

2003 wurde zum zweiten Mal der Deubner-Preis für aktuelle kunsthistorische Forschung verliehen. Anlässlich des Deutschen Kunsthistorikertages in Leipzig konnten drei herausragende Arbeiten von Nachwuchswissenschaftlern prämiert werden. Wir veröffentlichen hier als Auftakt den leicht gekürzten Text des dritten Preisträgers, der ausgehend vom Rechtsstreit zwischen dem Maler Whistler und dem Kunstkritiker Ruskin der Frage nach dem ästhetischen und ökonomischen Wert eines Kunstwerkes und den Entstehungsbedingungen moderner Kunst nachgeht.

Grischka Petri

Whistler gegen Ruskin

Zweihundert Guineen für einen Topf Farbe

Im November 1878 wurde vor dem Londoner High Court die Klage James McNeill Whistlers gegen John Ruskin verhandelt. Der Kunstkritiker hatte beleidigende Äußerungen über den Künstler und sein Gemälde *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* veröffentlicht. Die Gerichtsverhandlung legt nicht nur Fragen zu Aufgabe und Wert der Kunst im viktorianischen England offen, sondern zeigt auch, dass Kunst und Marktwirtschaft in der



Moderne nicht voneinander zu trennen sind. Die Einbeziehung der rechtlichen Aspekte des Prozesses eröffnet der Kunstgeschichte interessante Perspektiven. Der Beitrag stellt zunächst den Künstler Whistler vor, um dann auf die Ausstellung in der Grosvenor Gallery einzugehen, in der das Skandalbild zu sehen war. Daran anschließend wird der Prozess zwischen Whistler und Ruskin nachgezeichnet. Den Abschluss bilden zwei Abschnitte zu kunsthistorischen Fragen, die der Prozess aufwirft.

James McNeill Whistler

Der Amerikaner James McNeill Whistler (1834–1903) kam 1855 nach Paris, um Künstler zu werden. Er fand schnell Anschluss an Vertreter des

Realismus um Courbet. Bekannt wurde er mit einer Serie realistischer Radierungen aus der französischen Provinz. Nach dem Erfolg seines Ölgemäldes *At the Piano* bei der Akademieausstellung 1860 in London zog Whistler nach England, um sich dort zu etablieren. Er festigte seinen Ruf als exzellenter Radierer und legte eine weitere realistische Serie von Blättern mit Motiven vom Themseufer und den dort angesiedelten Betrieben und Werften vor. Dabei ließ er die

Kunstszene in Paris nie aus den Augen. 1863 stellte er neben Manets *Frühstück im Grünen* das zweite Skandalbild des ›Salon des Refusés‹ aus, *The White Girl*. Er erkannte den Skandal als Möglichkeit, auf sich aufmerksam zu machen und lieferte sich seitdem mit Kunstkritikern verschiedener Zeitungen immer wieder Wortgefechte. Über Bekanntschaften mit Dante Gabriel Rossetti, Algernon Swinburne und Albert Moore kam Whistler mit Ideen des ›Art for Art's Sake‹ in Berührung und entfernte sich zusehends von realistischen Kunstkonzepten. Er entwickelte nun – als einer der ersten in Europa arbeitenden Künstler überhaupt – ein starkes Interesse an fernöstlichem Porzellan und japanischen Holzschnitten, mit welchem er in London viele Maler ansteckte. Seine Leidenschaft

für fernöstliche Kunst offenbarte sich zunächst in Gemälden, die er mit japanisch-chinesischen Accessoires ausstattete, wie *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen* (Abb. 1). Das Bild zeigt seine damalige Freundin, die in fernöstlicher ›Verkleidung‹ vor einem Wandschirm sitzend japanische Holzschnitte betrachtet. Whistler wandte sich gegen Ende der 1860er Jahre von den exotischen Realien mehr und mehr ab und stattdessen den sie prägenden ästhetischen Prinzipien zu. Nach durch Albert Moore angeregten Experimenten mit antikisierenden Figuren entwickelte er seinen den Japonismus eigenständig verarbeitenden Stil anhand des von ihm nie aus den Augen gelassenen Motivs der Themse, an deren Ufer er in Chelsea wohnte. Dabei ließ er sich auch von Motiven Hiroshiges anregen, die er mit einer neuen Bildsprache in sein eigenes urbanes Umfeld übersetzte (Abb. 2–6).

Whistlers Stil und sein Konzept waren den Augen des akademischen und bürgerlichen Establishments fremd. Er betonte den Eigenwert der Farbe. Seine Motivwahl der nächtlichen oder dämmernden Flusslandschaft unterstützte dies, indem hier ohnehin die Farbkontraste des Tageslichts wegfielen. Dass Whistler seit Ende der 1860er Jahre seinen nicht-narrativen, nicht naturgetreuen Bildern auch noch musikalische Titel gab wie *Symphony in White* oder *Nocturne in Blue and Silver* und das Porträt seiner Mutter als *Arrangement in Grey and Black* bezeichnete, ließ ihn nur noch exzentrischer erscheinen. Gleichzeitig vertrat Whistler einen dezidiert modernen Anspruch. Das Industriegebiet des gegenüber liegenden Ufers trat als ästhetische Silhouette ebenso in sein bildnerisches Sichtfeld wie der Vergnügungspark von Cremorne Gardens, in südlicher Nachbarschaft von Chelsea gelegen. Die ›Klassik‹, als überzeitlicher ästhetischer Wert eines Bildes verstanden, lag für Whistler nicht im damals populären antiken Motiv, wie etwa für den

