 2.954 (1884), S. 733-735.

Athenaeum 1885

Frederic George Stephens: The Royal Academy (Fourth Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.007 (1885), S. 765-766.

Athenaeum 1886

Frederic George Stephens: The Royal Academy (Third Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.056 (1886), S. 682-684.

Athenaeum 1887

Frederic George Stephens: The Royal Academy (Second Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.108 (1887), S. 678-680.

Athenaeum 1888

Frederic George Stephens: The Royal Academy. (Third Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.163 (1888), S. 731-733.

Athenaeum 1891

Frederic George Stephens: The Royal Academy (First Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.314 (1891), S. 572-578.

Athenaeum 1894

Frederic George Stephens: The Royal Academy. (First Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.471 (1894), S. 583-588.

Athenaeum 1895

Frederic George Stephens: The Royal Academy (Second Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.525 (1895), S. 646-648.

Athenaeum 1896

Frederic George Stephens: The Royal Academy (First Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.575 (1896), S. 586-591.

Athenaeum 1897

Frederic George Stephens: The Royal Academy (Third Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.632 (1897), S. 750-752.

Athenaeum 1900

Frederic George Stephens: The Royal Academy (First Notice), in: *The Athenaeum* Nr. 3.784 (1900), S. 568-569.

Athenaeum 1916

o.V.: Painting at the Royal Academy, in: *The Athenaeum* Nr. 4.605 (1916), S. 254-255.

Cumming 2009

Laura Cumming: Who needs another lurid damsel?, in: *The Observer* (5. Juli 2009), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/jul/05/jw-waterhouse-royal-academy> (letzter Zugriff am 13. Mai 2020).

Daily News 1883

o.V.: The Royal Academy. Third Notice, in: *The Daily News* Nr. 11.568 (12. 1883), S. 3.

Daily News 1884

o.V.: The Royal Academy. First Notice, in: *The Daily News* Nr. 11.874 (3. Mai 1884), S. 2.

Daily News 1885

o.V.: Royal Academy. First Notice, in: *The Daily News* Nr. 12.186 (2. Mai 1885), S. 5.

Daily News 1886

o.V.: The Royal Academy, in: *The Daily News* Nr. 12.498 (1. Mai 1886), S. 3.

Daily News 1888

o.V.: The Academy. Third Notice, in: *The Daily News* Nr. 13.146 (26. Mai 1888), S. 6.

Daily News 1891

o.V.: Royal Academy, in: *The Daily News* Nr. 14.120 (7. Juli 1891), S. 6.

Daily News 1894

o.V.: The Royal Academy, in: *The Daily News* Nr. 15.006 (5. Mai 1894), S. 6.

Daily News 1895

o.V.: The Royal Academy, in: *The Daily News* Nr. 15.318 (4. Mai 1895), S. 6.

Daily News 1896

o.V.: Round the Studios, in: *The Daily News* Nr. 15.608 (7. April 1896), S. 6.

Daily News 1897

o.V.: The Royal Academy, in: *The Daily News* Nr. 15.942 (1. Mai 1897), S. 8.

Daily News 1898

o.V.: The Academy, in: *The Daily News* Nr. 16.254 (30. April 1898), S. 6.

Daily News 1907

o.V.: "Insiders" Sunday. Work by "The Forty" and "The Thirty", in: *The Daily News* Nr. 19.051 (8. April 1907), S. 4.

Daily Telegraph 1874

o.V.: Exhibition of the Royal Academy. (Thirteenth Notice), in: *The Daily Telegraph* Nr. 5.929 (10. Juni 1874), S. 7.

Daniels 1978

Jeffrey Daniels: The Other Waterhouse, in: *The Listener* Vol. 100-101 (16. November 1978), S. 649.

Dorment 2009

Richard Dorment: Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite, at the Royal Academy, in: *The Telegraph* (29. Juni 2009), <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/5688056/Waterhouse-the-modern-Pre-Raphaelite-at-the-Royal-Academy-review.html> (letzter Zugriff am 3. Februar 2020).

The Globe 1885

o.V.: The Royal Academy. [Third Notice], in: *The Globe* Nr. 28.074 (18. Mai 1885), S. 6.

Illustrated London News 1876

o.V.: Royal Academy Exhibition. Third Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 68/Nr. 1.920 (1876), S. 19.

Illustrated London News 1882

o.V.: Royal Academy Exhibition. Third Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 80/Nr. 2.245 (1882), S. 19.

Illustrated London News 1883

o.V.: Royal Academy Exhibition, in: *The Illustrated London News* Vol. 82/Nr. 2.298 (1883), S. 10.

Illustrated London News 1884a

o.V.: Royal Academy Exhibition, in: *The Illustrated London News* Vol. 84/Nr. 2.350 (1884), S. 7.

Illustrated London News 1884b

o.V.: Consulting the Oracle, in: *The Illustrated London News* Vol. 84/Nr. 2.354 (1884), S. 8.

Illustrated London News 1885

o.V.: The Royal Academy, in: *The Illustrated London News* Vol. 86/Nr. 2.402 (1885), S. 3.

Illustrated London News 1886

o.V.: The Royal Academy. Concluding Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 88/Nr. 2.457 (1886), S. 3.

Illustrated London News 1887

o.V.: The Royal Academy. Second Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 90/Nr. 2.507 (1887), S. 7.

Illustrated London News 1888

o.V.: The Royal Academy. Third Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 92/Nr. 2.561 (1888), S. 19.

Illustrated London News 1889

o.V.: The Royal Academy. Second Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 94/Nr. 2.612 (1889), S. 10.

Illustrated London News 1891

o.V.: The Royal Academy. Third Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 98/Nr. 2.717 (1891), S. 20.

Illustrated London News 1892

o.V.: The Royal Academy. Third Notice, in: *The Illustrated London News* Vol. 100/Nr. 2.768 (1892), S. 10.

Illustrated London News 1916

o.V.: The Royal Academy, in: *The Illustrated London News* Vol. 148/Nr. 4.021 (1916), S. 21.

Illustrated Sporting and Dramatic News 1914

o.V.: The Royal Academy. First Notice, in: *The Illustrated Sporting and Dramatic News* Nr. 2.121 (9. Mai 1914), S. 418.

Januszczak 1978

Waldemar Januszczak: Pleasures of the flesh, in: *The Guardian* (30. Oktober 1978), S. 10.