Präsidenten der Royal Academy, Sir Frederic Leighton, sondern in der für sich genommenen Schönheit des Bildes. Die dadurch betonte dekorative Funktion wertete für Whistler ein Bild nicht ab, sondern machte es erst zu einem wahren Kunstwerk. Die ursprünglich von den Präaffaeliten und John Ruskin vertretene Naturtreue und Detailversessenheit gehörte für Whistler nicht zu den Eigenschaften, die ein Kunstwerk haben mußte. Auch deren Vorliebe für narrative Szenen und Legenden mit der notwendigen ›Moral von der Geschichte‹ teilte er nicht. Damit stand er außerhalb der in der Akademie anerkannten Tendenzen von klassischer Schönheit und naturgetreuer Erzählung im Lager der ›ästhetizistischen Spinner‹. Das Bürgertum machte sich über diese künstlerischen Feingeister in Operetten, Theaterstücken und Karikaturen lustig. Whistler versuchte seinen Skandalwert zu nutzen, um bekannt zu werden und hielt seit Beginn der 1870er Jahre Distanz zur Akademie. Er stellte nun in neu entstehenden privaten Galerien selbstständig aus. 1874 organisierte er seine erste Einzelausstellung in der Flemish Gallery. An den Ausstellungen moderner Künstler aus dem Umkreis des ›Aesthetic Movement‹ in der Dudley Gallery nahm er ebenfalls teil. 1875 stellte er dort zum ersten Mal die *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (Abb. 4) aus. Für einen Preis von 250 Guineen fand sich allerdings kein Käufer. (Der geforderte Preis entspricht et-

wa einem heutigen Wert zwischen 17 000 und 18 000 Euro.)

wa einem heutigen Wert zwischen 17 000 und 18 000 Euro.)

Die Grosvenor Gallery

Die *Falling Rocket* wurde 1877 in der ersten Ausstellung der Grosvenor Gallery erneut gezeigt. Am 1. Mai hatte dieses Unternehmen in der neu errichteten Londoner New Bond Street Nr. 135–137 eröffnet. Die Galerie war von dem Ehepaar Sir Coutts Lindsay und Blanche, Lady Lindsay, gegründet worden. Nur ihre persönliche Einladung berechnete Künstler, in den jährlichen Sommerausstellungen der Grosvenor Gallery auszustellen.



Zum Autor

Grischka Petri, geb. 1972, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Rechtswissenschaften in Lüneburg und Bonn, Magisterarbeit über die Malerei und Fotografie August Strindbergs, erstes juristisches Staatsexamen, 1998–2002 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der juristischen Fakultät der Universität Bonn, zurzeit Arbeit an kunsthistorischer Dissertation über James McNeill Whistler und die ökonomischen Bedingungen moderner Kunst. Veröffentlichungen zur Kunst Strindbergs sowie zum Sportrecht.



Abb. 1

James McNeill Whistler: *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen*, 1864, Öl auf Holztafel, 50,1 x 68,5 cm.
Washington, Freer Gallery of Art.
Bild: Archiv des Autors.

Zu ihnen zählten mehrere erfolgreiche Mitglieder der Royal Academy. Als einen englischen »Salon des Refusés« verstand sich die Grosvenor Gallery nicht. Trotzdem wollten die Lindsays in erster Linie junge, moderne Künstler bekannt machen, die der Royal Academy nicht angehörten. Diese Künstler, meist aus dem Umfeld des »Aesthetic Movement«, prägten in den folgenden Jahren das öffentliche Image der Grosvenor Gallery, wie es Oscar Wilde zu Beginn des »Dorian Gray« pointiert ausgedrückt hat: »The Grosvenor is really the only place.« Auch für Whistler bot die Gründung der Grosvenor Gallery Perspektiven jenseits der Akademie. Er gehörte wie viele andere Maler wirtschaftlich gesehen einem neuen, unternehmerisch tätigen Künstlertypus an, für den private Initiativen wie die Grosvenor Gallery Teil einer notwendigen wirtschaftlichen Infrastruktur bildeten. Mit diesem Künstlertypus einher ging das Entstehen neuer Schichten privater Kunstrezipienten. Industrielle und Unternehmer brauchten als neue Eliten neue Statussymbole: moderne Kunst. Whistlers Hauptsammler der 1860er und 1870er Jahre, Frederick R. Leyland, war beispielsweise ein Liverpools Reeder. Diese neuen Käuferschichten benötigten eigene Kommunikationskanäle, so dass in England zu jener Zeit Kunstzeitschriften boomten, aber auch mit Galeriegründungen neue Ausstellungs- und Kaufmöglichkeiten abseits des »Zentralmarktes« der jährlichen Royal-Academy-Ausstellung entstanden. Zusammengefasst hatten diese Entwicklungen spä-

testens seit Ende der 1860er Jahre begonnen, den englischen Kunstbetrieb umzukrempeln. Hier fügte sich die Grosvenor Gallery ein. Neben den alten, durch die Akademie-Künstler angesprochenen, lag vor allem in den neuen Eliten ihre Zielgruppe. Die Grosvenor Gallery hatte den Ruf eines Kunstpalastes für die Upperclass, in dem keine Kunst für die Massen ausgestellt wurde. Die dort gezeigte Kunst folgte trotz ihrer unstrittigen Diversität in ihrer Hauptrichtung ästhetisch-modernen Tendenzen, bei allen Unterschieden zwischen verschiedenen Spielarten klassizistischer, japonistischer oder präraffaelitischer Ästhetisierung. Innerhalb dieser Szene nahm Whistler durch seine radikale Negierung jeder Narrativität eine Sonderstellung ein, die seine Kunst je nach Standpunkt unverwechselbar oder exzentrisch machte. Bei der Eröffnung der Grosvenor Gallery durfte er nicht fehlen.

Nachdem Whistler 1876–77 vor allem mit dem »Peacock Room« in der Londoner Residenz Leylands befasst gewesen war, sandte er den Lindsays Nocturnes aus früheren Jahren und einige unvollendete Porträts für die Ausstellung. Zu den gezeigten Nocturnes gehörte die heute so betitelte *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge* (Abb. 5), eine *Nocturne in Blue and Silver* (Abb. 6) und eben die berühmte *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket* (Abb. 4). Während die anderen Nocturnes Leihgaben aus privaten Sammlungen waren, stand die *Falling Rocket* als einziges der Exponate zum Verkauf. Whistler hatte den Preis jetzt auf 200 Guineen gesenkt.

Das Bild und seine Kritik

Das Gemälde zeigt ein Feuerwerk über Cremorne Gardens. Im Vordergrund sind die Zuschauer der Veranstaltung als schemenhafte Figuren erkennbar. Silhouetten und horizontale Lichterketten der mittleren Bildzone deuten die Abschussplattform für das Feuerwerk an. Diese so genannte »Grotte« gab eine palastartige Kulisse für die allnächtlich in Szene gesetzten Shows ab. Sämtliche Phasen des Fluges eines Feuerwerkskörpers werden umgesetzt: Der Abschuss mit orangefarbener Flamme, das Aufsteigen durch die Rauchwolke, das Explodieren am hohen Himmel mit farbkraftigen Effekten und das Herabfallen der ausglühenden Reste. Insbesondere dieses Gemälde wurde von der

Kunstkritik mit der üblichen, die Kunst Whistlers als exzentrischen Scherz abtuenden Haltung aufgenommen. Der Kritiker-Newcomer Oscar Wilde schrieb, das Bild sei es wert, so lange betrachtet zu werden, wie man eine wirkliche Feuerwerksrakete betrachte, d.h. für etwas weniger als eine Viertelminute. Der Kritiker-Papst John Ruskin, Inhaber des von Felix Slade gestifteten Lehrstuhls für Bildende Kunst in Oxford, war noch außer Landes. Er besuchte die Grosvenor Gallery erst einige Wochen nach der Eröffnung. Am 2. Juli 1877 veröffentlichte er dann in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift ›Fors Clavigera‹ einen Aufsatz über das Auseinanderfallen von Geld und Wert in der modernen Gesellschaft, die er mit einer Kritik der Grosvenor-Ausstellung beschloss. Ruskin verurteilte darin das Geld als Motiv aller Arbeit. Er sah in der Arbeit des ehrlichen Handwerkers einen moralischen Selbstzweck, der sich nicht aus der Bezahlung der Arbeit ergebe; mit anderen Worten: Ruskin brachte moralische Werte gegen rein wirtschaftliche in Stellung. Er schrieb hier weniger als Kunstkritiker denn als ›Moral-Ökonom‹. Seinen Besuch in der Grosvenor Gallery nutzte er aber für diese Schlagrichtung aus und setzte die Ausstellungsbesprechung am Ende des Aufsatzes in den einmal etablierten Kontext. Dass Sir Coutts Lindsay mit der Grosvenor Gallery Kunst und Geld zusammenbrachte, missfiel Ruskin: Das Unternehmen leide künstlerisch unter dieser Kopplung. Von den ausgestellten Malern lobte er einzig Burne-Jones. Dessen Bilder (Abb. 7) seien gegenwärtig die besten Kunstwerke Englands. Burne-Jones' Manierismen seien für den Maler ganz natürlich, nie affektiert oder nachlässig, sondern äußerst sorgfältig gefertigt. Dies treffe auf kaum ein Bild aus der modernen Schule zu, die aus Unvollkommenheiten und Exzentrizitäten bestünde. Ruskin fuhr fort: »In Herrn Whistlers eigenem Interesse, noch mehr zum Schutze der Käufer, hätte Sir Coutts Lindsay nicht Bilder zur Ausstellung zulassen dürfen, in denen die ungebildete Eitelkeit des Künstlers beinahe zum vorsätzlichen Betrüge ausartet. Ich habe schon genug Gassenjungen-Frechheit erlebt, trotzdem hätte ich nicht gedacht, daß ein Hanswurst es wagen würde, für einen Topf Farbe, den er dem Publikum ins Gesicht wirft, 200 Guineen zu fordern.« Dieser Auszug aus Ruskins Kritik wurde in zahlreichen engli-



Abb. 2

Utagawa Hiroshige: Frühlingsfeuerwerk über Edo, 1857,
Holzschnitt, 35,3 x 24 cm.
Bild: Archiv des Autors.

schen Zeitungen und Kunstzeitschriften zitiert. Als Whistler im Londoner Arts Club davon erfuhr, setzte er sich unverzüglich mit seinem Anwalt James Anderson Rose in Verbindung. Noch im Juli verklagte Whistler Ruskin auf 1000 £ Schadensersatz wegen Beleidigung.

Die Rechtsfrage

Nach geltendem Recht war eine Beleidigung eine Äußerung über eine Person, die dazu diente, diese Person dem Hass, der Verachtung oder der Lächerlichkeit auszusetzen, oder eine Äußerung, die das Geschäft, den Handel, das Unternehmen, den Beruf oder das Amt dieser Person verächtlich machte oder verletzte. Eine Beleidigung konnte aber gerechtfertigt sein: Erstens, wenn sie dem Grunde nach wahr war; zweitens, wenn sie in Wahrnehmung berechtigter Interessen geschehen war, etwa durch eine tadelnde Kunstkritik. Diese Abgrenzung musste der High Court im Prozess Whistler gegen Ruskin leisten. War Whistler ein

Scharlatan der Kunst? Hatte Ruskin zumindest in gutem Glauben (>bona fide<) als Kunstkritiker seine Meinung über Whistlers Kunst ausgedrückt? Dann waren die harten Worte keine Beleidigung, sondern eben nur harte Worte. Oder wollte er Whistler als Künstler und Person herabsetzen? Dann war die Kritik beleidigend, vielleicht sogar eine Schmähkritik, mit der Folge, dass Whistler dem Grunde nach Schadensersatz zugesprochen werden musste. Dessen Höhe war eine rechtlich davon zu trennende Angelegenheit.

Um diese Fragen zu klären, mussten Whistler als Künstler sowie seine Kunst auf den juristischen Prüfstand. Wenn allgemein anerkannt war, dass Whistler als Künstler nicht ernst genommen werden konnte, war die Kritik Ruskins nicht beleidigend. Wenn es sich aber bei *The Falling Rocket* um hohe Kunst handelte, wäre es für Ruskin schwierig geworden, das Gegenteil nachzuweisen. So kam es, dass im Gerichtssaal weniger über Ruskins Kritik, denn über ihren Gegenstand, Whistlers Kunst, diskutiert wurde.