Januszczak 2009

Waldemar Januszczak: JW Waterhouse at the Royal Academy, in: <http://waldemar.tv/2009/07/jw-waterhouse-at-the-royal-academy/?highlight=waterhouse>, (letzter Zugriff am 13. Juli 2020).

Magazine of Art 1878

o.V.: The Royal Academy. Concluding Notice, in: *The Magazine of Art* Vol. 1 (1878), S. 136-140.

Magazine of Art 1885

Marion H. Spielmann: Current Art. II, in: *The Magazine of Art* Vol. 8 (1885), S. 387-394.

Magazine of Art 1886

Marion H. Spielmann: Current Art. I, in: *The Magazine of Art* Vol. 9 (1886), S. 345-350.

Magazine of Art 1888

Marion H. Spielmann: Current Art. The Royal Academy. II, in: *The Magazine of Art* Vol. 11 (1888), S. 267-272.

Magazine of Art 1889

Marion H. Spielmann: Current Art. The Royal Academy. II, in: *The Magazine of Art* Vol. 12 (1889), S. 269-275.

Magazine of Art 1891

Marion H. Spielmann: Current Art. The Royal Academy, 1891. I, in: *The Magazine of Art* Vol. 14 (1891), S. 217-220.

Magazine of Art 1895

Marion H. Spielmann: The Royal Academy Exhibition. II, in: *The Magazine of Art* Vol. 18 (1895), S. 281-284.

Magazine of Art 1897

Marion H. Spielmann: The Exhibition of the Royal Academy. I, in: *The Magazine of Art* Vol. 20 (1897), S. 57-63.

Magazine of Art 1898

Marion H. Spielmann: The Royal Academy Exhibition. II, in: *The Magazine of Art* Vol. 21 (1898), S. 463-469.

Magazine of Art 1904

A.: The Royal Academy. I, in: *The Magazine of Art* N.F. Vol. 2 (1904), S. 358-372.

Manchester Guardian 1897

o.V.: The Royal Academy, in: *The Manchester Guardian* (10. Mai 1897), S. 12.

Mourey 1897

Gabriel Mourey: Une visite aux salons anglais, in: *Cosmopolis* Vol. 6, Nr. 18 (1897), S. 759-776.

Peeters 2009

Nic Peeters: ‚Enchanted by Women: John William Waterhouse (1849-1917)‘ Groninger Museum, Groningen, The Netherlands, 14 Dec 2008-3 May 2009, in: *The British Art Journal* Vol. 9/Nr. 3 (2009), S. 89.

The Queen 1889

o.V.: Exhibition of the Royal Academy. [First Notice], in: *The Queen, the Lady's Newspaper* Vol. 85/Nr. 2.210 (1889), S. 40.

St. James's Gazette 1888

o.V.: Notes, in: *St. James's Gazette* Vol. 16/Nr. 2.432 (21. März 1888), S. 5.

Saturday Review 1881

o.V.: The Picture Galleries, in: *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* Vol. 51/Nr. 1331 (1881), S. 559-560.

Saturday Review 1885

o.V.: The Picture Galleries. IV, in: *The Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* Vol. 59/Nr. 1545 (1885), S. 755-756.

Saturday Review 1888

o.V.: The Royal Academy. II, in: *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* Vol. 65/Nr. 1.699 (1888), S. 591-592.

Sewell 2009

Brian Sewell: Phwoar! It's John William Waterhouse, in: *The Evening Standard* (25. Juni 2009), <https://www.standard.co.uk/arts/phwoar-its-john-william-waterhouse-7415145.html> (letzter Zugriff am 3. Februar 2020).

Silver 2011

Carole G. Silver: Waterhouse revisited, in: *Victorian Literature and Culture* Vol. 39/Nr. 1 (2011), S. 263-269.

The Speaker 1894

o.V.: The New Gallery, in: *The Speaker* Vol. 9 (1894), S. 527.

The Times 1883

o.V.: The Royal Academy. First Notice, in: *The Times* Nr. 30.812 (5. Mai 1883), S. 12.

The Times 1891

o.V.: The Royal Academy, in: *The Times* Nr. 33.330 (21. Mai 1891) S. 4.

The Times 1895

o.V.: The Royal Academy, in: *The Times* Nr. 34.568 (4. Mai 1895), S. 12.

The Times 1897

o.V.: The Royal Academy, in: *The Times* Nr. 35.192 (1. Mai 1897), S. 16.

The Times 1898

o.V.: The Royal Academy, in: *The Times* Nr. 35.516 (14. Mai 1898), S. 16.

The Times 1913

o.V.: The Royal Academy, in: *The Times* Nr. 40.202 (3. Mai 1913), S. 11.

Tyreman 2009

Katie Tyreman: J.W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite, Royal Academy of Arts, London, 27 June-13 September 2009, in: *Visual Culture in Britain* Vol.. 10./Nr. 3 (2009), S. 357.

Western Daily Press 1895

o.V.: The Royal Academy of Fine Arts. Second Notice, in: *Western Daily Press* Vol. 74/Nr. 11.523 (14. Mai 1895), S. 8.

Zeitgenössische Abbildungen von Gemälden**Art Journal 1886**

The Art Journal Vol. 48 (1886), zw. S. 32 u. 33.

Art Journal 1889

o.V.: The Lady of Shalott, in: *The Art Journal* Vol. 51 (1889), S. 142.

Art Journal 1904

The Art Journal Vol. 66 (1904), o.S.

Art Journal 1909

The Art Journal Vol. 71 (1909), zw. S. 14 u. 15.

Gazette des Beaux-Arts 1879

Gazette des Beaux-Arts Vol. 20 (1879), zw. S. 498 u. 499.

Illustrated London News 1883

o.V.: Sketches of Pictures in the Royal Academy Exhibition, in: *The Illustrated London News* Vol. 82/Nr. 2.299 (12. Mai 1883), S. 22.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel**Acton & Chiswick Gazette 1899**

o.V.: Ealing Art School. Annual Entertainments and Exhibition, in: *Acton & Chiswick Gazette* (17. März 1899), S. 3.

Ansell 1891

W.T. Ansell: Leserbrief vom 21. Mai, in: *London Evening Standard* Nr. 20.865 (22. Mai 1891), S. 3.