Zeugen der Anklage und der Verteidigung

Whistler brauchte Zeugen, deren Urteil etwas galt, um die Ernsthaftigkeit seines künstlerischen Anspruchs zu untermauern. Umgekehrt gehörte es zu Ruskins Strategie, mit ebenso anerkannten Zeugen die künstlerische Position Whistlers als schlechten Scherz darzustellen. Dieses Unterfangen war für beide Parteien schwierig: Angefragten Künstler-Kollegen widerstrebte es, ästhetische Meinungsverschiedenheiten im Gerichtssaal auszutragen.

Für Whistler wurden schließlich der Maler Albert Moore, der Kunstkritiker William Rossetti und der Maler und Theaterautor William Gorman Wills benannt. Moore war für Whistlers künstlerische Entwicklung außerordentlich wichtig gewesen. Beide teilten trotz aller Unterschiede ihrer Gemälde die ästhetische Überzeugung, dass ein Bild nichts erzählen, sondern nur eine visuell erfassbare Schönheit darstellen sollte. Moore gehörte zwar der Akademie nicht an, stellte dort aber regelmäßig aus. Insofern war seine Aussage auch wertvoll, als sie nicht von einem Anti-Akademisten stammte. William Rossetti, Kunstkritiker für mehrere Zeitungen, Bruder von Dante Gabriel Rossetti, war Mitbegründer der Präraffaelitischen Bruder-



Abb. 3

Utagawa Hiroshige: Mondschein bei Ryogoko, 1857, Holzschnitt, 35,3 x 24 cm.

Bild: Archiv des Autors.

Whistler gehörte zu den frühesten »Japonisten«. Er sammelte japanische Holzschnitte und ließ sich von ihnen in Motiv und Bildauffassung anregen.

schaft und als solcher schon kein Ruskin-Antagonist. (Ruskin hatte die Präraffaeliten sehr unterstützt.) Dies steigerte den Wert seiner Aussage. In den 1860er Jahren hatte er sich als direkter Nachbar Whistlers in Chelsea mit ihm angefreundet und später einige positive Kritiken über ihn geschrieben. Wills war vor allem als Pastell-Porträtist bekannt. Seine Ölmalerei blieb erfolglos, dafür schrieb er recht populäre Theaterstücke. Whistler kannte er kaum, er folgte der Zeugenladung aus Freundschaft zu dessen Anwalt Rose.

Für Ruskin sollten die Maler Edward Burne-Jones und William Powell Frith aussagen sowie der Kunstkritiker der »Times«, Tom Taylor. Burne-Jones hatte sich Ruskin schon als Zeuge angeboten, als der Prozess noch ein Londoner Gerücht war. In einer schriftlichen Aussage für Ruskins Prozessbevollmächtigte gab er zu Protokoll, kaum jemand sehe Whistler als ernsthafte Person an. Sei-



Abb. 4

James McNeill Whistler: *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, 1875, Öl auf Holztafel, 60,3 x 46,6 cm.

Detroit Institute of Arts. Bild: Archiv des Autors.

Die Zeugen Ruskins sprachen dem Gemälde ab, ein Kunstwerk zu sein.

ne notorische Selbstdarstellung diene nur dazu, technische Unzulänglichkeiten zu kaschieren. Seine Bilder seien unfertige Skizzen. Frith wiederum war einer der populärsten Maler des viktorianischen Bürgertums, das sich in seinen monumentalen detailreichen Darstellungen des Publikums beim Pferderennen (*Derby Day*, 1858) oder in Bahnhofshallen (*The Railway Station*, Abb. 8) selbst beschauen konnte. Taylor schließlich, neben seinem Beruf als Journalist vor allem erfolgreicher Stückeschreiber, hatte schon mehrmals in der ›Times‹ Whistlers Kunst negativ besprochen. Der Verhandlungsbeginn verzögerte sich wegen

Ruskins Gesundheitszustand immer wieder – der Beklagte litt an nervösen Erschöpfungszuständen. Im Herbst hatte er sich zwar wieder etwas erholt, erschien aber dennoch nicht vor Gericht. Die wahren Gründe dafür lagen wohl kaum in der durch ärztliches Attest belegten Gefahr für Ruskins Gesundheit, sondern in dessen Vorstellung, eine Begegnung mit Whistler vor Gericht sei unter seiner Würde.

Der Kläger im Kreuzverhör

Am Montag, den 25. November 1878 war es endlich soweit. Einige der in der Grosvenor Gallery

ausgestellten Gemälde waren im Gerichtssaal aufgestellt worden, um sie in Augenschein nehmen zu können. An diesem typischen Londoner Nebeltag wirkte die *Falling Rocket* besonders dunkel. Vorsitzender Richter war Baron John Walter Huddleston, den Fall entscheiden sollte eine ›Special Jury‹, die aus Angehörigen höherer Stände zusammengesetzt war. Dies sollte eine qualifizierte Entscheidung der komplexen Rechtsfragen sicherstellen.

Die Verteidigung Ruskins versuchte während der Verhandlung zunächst, Whistler auf die Bildgegenstände seiner Gemälde ›festzunageln‹. Sei die *Nocturne in Blue and Silver* (Abb. 5) eine korrekte Abbildung der Battersea Bridge? Nein, sie sollte kein Porträt einer Brücke sein, sondern nur das Gemälde einer Mondschein-Szene, um eine bestimmte Farbharmonie abzugeben. Was stelle die

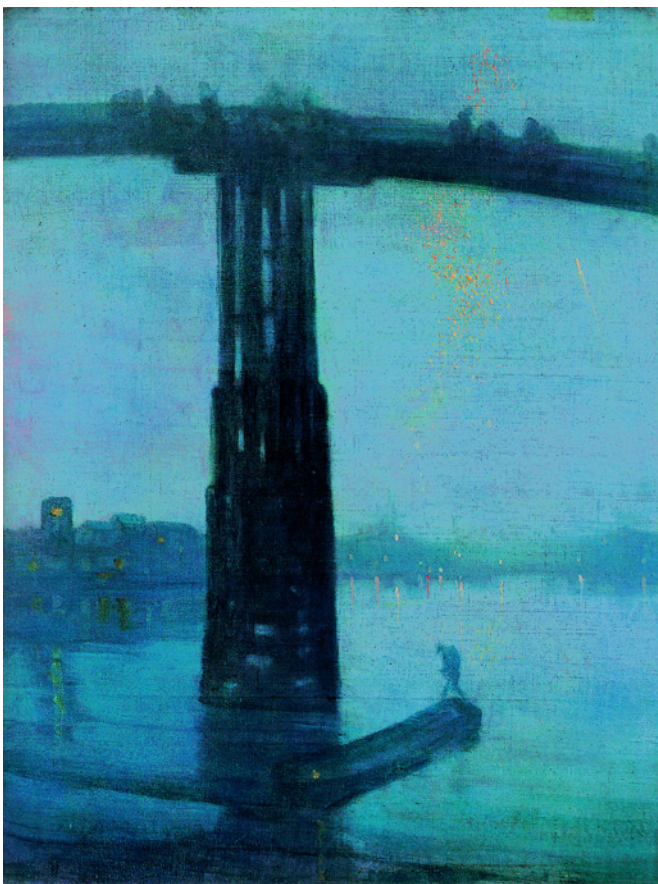


Abb. 5

James McNeill Whistler: *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge*, 1872–1877, Öl auf Leinwand, 68,3 x 51,2 cm. London, Tate Britain.

Bild: Archiv des Autors.

Das Gemälde wurde bei der Eröffnungsausstellung der Grosvenor Gallery 1877 unter dem Titel ›Nocturne in Blue and Silver‹ gezeigt. Whistler hatte das Bild seinerzeit mit 150 Guineen auf einen anderen Auftrag anrechnen können.

Nocturne in Black and Gold (Abb. 4) dar, eine Ansicht von Cremorne? Nein, eine solche Bezeichnung wäre für das Publikum sicher enttäuschend; das Bild sei ein Arrangement aus Farben und deshalb schwer zu beschreiben.

Schnell kam die Sprache darauf, ob 200 Guineen ein angemessener Preis für das Bild seien. Im Kreuzverhör mit Ruskins Bevollmächtigten Sir John Holker und auf Nachfrage des Richters bestätigte Whistler, dass Künstler für ihr Geld den vollen Gegenwert lieferten. Für Ruskin bedeutete dies den moralisch-ökonomischen Gegenwert: die aufgewandte Arbeitszeit. Holker fragte in diesem Sinne, wie lange Whistler gebraucht habe, das umstrittene Gemälde fertig zu stellen. Auf Whistlers Antwort, er habe dazu zwei Tage benötigt, entwickelte sich der berühmteste Wortwechsel der Verhandlung.

Holker: »Ist es die Arbeit von zwei Tagen, für die Sie zweihundert Guineen verlangen?« – Whistler: »Nein. Ich verlange sie für das Wissen, das ich bei der Arbeit eines Menschenlebens erworben habe.« Die Zuhörer im Gerichtssaal applaudierten an dieser Stelle, was Richter Huddleston dazu veranlasste, mit der Räumung des Saales zu drohen, falls dies noch einmal vorkomme. Whistler unterstrich, dass er das Gemälde für den Preis von 200 Guineen als ein Werk anbiete, das er sorgfältig ausgeführt habe und von dem er denke, es sei das Geld wert. Albert Moore unterstützte Whistler in dessen Ansicht. Geld werde nicht immer für die aufgewandte Arbeit, sondern für die Fertigkeit des Künstlers bezahlt. William Rossetti äußerte sich ähnlich. Zwar seien Arbeit und ›Finish‹ in der *Nocturne in Black and Gold* nicht erkennbar, aber das sei für ein Bild auch nicht notwendig, es sei das Geld wert. Whistler entwickelte diesen Gedanken einige Jahre später in einem Katalogbeitrag weiter. Ein Bild sei erst dann fertig, wenn jede Spur der zu seiner Vollendung eingesetzten Mittel vollkommen daraus verschwunden sei. Die Verteidigung Ruskins versuchte aber gerade, dies als Indiz für einen moralischen Betrug am Kunst-Kunden darzustellen.

Die Zeugenaussagen und Plädoyers der Beklagenseite

Die Persönlichkeit Whistlers war zu diesem Zeitpunkt schon kein Thema mehr. Sein Prozessbe-

vollmächtiger John H. Parry hatte ihn von Anfang an als ernsthaften, anerkannten und erfolgreichen Künstler präsentiert und konnte diesen Punkt für sich verbuchen. Whistlers drittem Zeugen Wills blieb nur, dies mit seiner Aussage zu unterstreichen. Richter Huddleston lenkte die Jury nach der Befragung der Zeugen der Anklage darauf, dass die Kritik Ruskins für sich genommen beleidigenden Charakter habe. Damit stand fest, dass die Verteidigung Whistler nicht mehr als Betrüger darstellen konnte – ein möglicher Rechtfertigungsgrund Ruskins war weggefallen. Für dessen Verteidigung kam es nun darauf an, der Jury klarzumachen, dass die Kritik Ruskins gerechtfertigt, weil »bona fide« gewesen war. Das versuchte sie am Morgen des nächsten Prozesstages. Ehrenwerte Zeugen sollten beweisen, dass die Meinungsäußerung Ruskins kein Sonderfall gewesen war.