Armstrong 1893

Walter Armstrong: The Henry Tate Collection, in: *The Art Journal* Vol. 55 (1893), S. 121-126.

Art Journal 1888

o.V.: The Lady of Shalott, in: *The Art Journal* Vol. 50 (1888), S. 142.

Art Journal 1901

o.V.: The Mermaid, in: *The Art Journal* Vol. 63 (1901), S. 182.

Atkinson 2014

Nathalie Atkinson: Magnificent Maleficent: High fashion costume design for Angelina Jolie in Disney's dark new film, in: *National Post* (31. Mai 2014), <https://nationalpost.com/entertainment/movies/magnificent-maleficent-high-fashion-costume-design-for-angelina-jolie-in-disneys-dark-new-film> (letzter Zugriff am 3. Juli 2020).

Baldry 1895

Alfred Lys Baldry: J.W. Waterhouse and his work, in: *The Studio* Vol. 4/Nr. 22 (1895), S. 102-115.

Baldry 1908

Alfred Lys Baldry.: Some drawings by J.W. Waterhouse, in: *The Studio* Vol. 44/Nr. 183 (1908), S. 246-255.

Baldry 1911

Alfred Lys Baldry: Some recent work by Mr. J.W. Waterhouse, in: *The Studio* Vol. 52/Nr. 219 (1911), S. 174-185.

Black 1891

Robert Black: Leserbrief vom 21. Mai, in: *London Evening Standard* Nr. 20.865 (22. Mai 1891), S. 3.

Blaikie

John A. Blaikie: J.W. Waterhouse, A.R.A., in: *The Magazine of Art* Vol. 9 (1886), S. 1-16.

Boyce 2018

Sonya Boyce: Our removal of Waterhouse's naked nymphs painting was art in action, in: *The Guardian* (6. Februar 2018), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/06/takedown-waterhouse-naked-nymphs-art-action-manchester-art-gallery-sonia-boyce> (letzter Zugriff am 27. Juli 2020).

British Architect 1893

o.V.: Art in Advertising, in: *The British Architect* (26. Mai 1893), S. 364.

Cassigneul 1879

D. Cassigneul: Incendiaire par amour, in : *Le Petit Journal* Nr. 6.173 (20. November 1879), S. 3-4.

Coventry Evening Standard 1970

Hair colouring at home, in: *Coventry Evening Standard* (18. August 1970), S. 41.

Christian Science Monitor

o.V.: No Waterhouse Vogue Now, in: *The Christian Science Monitor* (23. März 1917), S. 9.

Cosslett 2018

Rhiannon Lucy Cosslett: Art is all about nuance. Let's not lose it in the alarmist censorship debate, in: *The Guardian* (8. Februar 2018), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/08/art-nuance-censorship-outrage-painting>, (letzter Zugriff am 13. Juli 2020).

Cumming 2001

Laura Cumming: Oh, please put some clothes on, in: *The Observer* (4. November 2001) <https://www.theguardian.com/theobserver/2001/nov/04/2> (letzter Zugriff am 7. August 2018).

Daily Mirror 1976

The Nymph rising from the Channel of the Kent coast is Mireille, in: *Daily Mirror* (8. Juni 1976), S. 15.

Daily Mirror 1975

Nymph Lady Razor, in: *Daily Mirror* (12. April 1975), S. 16

Daily Telegraph 1900

o.V.: Drama of the Day, in: *The Daily Telegraph* Nr. 13.953 (25. Januar 1900), S. 5.

Derby Daily Telegraph 1913

o.V.: Tableaux vivants and Concert, in: *Derby Daily Telegraph* Vol. 63/Nr. 10.684 (3. Dezember 1913), S. 2.

Derbyshire Advertiser 1912

o.V.: Tableaux vivants at Derby, in: *Derbyshire Advertiser and Chronicle* Vol. 68/Nr. 4.222 (9. Januar 1912), S. 9.

Furniss 1886

Harry Furniss: The Pick of the Pictures, in: *Punch, or the London Charivari* 90 (1886), S. 241.

Gloucester Chronicle 1890

o.V.: A Novel Entertainment, in: *Gloucester Chronicle* Nr. 2.970 (4. Januar 1890), S. 4.

Grant 1962

Elsbeth Grant: A View from the Bridge, in: *The Tatler* Vol. 243/Nr. 3.157 (1962), S. 494.

Higgins 2018

Charlotte Higgins: ‚The vitriol was really unhealthy‘: artist Sonia Boyce on the row over taking down Hylas and the Nymphs, in: *The Guardian* (19. März 2018), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/mar/19/hylas-nymphs-manchester-art-gallery-sonia-boyce-interview>, (letzter Zugriff am 17. November 2018).

Jones 2018

Jonathan Jones: Why have mildly erotic nymphs been removed from a Manchester gallery? Is Picasso next?, in: *The Guardian* (31. Januar 2018), <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/31/hylas-and-the-nymphs-jw--waterhouse-why-have-mildly-erotic-nymphs-been-removed-from-a-manchester-gallery-is-picasso-next>, (letzter Zugriff am 19. November 2018).

J.W.A.C. 1891

J.W.A.C.: Leserbrief vom 21. Mai, in: *London Evening Standard* Nr. 20.865 (22. Mai 1891), S. 3.

Kennedy 2001

Maev Kennedy: Prince will find familiar friends in Victorian nudes as he reopens Tate, in: *The Guardian* (30. Oktober 2001) <https://www.theguardian.com/uk/2001/oct/30/arts.monarchy> (letzter Zugriff am 7. August 2018).

Marriage 2018

Madison Marriage: Men Only: Inside the charity fundraiser where hostesses are put on show, in: *Financial Times* (23. Januar 2018), <https://www.ft.com/content/075d679e-0033-11e8-9650-9c0ad2d7c5b5>, (letzter Zugriff am 19. November 2018).

Martin 1891

William Martin: Leserbrief vom 19. Mai, in: *London Evening Standard* Nr. 20.864 (21. Mai 1891), S. 3.

Northern Whig 1895

o.V.: Tableaux at the School of Art, Derby, in: *Northern Whig* Nr. 26.971 (18. Januar 1895), S. 6.

Nottingham Journal 1930

o.V.: New Show at the Royal, in: *Nottingham Journal* Nr. 32.651 (5. August 1930), S. 9.

Packer 2018

Sarah Packer: Phwoar Blimey! First Love Island hunk is revealed as a seriously hot model whose steamy shirtless snaps have made him an Instagram star, in: *The Irish Sun* (27. Mai 2018), <https://www.thesun.ie/tvandshowbiz/bizarre/2631587/first-love-island-hunk-is-revealed-as-a-super-fit-model-whose-steamy-shirtless-snaps-have-made-him-an-instagram-star/> (letzter Zugriff am 4. Februar 2020).

Photo 1970

o.V.: Les leçons d'un poète de la lumière, par David Hamilton, in: *Photo* Vol. 35 (1970), S. 18-39, 69, zitiert nach: Perry Hinton: Remembrance of things past: The cultural context and the rise and fall in the popularity of photographer David Hamilton, in: *Cogent Arts & Humanities* Vol. 3/Nr. 1 (2016), S. 2.

Pidd 2018

Helen Pidd: Pre-Raphaelite 'soft porn' painting back on view after outcry, in: *The Guardian* (4. Februar 2018), <https://www.theguardian.com/uk-news/2018/feb/04/manchester-pre-raphaelite-soft-porn-painting-hylas-and-the-nymphs-back-on-view-after-outcry>, (letzter Zugriff am 19. November 2018).

Pribyl 2018

Katrin Pribyl: Die Ausstellung zum Nymphen-Skandal, in: *Hannoversche Allgemeine Zeitung* (18. April 2018), <https://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Die-Ausstellung-zum-Nymphen-Skandal> (letzter Zugriff am 27. Juli 2020).

St. James's Gazette 1893

o.V.: An Artist on Pictorial Advertisements, in: *The St. James's Gazette* Vol. 26/Nr. 4.028 (12. Mai 1893), S. 13.

The Sketch 1903

o.V.: Key-Notes, in: *The Sketch* Vol. 44/Nr. 566 (1903), S. 246.

Sketchley 1909

Rose E.D. Sketchley: J.W. Waterhouse, R.A., (= *Art Annual: The Art Journal Christmas Number*). London 1909.

Southern Reporter 1893

o.V.: Art in Advertising, in: *The Southern Reporter* Nr. 1.842 (25. Mai 1893), S. 2.

The Stage 1900

o.V.: For the Household Troops, in: *The Stage* Nr. 987 (15. Februar 1900), S. 16.

Stead 1885a

William Stead: The Maiden Tribute to Modern Babylon – I., in: *Pall Mall Gazette* Vol. 42/Nr. 6.336 (6. Juli 1885), S. 1-6.

Stead 1885b

William Stead: The Maiden Tribute to Modern Babylon – II., in: *Pall Mall Gazette* Vol. 42/Nr. 6.337 (7. Juli 1885), S. 1-6.

Stead 1885c

William Stead: The Maiden Tribute to Modern Babylon – III., in: *Pall Mall Gazette* Vol. 42/Nr. 6.338 (8. Juli 1885), S. 1-5.

Stead 1885d

William Stead: The Maiden Tribute to Modern Babylon – IV., in: *Pall Mall Gazette* Vol. 42/Nr. 6.340 (10. Juli 1885), S. 1-6.

Tawadros 2018

Gilane Tawadros: Removing nymphs from a gallery is provocative – but does not merit contempt, in: *The Guardian* (2. Februar 2018), <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/02/nymphs-manchester-art-gallery-perspective-censorship>, (letzter Zugriff am 19. November 2018).

Taylor 2019

Jaimee Taylor: Phwoar-Derman! Carol Vorderman, 58, shows off her impressive curves in skintight leather trousers, in: *The Sun* (15. August 2019), <https://www.thesun.co.uk/tvandshowbiz/9725312/carol-vorderman-curves-leather-trousers/> (letzter Zugriff am 4. Februar 2020).

Thanet Times 1974

Nymph & Fantasy, in: *Thanet Times* (19. Februar 1974), S. 2.

Vogue Ondine 1975

Vogue Vol. 132/Nr. 9 (Juli 1975), S. 26-27.

Walters 1891

H.B. Walters: Leserbrief vom 22. Mai, in: *London Evening Standard* Nr. 20.866 (23. Mai 1891), S. 2.

Warner 1982

Malcolm Warner: The Art and Life of J.W. Waterhouse, R.A. by Anthony Hobson, in: *Journal of the Royal Society of Arts* Vol. 130/Nr. 5.315 (1982), S. 754-755.

West London Observer 1956

o.V.: 'Fille fatale', in: *West London Observer* Vol. 100/Nr. 5.265 (24. August 1956), S. 3.

West Middlesex Gazette 1931

o.V.: „Paris and Piccadilly“ at the Chiswick Empire, in: *West Middlesex Gazette* Nr. 2.531 (31. Januar 1931), S. 12.

Western Morning News 1892

o.V.: Entertainment at Plymouth School of Art, in: *Western Morning News* Nr. 10.263 (29. Dezember 1892), S. 8.

Onlinequellen**BBC 2018**

o.V.: Gallery denies censorship after removing Victorian nymphs painting, <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-42904024>, (letzter Zugriff am 17. November 2018).

British Newspaper Archive

<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>.

Cambridge Dictionary

Spoon-feed, in: Cambridge Dictionary, <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/spoon-feeding> (letzter Zugriff am 17.05.2023).

Chronicle 250

www.chronicle250.com.

Duden: Rezeption

„Rezeption“, in: Duden, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Rezeption> (letzter Zugriff am 11. August 2020).

Filmstudieren 2013

o.V.: Hylas und die Nymphen, in: <http://filmstudieren.ch/hylas-und-die-nymphen> (letzter Zugriff am 27. Juli 2020).

Gale Primary Sources

<https://www.gale.com/intl/primary-sources>.

Gannaway 2018

Gannaway, Clare: Kommentar (29. Januar 2018), in: <http://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/>, (letzter Zugriff am 14. November 2019).

Heaviest of Art 2020

o.V.: Wormwitch: Diving Into The Heavens (Interview), in: *heaviestofart.com* (6. Juli 2019), <https://www.heaviestofart.com/post/wormwitch-diving-into-the-heavens-interview> (letzter Zugriff am 18. Mai 2020).

Jones 2015

Jonathan Jones: Why Athena was more than just a naff purveyor of mild erotica, in: *The Guardian* (1. Juli 2015), <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2015/jul/01/why-athena-was-more-than-just-a-naff-purveyor-of-mild-erotica> (letzter Zugriff am 21. April 2020).