Dabei nahm Holker zunächst noch einmal die Mehrdeutigkeit des Bildgegenstands auf. Was sei das für eine Struktur auf der *Nocturne in Blue and Silver* (Abb. 5), ein Teleskop? Eine Feuerleiter? Die Figuren darauf: Männer und Frauen oder Pferde und Kühe? Whistler hatte schon am Tag zuvor bekräftigt, diese Frage sei irrelevant, für einige seien es Menschen, für andere bedeute es gar nichts. Holker zeigte sich unbeirrt. Dass Herr Whistler die Dinge nicht so sehe wie andere (unausgesprochen: normale) Menschen, bedeute nicht, dass man (d.h. insbesondere Ruskin als Kunstkritiker) die zurzeit um sich greifende Kunsthysterie des »Aesthetic Movement« mitmachen müsse, mit der unverständliche Bilder als »höchst exquisit« bezeichnet würden. Die Gemälde Whistlers seien nicht nur unverständlich, sondern auch unvollständig, »unfinished«. Wenn Ruskins Kritik Whistler daran hindere, sein Geld mit solchen Machwerken zu verdienen, läge dies im Rahmen einer gerechtfertigten Kritik.

In die Kerbe der mangelhaften Ausführung der Gemälde Whistlers schlug auch Burne-Jones bei seiner anschließenden Vernehmung: Die *Nocturne in Blue and Silver* (Abb. 6) sei zwar ein Kunstwerk, »aber sehr unvollständig ... eine Skizze ...«. Das gleiche treffe auf das Bild der Battersea Bridge (Abb. 5) zu. Die *Nocturne in Black and Gold* (Abb. 4) aber sei nicht einmal ein Kunstwerk. Es sei nur ein weiteres Scheitern in der Reihe der erfolglosen Versuche, die Nacht zu malen. Es sei kei-

nesfalls 200 Guineen wert, wenn man in Betracht ziehe, wie viel sorgfältige Arbeit Menschen für so viel weniger Geld vollbrächten. Im Kreuzverhör mit Whistlers Anwalt musste Burne-Jones dann aber zugeben, selbst in der Grosvenor Gallery unvollendete Gemälde ausgestellt zu haben.

Willam Frith wurde zu den Ähnlichkeiten der Abstraktion von Turner und Whistler befragt. Er meinte, jeder Maler solle sich Turner zum Vorbild nehmen, allerdings nicht die späten Bilder aus der Zeit, »als er halb verrückt war«. Befragt, ob die *Falling Rocket* ein ernsthaftes Kunstwerk sei, antwortete Frith: »Nicht für mich.« Die Farbe der *Battersea Bridge* sei schön, darin liege aber nicht mehr Bedeutung, als man von einem Stück Seidentapete erhalten könne. Tom Taylor las anschließend aus einer seiner Times-Kritiken einen ähnlichen Satz zu Whistlers Bild vor.

Whistlers Anwalt Parry bemerkte in seinem Schlussantrag, dass nunmehr zahlreiche Aussagen über Whistler und seine Kunst vorlägen, aber niemand der Zeugen sich unmittelbar zur herabsetzenden Sprache der Ruskinschen Kritik geäußert habe. Richter Huddleston nahm diesen Faden auf und fasste die Rechtslage zusammen, bevor er der Jury den Fall zur Entscheidung überwies: Der Kritiker dürfe das Werk auch in harten Worten kritisieren, sogar lächerlich machen. Er dürfe aber nicht die Person lächerlich machen. Die Zeugenaussagen hätten ergeben, dass man über Whistlers Gemälde geteilter Meinung sei. Nun sei es an der Jury zu entscheiden, ob sich der Artikel Ruskins auf die Person oder das Werk Whistlers bezogen habe. Was den eingeklagten Schadensersatz anging, gab Huddleston die beiden Enden der Skala vor: Wenn die Jury die Beleidigung als besonders schwer ansehe, sei ein substantiierter Schadensersatz zuzuerkennen. Falls sie aber der Ansicht sei, dass zwar eine Beleidigung vorliege, aber von geringer Bedeutung und ohne einschneidende Folgen, sei nur ein geringfügiger symbolischer Schadensersatz von einem Farthing (einem Viertelpenny) angebracht. Dies würde zum Ausdruck bringen, dass der Fall erst gar nicht vor ein Gericht gebracht hätte werden dürfen. Nach über zweistündiger Beratung gab die Jury ihr Urteil bekannt. Der Klage Whistlers wurde stattgegeben. Ruskin wurde zu einem Schadensersatz von einem Farthing verurteilt. Die Kosten musste angesichts



Abb. 6

James McNeill Whistler: *Nocturne in Blue and Silver*, 1871–72, Öl auf Holztafel, 44,4 x 60,3 cm.
 Cambridge (Mass.), Harvard University, Fogg Art Museum. Bild: Archiv des Autors.
 Im Prozess sagte Burne-Jones aus, das Gemälde sei unvollendet. Es habe keinerlei Komposition;
 die Farbe hingegen sei meisterhaft.

der geringen Schadensersatzhöhe nicht – wie üblich – die unterlegene Partei tragen, sondern sie wurden geteilt. Whistler hatte etwa 260 £ zu zahlen – fast genau den einmal geforderten Preis seiner *Nocturne in Black and Gold*.

Bildinhalt, Stil und Moral

Der Prozess ist mehr als nur eine skurrile Anekdote in den Biografien Whistlers und Ruskins. Kunsthistorisch ist der »Topf Farbe«, Whistlers *Nocturne in Black and Gold*, oft als Vorläufer einer abstrakten Kunst betrachtet worden. Die Kritik Ruskins wirkt vor diesem Hintergrund merkwürdig, da er einige Jahrzehnte zuvor die Malerei Turners vehement verteidigt hatte. Die Kunstkritik hatte 1842 Turners »Abstraktionen« aufs Korn genommen: Hier werfe der Künstler Farben auf die Leinwand und lasse, was kleben bleibe, kleben. Weshalb wettete Ruskin nun gegen Whistler in ähnlichen Metaphern?