Manchester Art Gallery 2018a

<http://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/> (letzter Zugriff am 11. Mai 2019).

Manchester Art Gallery 2018b

Manchester Art Gallery: A barometer of public taste, in: <http://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/>, (letzter Zugriff am 17. November 2018).

Nobel Collection

<https://www.noblecollection.com/Item--i-STF-NO-1936> (letzter Zugriff am 22. Juli 2020).

OED: English rose

„English rose“, in: Oxford English Dictionary, <https://www-oed-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/62251?redirectedFrom=english+rose#eid5415806> (letzter Zugriff am 13. August 2020).

OED: linger

„linger“, in: Oxford English Dictionary, <https://www-oed-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/108665?rskey=Yprp1N&result=2#eid> (letzter Zugriff am 28. Juli 2020).

OED: nymph

„nymph“, in: Oxford English Dictionary, <https://www-oed-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/129400?rskey=BbNIrB&result=1&isAdvanced=false#eid> (letzter Zugriff am 29. Juli 2020).

OED: phwoar

„phwoar“, in: Oxford English Dictionary, <https://www-oed-com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/247169?redirectedFrom=phwoar#eid> (letzter Zugriff am 28. Juli 2020).

OED: potboiler

Potboiler, n., in: OED online <http://www.oed.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/148774?rskey=T56MJR&result=2&isAdvanced=false#eid> (letzter Zugriff am 18. September 2018).

OED: transpontine

transpontine, adj., in: OED online <http://www.oed.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/view/Entry/205015?redirectedFrom=transpontine> (letzter Zugriff am 17. September 2018).

Presenting the female body 2018a

Kommentar vom 1. Februar 2018, in: <https://manchesterartgallery.org/news/presenting-the-female-body-challenging-a-victorian-fantasy/> (letzter Zugriff am 20. April 2020).

Presenting the female body 2018b

Geezel: Kommentar vom 31. Januar 2018, in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/31/hylas-and-the-nymphs-jw--waterhouse-why-have-mildly-erotic-nymphs-been-removed-from-a-manchester-gallery-is-picasso-next> (letzter Zugriff am 20. April 2020).

Presenting the female body 2018c

P: Kommentar vom 2. Februar 2018, in: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jan/31/hylas-and-the-nymphs-jw--waterhouse-why-have-mildly-erotic-nymphs-been-removed-from-a-manchester-gallery-is-picasso-next> (letzter Zugriff am 20. April 2020).

Pittman 2009

Rickey Pittman: An Interview with Grace Nuth: A Close Look at the Pre-Raphaelites, in: *Bard of the South* (29. Juli 2009), <https://bardofthesouth.com/an-interview-with-grace-nuth-a-close-look-at-the-pre-raphaelites/> (letzter Zugriff am 13. Mai 2020).

ProQuest

<https://about.proquest.com/>.

Schmiedeskamp 2019

Meredith Schmiedeskamp: Rezension – Wormwitch: Heaven That Dwells Within, in: *Rock Hard* Nr. 384 (2019), https://www.rockhard.de/reviews/wormwitch-heaven-that-dwells-within_464072.html (letzter Zugriff am 18. Mai 2020).

Schoonwater 2015

Ron Schoonwater: QNTAL returns with new energy!, in: *peek a boo music magazine* (23. Februar 2015), <http://www.peek-a-boo-magazine.be/en/interviews/qntal-467/> (letzter Zugriff am 18. Mai 2020).

Technical Music Review 2019

o.V.: Wormwitch March/April 2019 interview, in: *technicalmusicreview.com* (12. April 2019), <https://technicalmusicreview.com/2019/04/12/wormwitch-march-april-2019-interview/> (letzter Zugriff am 18. Mai 2020).

Waterhouse Message Board 2007

An introduction of sorts, in: *Waterhouse Message Board* (28. November 2007), <http://johnwilliamwaterhouse.com/community/thread/12358> (letzter Zugriff am 10. Mai 2020 via Waybackmachine).

Williams 2020

J.P. Williams: Who is Wormwitch's Dolorous Lady of Shadows, in: *Medium* (4. Februar 2020), <https://medium.com/@GleamingSword/who-is-wormwitchs-dolorous-lady-of-shadows-d521063db97b> (letzter Zugriff am 18. Mai 2020).

Wikipedia Hylas and the Nymphs

[https://en.wikipedia.org/wiki/Hylas_and_the_Nymphs_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Hylas_and_the_Nymphs_(painting)), (letzter Zugriff am 14. Juli 2020).

Filmische Quellen

Aelfheim 2015

Aelfheim, *Nymphae Infernae Paludis*. Produktion: Estela Espinosa Freijo, Elena Adamovich. <https://www.youtube.com/watch?v=6EoFtlk0Zps>, (letzter Zugriff: 31.03.2017).

Atonement 2007

Atonement. Regie: Joe Wright. Drehbuch: Christopher Hampton. Produktion: Tim Bevan, Eric Fellner, Ian McEwan, Paul Webster. Großbritannien 2007.

Blue My Mind 2017

Blue My Mind. Regie: Lisa Brühlmann. Drehbuch: Lisa Brühlmann, Dominik Locher. Produktion: Filippo Bonacci, Stefan Jäger, Katrin Renz. Schweiz 2017.

Eyes Wide Shut 1999

Eyes Wide Shut. Regie: Stanley Kubrick. Drehbuch: Stanley Kubrick, Frederic Raphael. Produktion: Stanley Kubrick, Jan Harland. Großbritannien, USA 1999.

The Flash 2016

The Flash: Potential Energy (Staffel 2, Episode 10). Regie: Rob Hardy. Drehbuch: Bryan Q. Miller. USA 2016.

Flügge 2011

Flügge. Regie: Lisa Brühlmann. Drehbuch: Lisa Brühlmann. Schweiz 2011.

The Following 2013

The Following. Staffel 1 (15 Episoden). Idee: Kevin Williamson. USA 2013.

Frühlings Erwachen 2010

Frühlings Erwachen. Regie: Lisa Brühlmann. Drehbuch: Lisa Brühlmann. Produktion: Lisa Brühlmann, Rajko Jazbec. Schweiz 2010.

Game of Thrones 2011-2019

Game of Thrones. 73 Episoden in 8 Staffeln. Idee u. Produktion: David Benioff, D.B. Weiss. USA 2011-2019.

Game of Throns 2012

A Man Without Honor. Regie: David Nutter. Drehbuch: David Benioff, D.B. Weiss. USA 2012.

Hylas und die Nymphen 2013

Hylas und die Nymphen. Regie: Lisa Brühlmann. Drehbuch: Lisa Brühlmann. Produktion: Elias Dellers. Schweiz 2013.

Lady in the Water 2006

Lady in the Water. Regie: M. Night Shyamalan. Drehbuch: M. Night Shyamalan. Produktion: Sam Mercer, M. Night Shyalaman. USA 2006.

Lord of the Rings 2002

The Lord of the Rings: The Two Towers. Regie: Peter Jackson. Drehbuch: Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson. Produktion: Barrie M. Osborne, Peter Jackson, Fran Walsh. Neuseeland, USA 2002.

Maleficent 2004

Maleficent. Regie: Robert Stromberg. Drehbuch: Linda Woolverton. Produktion: Joe Roth. USA 2004.

Me Without You 2001

Me Without You. Regie: Sandra Goldbacher. Drehbuch: Sandra Goldbacher, Laurence Coriat. Produktion: Fiona Dwyer. Großbritannien, Deutschland 2001.

Narnia 2005

The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe. Regie: Andrew Adamson. Drehbuch: Ann Peacock, Andrew Adamson, Christopher Markus, Stephen McFeely. Produktion: Mark Johnson, Phillip Steuer. Großbritannien, USA 2005.

O Brother Where Art Thou 2000

O Brother, Where Art Thou? Regie: Joel Coen. Drehbuch: Ethan Coen, Joel Coen. Produktion: Ethan Coen. Großbritannien, Frankreich, USA 2000.

Perfume 2006

Perfume – The Story of a Murderer. Regie: Tom Tykwer. Drehbuch: Andrew Birkin, Bernd Eichinger, Tom Tykwer. Produktion: Bernd Eichinger. Deutschland, Spanien, USA 2006.

Possession 2002

Possession. Regie: Neil LaBute. Drehbuch: David Henry Hwang, Laura Jones, Neil LaBute. Produktion: Len Amato, David Barron. USA, Großbritannien 2002.

Senke nad Balkanom 2017-2018

Senke nad Balkanom. 20 Episoden in 2 Staffeln. Idee: Dragan Bjelogrić. Regie: Dragan Bjelogrić. Drehbuch: Vladimir Kecmanović, Dejan Stojiljković, Dragan Bjelogrić. Serbien 2017-2018.

Senke nad Balkanom 2017

Senke nad Balkanom (Staffel 1, Episode 1). Regie: Dragan Bjelogrić. Drehbuch: Dragan Bjelogrić. Serbien 2017.

Sherlock Holmes 1984-1994

Sherlock Holmes. 41 Episoden in 9 Staffeln. Idee: Michael Cox. Produktion: ITV Granada. Großbritannien 1984-1994.

Spider-Man 2019

Spider-Man: Far From Home. Regie: Jon Watts. Drehbuch: Chris McKenna, Erik Sommers. Produktion: Kevin Feige, Amy Pascal. USA 2019.

Vu du Pont 1962

Vu du Pont. Regie: Sidney Lumet. Drehbuch: Norman Rosten. Produktion: Paul Graetz. Frankreich, Italien 1962.

Literarische Quellen**Benson 1956**

Sally Benson: The Young and Beautiful: a Play in Three Acts. New York 1956.

Collins 1850

Wilkie Collins: Antonina; or, The Fall of Rome. A romance of the fifth century. Volume 1. London 1850.

De la Motte Fouqué 1811

Friedrich de la Motte Fouqué: Undine, eine Erzählung, in: *Die Jahreszeiten. Eine Vierteljahrsschrift für romantische Dichtungen* Nr. 1 (1811), S. 1-189.

Gilmour 2007

David Gilmour: The Film Club. Markham 2007.

Guterson 2011

David Guterson: Ed King. London 2011.

Hampton 2009

Sue Hampton: The Waterhouse Girl. Cambridge 2009.

Hoban 2000

Russell Hoban: Angelica's Grotto. London 2000.

Hoban 2001

Russell Hoban: Amaryllis Night and Day. London 2001.

Hoban 2002

Russell Hoban: The Bat Tattoo. London 2002.

Hoban 2005

Russell Hoban: Come Dance With Me. London 2005.

Hoban 2010

Russell Hoban: Angelica Lost and Found. London 2010.

Kaye 2004

James Kaye: Murielle. The Story of a Model, a Painting, and the Artistry of John William Waterhouse. Bloomington, Ind. 2004.

Keats 1982

John Keats: La Belle Dame Sans Merci, in: Complete Poems. Hrsg. von Jack Stillinger. Cambridge, Mass. 1982, S. 270-271.

Korn 2009

Carmen Korn: Herzensjunge. München 2009.

McEwan 2007

Ian McEwan: Atonement. London 2007.

Nabokov 1955

Vladimir Nabokov: Lolita. Paris 1955.

Nabokov 1969

Vladimir Nabokov: Ada, or Ardor: A Family Chronicle. New York 1969.

Norris 1992

Pamela Norris (Hrsg.): Sound the Deep Waters. Women's Romantic Poetry in the Victorian Age. Bosten, Toronto, London 1992.

Proust 1918

Marcel Proust: À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Paris 1918.

Prudentius 1953

Prudentius: Hymnus in Honorem Passionis Eulaliae Beatissimae Martyris, in: *Crowns of Martyrdom. Scenes from History. Epilogue*. Translated by H.J. Thomson. Cambridge, MA 1953, S. 143-156.

Shelley 1821

Percy Bysshe Shelley: Adonais. Pisa 1821.

Slack 2016

Nicholas Slack: The Secret Life of John William Waterhouse. Fremantle 2016.

Tennyson 1857

Alfred Tennyson: Poems (= Moxon Tennyson). London 1857.

Tennyson 1937

Alfred Tennyson: The Lady of Shalott, in: Tennyson: Select Poems. Hrsg. von W.T. Williams u. G.H. Vallins. London 1937, S. 29-34.

Willis 1998

Connie Willis: To Say Nothing of the Dog. New York 1998.