Abgesehen davon, dass die Aussage Friths über Turner keinesfalls im Sinne des Beklagten gewesen sein dürfte: Der ausschlaggebende Unterschied zwischen Turner und Whistler lag für Ruskin nicht unbedingt in visuellen Eigenschaften oder

einem abstrahierenden Stil. Aber während für ihn selbst in einem amorphen Turner der Bildgegenstand mit einer außerhalb des Kunstwerks stehenden Geschichte oder Moral kommunizierte, auf sie verwies oder sich jedenfalls nicht gegen eine moralisierende Interpretation sperrte, entzog sich das Kunstkonzept Whistlers ausdrücklich diesen Dimensionen. Die *Nocturne in Black and Gold* war für Ruskin nicht wegen ihres diffusen Bildgegenstandes ein Topf Farbe, sondern weil die Farbe nichts bedeuten wollte.

In einem Interview vor dem Prozess hatte Whistler erklärt, ein Gemälde habe sein eigenes Verdienst und sei nicht auf ein dramatisches, anekdotisches oder lokales Interesse angewiesen. Seinen künstlerischen Wert beziehe das Kunstwerk darauf, dass es für sich genommen ein schönes Kunstwerk sei und weiter nichts. Im Prozess sagte Whistler dann aus, dass auch die Betitelung einiger seiner Gemälde als »Nocturnes« darauf hinweise: Eine Nocturne sei zuallererst ein Arrangement aus Linie, Form und Farbe. Darüber hinaus wollte Whistler mit seinen musikalischen Titeln keine Inhalte der Schwesterkunst transportieren. Sie waren kein Verweis auf Klangfarben, sondern soll-

ten nur die Bedeutung der Farbklänge unterstreichen.

Das von Whistler verfolgte Konzept des *l'art pour l'art* missachtete also nicht nur die von Ruskin der Kunst zugedachte Aufgabe, einen moralischen oder auch nur inhaltlichen Kontext zu eröffnen, sie wandte sich ausdrücklich gegen sie. In James McNeill Whistlers Bildern fanden sich nicht die Mythen Edward Burne-Jones' (Abb. 7), nicht die Geschichten William Powell Friths (Abb. 8) und nicht die Moral John Ruskins. Sie sollten nur Schönheit ausdrücken, Harmonien und Arrangements künstlerischer Elemente. Ruskins Kritik traf deshalb keinen bestimmten Malstil, sondern ein – in seinen Augen amoralisches, weil nihilistisches – Kunstkonzept.

Denn die inhaltliche Unvollkommenheit der *Nocturnes* entwertete sie für Ruskin als »Produkt Kunstwerk«. Für dieses auch noch einen »stiffish price« von 200 Guineen zu verlangen, widersprach zutiefst seiner ökonomischen Moral. Whistler war für ihn kein Künstler, der als ehrlicher Arbeiter versuchte, so viel Einsatz in sein Werk zu legen wie möglich. Whistler war für ihn ein verachtenswerter kapitalistischer Unternehmer, der mit seiner Kunst Geld verdienen wollte. Seine Gemälde konnten nur Parodien von Kunstwerken sein. In diesem Ergebnis traf er sich freilich mit den Anschauungen des Bürgertums, das Whistlers Gemälde allein schon wegen des Mangels an detailliertem Sujet als künstlerische Scherze auffasste, oder die Form der Battersea Bridge als Teleskop und Feuerleiter. In den Prozessverhandlungen überlagerte letztlich dieser bürgerlich-ästhetische Begründungsstrang Ruskins eigenen moralisch-ökonomischen. Der Prozessbeauftragte der Verteidigung betonte das bürgerliche Unverständnis von Whistlers Stil, präsentierte dieses aber als moralisches Urteil im Sinne Ruskins. Dazu gehörte die wiederholte, fruchtlose Befragung zu den Bildgegenständen der *Nocturnes* ebenso wie der aus Frith herausgekitzelte Vergleich von Whistlers Kunst mit der des späten Turner. Ruskin hingegen hatte den Stil als autonomes Argument außen vor gelassen und nur auf die Bedeutungslosigkeit der Gemälde Whistlers abgestellt. Nun sollte dessen abstrahierender Stil zum Indiz für mangelndes »Finish« und damit für fehlendes Arbeitsbewusstsein werden. Allerdings war etwas anderes prozesstaktisch kaum noch möglich.



Abb. 7

Edward Burne-Jones: *The Beguiling of Merlin*, 1874, Öl auf Leinwand, 186,2 x 110,5 cm.

Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.

Bild: Archiv des Autors.

Das Gemälde wurde ebenfalls zur Eröffnung der Grosvenor Gallery gezeigt. Es gibt eine mittelalterliche Legende wieder.

Vivien verspricht dem Zauberer Merlin ihre Liebe gegen Unterricht in Magie. Ihren Lernerfolg beweist sie, indem sie Merlin von einem Weißdornbaum fesseln lässt.

Whistlers Ernsthaftigkeit im künstlerischen Anspruch konnte nicht erschüttert werden, und bei einem Vergleich des kapitalistischen Unternehmertums zwischen Whistler und Frith wäre letzterer der Sieger gewesen. Frith organisierte nicht nur sehr erfolgreiche Ausstellungen seiner groß(formatigen) Werke gegen Eintrittsgeld, sondern erzielte auch hohe Einnahmen aus den Verwertungsrechten seiner Bilder. Ein leuchtendes Beispiel für »ehrliche Arbeit« im Ruskinschen Sinn war er freilich durch den erzählerischen Detailreichtum seiner Kunst (Abb. 8).

Werte

Im Prozessverlauf von ›Whistler v. Ruskin‹ ist ein Teilerfolg des Klägers ablesbar. Für die ›Moral des Kunstwerkes‹ war nach Meinung des High Court in erster Linie der Künstler selbst zuständig. Um den ästhetischen Wert eines Kunstwerkes zu beurteilen, insbesondere den eines ›abstrakten‹, nicht-darstellenden Gemäldes, kam den Intentionen des Künstlers maßgebliche Bedeutung zu. Darin liegt eine Höherbewertung des Kunstkonzeptes, des »Wissens der Arbeit eines Menschenlebens«. Dieses sollte für die ästhetischen Beurteilung moderner Kunst ein maßgebliches Kriterium werden. Die damit einhergehenden ökonomischen Implikationen, dass etwa mittlerweile ein freier Markt über den kommerziellen Wert dieser Konzepte urteilte – sie blieben im Urteil indes außen vor. Whistler hatte geklagt, weil er um seinen Marktwert fürchtete, auf den er angewiesen war. Ruskin hatte in diesen Marktwert durch seine Kritik ganz ausdrücklich eingegriffen. Die Befragungen und Zeugenaussagen hatten auf diese ästhetisch-ökonomischen Zusammenhänge ebenfalls wiederholt hingewiesen. Das Gericht hatte sie negiert.