Musikveröffentlichungen**Gasca 1974**

Luis Gasca: Born To Love Your. Produzent: Orrin Keepnews. Toningenieur: Jim Stern. Label: Fantasy Records. USA 1974.

Ghost Dance 1986

Ghost Dance: River of No Return. Produzenten: Steve Allen, Bill Spectre. Toningenieure: Steve Allen, Bill Spectre. Label: Karbon. Großbritannien 1986.

Joyless 1997

Joyless: Unlimited Hate. Produzenten: Knut Bjarne Bjorkhaug, Reinhardt Toresen, Olav Berland, Rune Vedaa. Label: No Colours Records. Norwegen 1997.

Music to Bathe By 1975

Verschiedene Künstler: Music to Bathe By. Label: CBS Special Products. Großbritannien 1975.

Nesmith 1973

Michael Nesmith: Pretty Much Your Standard Ranch Stash. Produzent: Michael Nesmith. Toningenieur: Petter Abbott, Lehan Kena Tunks. Label RCA Victor. USA 1973.

Qntal 2014

Qntal: VII. Produktion: Viona Lelegems. Tontechnik: Claus Bräunlein. Label: Drakkar Records. Deutschland 2014.

Wormwitch 2019

Wormwitch: Heaven That Dwells Within. Produktion: Tim Creviston und Wormwitch. Toningenieur: Tim Creviston, Colby Hink. Label: Prosthetic Records. USA 2019.

Comics

Froideval 1989-2008

François Froideval (Text); Olivier Ledroit, Cyril Ponte, Fabrice Angleraud (Zeichnungen): Chroniques de la Lune noire. 14 Bände. Paris 1989-2008.

Nicht publizierte Quellen

Brühlmann 2013

Lisa Brühlmann: Hylas und die Nymphen. Dossier zum Kurzfilm. Zürich 2013.

Sekundärliteratur

Forschungsliteratur

Allingham 2002

Philip V. Allingham: An Introduction to *The Illustrated London News*, in: *The Victorian Web* (14. Oktober 2002), <http://www.victorianweb.org/periodicals/iln/intro.html> (letzter Zugriff am 26. März 2020).

Barrientos Bueno 2013

Mónica Barrientos Bueno: Fuentes de inspiración visual en *Juego de Tronos*: el referente pictórico, in: Reyes, espadas, cuervos y dragones. Hrsg. von Javier Lozano Delmar, Irene Raya Bravo u. Francisco J. López Rodríguez. Madrid 2013, S. 359-390.

Baker 2008-2012

Baker, Cathy L.: The Mysterious Models of John William Waterhouse, in: <http://www.johnwilliamwaterhouse.com/m/articles/50015> (2008-2012).

Baker/Baker 1999

James K. Baker/Cathy L. Baker.: Miss Muriel Foster: The John William Waterhouse Model, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies* Vol. 8/Nr. 2 (1999), S. 71-82.

Baker/Baker 2004

James Baker/Cathy L. Baker.: The „lamia“ in the art of JW Waterhouse, in: *The British Art Journal* Vol. 5/Nr. 2 (2004), S. 15-22.

Bal 1999

Bal, Mieke: Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History. Chicago 1999.

Benjamin 2006

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a.M. 2006.

Berger 2016

John Berger: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Frankfurt a. M. 2016

Bonollo 2014

Michelle Bonollo: J.W. Waterhouse's Ulysses and the Sirens: breaking tradition and revealing fears, in: *Art Bulletin of Victoria* Nr. 40 (2014), <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/j-w-waterhouses-ulysses-and-the-sirens-breaking-tradition-and-revealing-fears-2/> (letzter Zugriff am 28. Juli 2020).

Bouillet 1826

Marie-Nicolas Bouillet: Dictionnaire classique de l'antiquité sacrée et profane. 2 Bände. Paris 1826.

Brauer 2009

Fae Brauer: 'Moral Girls' and 'Filles Fatale's: the Fetishisation of Innocence, in: *Australian and New Zealand Journal of Art* Vol. 10/Nr. 1 (2009), S. 123-143.

Codell 1989a

Julie F. Codell: Marion Harry Spielmann and the Role of the Press in the Professionalization of Artists, in: *Victorian Periodicals Review* Vol. 22/Nr. 1 (1989), S. 7-15.

Codell 1989b

Julie F. Codell: 'The Artist's Cause at Heart': Marion Harry Spielmann and the Late Victorian Art World, in: *Bulletin of the John Rylands Library of Manchester* Vol. 71 (1989), S. 139-163.

Dijkstra 1986

Bram Dijkstra: *Idols of Perversity: Fantasies of feminine evil in Fin-de-siècle culture*. Oxford 1986.

Edwards 2003

Susan Edwards: Discourses of Denial and Moral Panics: The Pornographisation of the Child in Art, the Written Word, Film and Photograph, in: *Behaving Badly. Social Panic and Moral Outrage – Victorian and Modern Parallels*. Hrsg. von Judith Rowbotham und Kim Stevenson. Aldershot 2003, S. 177-191.

Goldhill 2009

Simon Goldhill: See Josephus: Viewing first-century sexual drama with Victorian eyes, in: *Victorian Studies* 51 (2009) H. 3, S. 470-479.

Goldhill 2011

Simon Goldhill: *Victorian Culture and Classical Antiquity. Art, Opera, Fiction, and the Proclamation of Modernity*. Princeton 2011.

Graham 1930

Walter James Graham: *English Literary Periodicals*. New York 1930.

Haas 2009

Volkert Haas: *Babylonischer Liebesgarten. Erotik und Sexualität im alten Orient*. München 2009.

Hallet/Turner 2018

Ausst.-Kat. *The Great Spectacle: 250 Years of the Royal Academy Summer Exhibition*. Hrsg. Von Mark Hallet und Sarah Victoria Turner. London 2018.

Haskins 2012

Katherine Haskins: *The Art Journal and Fine Art Publishing in Victorian England, 1850-1880*. Farnham u.a. 2012.

Hatch 2002

Kristen Hatch: *Fille Fatale: Regulating Images of Adolescent Girls, 1962-1996*, in: *Sugar, Spice and Everything Nice. Cinemas of Girlhood*. Hrsg. von Frances Gateward und Murray Pomerance. Detroit 2002, S. 163-182.

Hobson 1978a

Anthony Hobson: *The Life and Work of J.W. Waterhouse, R.A.* Univ.-Diss. Leicester 1978.

Hobson 1978b

Anthony Hobson: Introduction, in: *Ausst.-Kat. John William Waterhouse R.A.* Hrsg. von Anne Goodchild. Sheffield 1978, o.S.

Hobson 1980

Anthony Hobson: *The Art and Life of J.W. Waterhouse, R.A. 1849-1917*. London 1980.

Huber 1991

Hans Dieter Huber: Die Mediatisierung der Kunsterfahrung, in: 125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart: Herwarth Röttgen zum 60. Geburtstag, hrsg. von Johannes Zahlten. Stuttgart 1991, S. 108-130.

Hutcheon 2013

Linda Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. Second Edition, with Siobhan O'Flynn. Oxford 2013.

Keazor 2003

Henry Keazor: Kunst und Film bei den Simpsons, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* Nr. 7/8 (2003), S. 37-47.

Kestner 1989

Joseph A. Kestner: Mythology and Misogyny. The social discourse of nineteenth-century British classical-subject painting. Madison 1989.

Maas 1969

Jeremy Maas: *Victorian Painters*. London 1969.

Marchand 1941

Leslie A. Marchand: *The Athenaeum: A Mirror of Victorian Culture*. Chapel Hill 1941.

Marvick 1996

Andrew Bolton Marvick: „Herself a psyche“: feminine identities in the art of John William Waterhouse, in: *Journal of Pre-Raphaelite Studies* Vol. 5 (1996), S. 81-94.

Monden 2013

Masafumi Monden: Contemplating in a dream-like room: The Virgin Suicides and the aesthetic imagination of girlhood, in: *Film, Fashion & Consumption* Vol. 2/Nr. 2 (2013), S. 139-158.

Morris 2002

Hazel Morris: *Hand, Head and Heart: Samuel Carter Hall and the Art Journal*. Norwich 2002.

Nott 2019

Dorothy Nott: 1874: „Excellence Executed by a Woman“, in: <https://chronicle250.com/1874> (letzter Zugriff am 26. Juni 2020).

Nowell-Smith 1958

Simon Nowell-Smith: *The House of Cassel: 1858-1958*. London 1958.

Obregón Fernández 2009

Alma Obregón Fernández: El medievalismo victoriano hoy. Prerrafaelismo y John William Waterhouse en ‘El señor de los anillos’, in: *Espéculo. Revista de estudios literarios* Vol. 14/Nr. 41 (2009), <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/prerrafa.html> (letzter Zugriff am 15. Juni 2020).

Ofek 2009

Galia Ofek: *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*. Farnham 2009.

Reynolds 1966

Graham Reynolds: *Victorian Painting*. London 1966.

Roberts 1970

Helene E. Roberts: British Art Periodicals of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, in: *Victorian Periodicals Newsletter* Vol. 3/Nr. 9 (1970).

Rubin 1975

James Henry Rubin: Notes on Princeton Drawings 11, Victorian Academics: Leighton, Poynter, and Waterhouse, in: *Records of the Art Museum, Princeton University* Vol. 34/Nr. 1 (1975), S. 2-13.

Savedoff 1993

Barbara E. Savedoff: Looking at Art Through Photographs, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 51/No. 3 (1993), S. 455-462.

Schader

Heike Schader: Virile, Vamps und wilde Veilchen. Sexualität, Begehren und Erotik in den Zeitschriften homosexueller Frauen im Berlin der 1920er Jahre. Königstein 2004.

Schweibenz 2018

Werner Schweibenz: Der Yellow-Milkmaid-Effekt und das digitale Double – Zur Wirkmächtigkeit digitaler Bilder, in: *Computing Art Reader: Einführung in die digitale Kunstgeschichte*, hrsg. von Piotr Kuroczynski, Peter Bell und Lisa Dieckmann. Heidelberg 2018, S. 218-231.

Stevens 2018

Maryanne Stevens: The Instrument of Foundation, 1768, in: *The Royal Academy of Arts. History and Collections*. Hrsg. Von Robin Simon und Maryanne Stevens. London 2018, S. 12-15.

Sullivan 1983

Alvin Sullivan (Hrsg.): *British Literary Magazines 3*. Westport 1983.

Trippi 2002

Peter Trippi: *J.W. Waterhouse*. London 2002.

Trippi 2008a

Peter Trippi: Le compagnon importun: scène de rue au Caire, in: *Ausst.-Kat. Waterhouse 2008*, S. 66.

Trippi 2008b

Peter Trippi: La Destinée, 1900, in: *Ausst.-Kat. J.W. Waterhouse (1849-1917): Le Préraphaelite Moderne*, hrsg. von Elizabeth Prettejohn u.a., London 2008, S. 150.

Ullrich 2009

Wolfgang Ullrich: *Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen*. Berlin 2009.
Verwayen/Arnoldus/Kaufman 2011

Verwayen/Arnoldus/Kaufman 2011

Harry Verwayen/Martijn Arnoldus/Peter B. Kaufman: The Problem of the Yellow Milkmaid. A Business Model Perspective on Open Metadata (= *Europeana White Paper* No. 2, 2011).

Wageman 2008

Patty Wageman: Entre rêve et réalité. Les femmes et le symbolisme dans l'œuvre de John William Waterhouse, in: *Ausst.-Kat. J.W. Waterhouse (1849-1917). Le préraphaelite moderne*. Hrsg. von Elizabeth Prettejohn, Peter Trippi, Robert Upstone u. Patty Wageman. London 2008, S. 51-61.

Wengst 1993

Klaus Wengst: Fast eine Fehlanzeige: Sexualität und Erotik im Neuen Testament, in: *Liebe und Leidenschaft. Historische Aspekte von Erotik und Sexualität*. Hrsg. von Gerhard Binder und Bernd Effe. Trier 1993, S. 93-104.

Wood 1971

Christopher Wood: *The Dictionary of Victorian Painters*. Woodbridge 1971.

Wood 1981

Christopher Wood: *The Pre-Raphaelites*. London 1981, S. 144.

Wood 1983

Christopher Wood: *Olympian Dreamers. Victorian classical painting. 1860-1914*. London 1983.

Zywietz 2008

Bernd Zywietz: *Tote Menschen sehen: M. Night Shyamala und seine Filme*. Mainz 2008.