Zum einen unterstrich das Urteil den Unterschied

von Marktwert und künstlerischem Wert: Letzterer war primär Sache des Künstlers, weshalb Ruskins Kritik beleidigend gewesen war; ersterer war nicht mehr dessen Sache, weshalb der Schadensersatz ein symbolischer blieb. Zum anderen hatte das Urteil aber auch dem Kunstkritiker implizit bedeutet, dass Markt und Kunst nicht zusammengehörten. Ruskins Äußerungen hatten den Rahmen einer Kunstkritik gesprengt, als sie sich gegen ökonomische Bedingungen seiner Entstehung richteten, die zunächst außerhalb des ästhetischen Werkkontextes standen. Dies hatten auch zeitgenössische ›Kritiker des Kritikers‹ bemerkt: Es sei nicht Aufgabe des Kritikers, sich über Preise zu äußern. Markt sei Markt, und Kunst sei Kunst. Diesbezüglich musste sich Ruskins Passage durchaus den Vorwurf gefallen lassen beleidigend zu sein. Das Urteil trennte also ausgerechnet zwei Bereiche voneinander, deren Zusammenhang den einzigen Punkt darstellte, in dem sich die Kontrahenten Whistler und Ruskin einig waren. Uneinig waren sie sich über die Bewertung dieses Zusammenhanges. Ruskin kritisierte ihn im Einklang mit seiner allgemeinen Kapitalismuskritik und Verabscheuung alles Industriell-Modernen. Whistler war als Unternehmer-



Abb. 8

William Powell Frith: *The Railway Station*, 1860–1862, Öl auf Leinwand, 116,7 x 256,4 cm.
Egham, Royal Holloway and Bedford College.

Bild: Archiv des Autors.

Frith bezeichnete sich in der Verhandlung u.a. als den ›Autor‹ dieses Gemäldes; ein deutlicher Hinweis auf die erzählerischen Aufgaben, die Malerei zu erfüllen hatte.



AN APPEAL TO THE LAW.

NAUGHTY CRITIC, TO USE BAD LANGUAGE! - SILLY PAINTER, TO GO TO LAW ABOUT IT!

Abb. 9

Edward Linley Sambourne: *An Appeal to the Law*.

Karikatur in »Punch«, 7. 12. 1878.

Bild: Archiv des Autors.

Künstler der neuen Generation jedoch auf die von Ruskin aufs Korn genommenen ökonomischen Bedingungen angewiesen. Unter modernen Bedingungen eines freien Kunstmarktes, zu denen auch die Werbung in eigener Sache gehörte, hatte Whistler abseits der Royal Academy eine »unabhängige Position in der Kunst« eingenommen, wie er seinem Anwalt während der Prozessvorbereitungen schrieb. Der Schadensersatz sollte die Verluste kompensieren, die er aufgrund von Ruskins Beleidigung als Künstler-Unternehmer erlitten hatte, umso mehr, als er sich kurz vor Prozessbeginn mit seinem Hauptsammler Leyland gründlich überworfen hatte und auf den freien Markt

noch stärker angewiesen war als bisher. Stattdessen blieb er nun als nur formeller Sieger zusätzlich auf seinen Anwalts- und Gerichtskosten sitzen. Ruskins Kritik an der *Falling Rocket* war fehlgegangen, indem sie eine Marktteilnahme als moralische Entscheidung hingestellt hatte, wo die Gesellschaft längst Fakten geschaffen hatte, die einer freien Entscheidung nicht mehr zugänglich waren. Das Gerichtsurteil verdrängte diese Zusammenhänge, indem sie beide Parteien mit einer Art »Unentschieden« nach Hause schickte, wie eine Karikatur des »Punch« kommentierte (Abb. 9). Der Prozessverlauf aber, der vordergründig nur die Frage einer Beleidigung klären musste, hatte unabhängig von dieser Rechtsfrage deutlich gemacht, wie sehr die Kunst und ihr Markt mittlerweile zusammenhingen.

Epilog

Für Whistler waren die Prozesskosten der Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte. Ohnehin durch einen Hausbau hoch verschuldet, der Markt für Nocturnes bis auf weiteres beeinträchtigt, war er kurz nach Prozessende bankrott. Sein Haus, seine Porzellansammlung und große Teile seines Hausstandes wurden zwangsversteigert. 1879 reiste er im Auftrag einer Londoner Galerie nach Venedig, um dort Radierungen anzufertigen. Mit neuen Strategien schaffte er bis Mitte der 1880er Jahre in London ein Comeback, das in einer großen Retrospektive im Frühjahr 1892 gipfete. Im Herbst desselben Jahres konnte er die *Falling Rocket* für 800 Guineen an einen New Yorker Sammler verkaufen. Whistler ließ eine Nachricht in die Zeitungen setzen, der Topf Farbe sei für vier Töpfe Farbe verkauft worden.

Auswahlbibliografie:

James McNeill Whistler, *The Gentle Art of Making Enemies*, London 1890, Reprint New York 1967, dt. Whistler, *Die artige Kunst, sich Feinde zu machen*, Dresden 1996. (Whistlers Darstellung der Ereignisse; dort findet sich auch ein Wiederabdruck des Pamphlets »Art and Art Critics« von 1878.)

Elizabeth Pennell/Joseph Pennell, *The Life of James McNeill Whistler*, 2 Bde., London/Philadelphia 1908. (Biografie, die immer noch als Standardwerk gelten darf.)

Francis F. Fennell, *The Verdict in Whistler v. Ruskin*, in: *Victorian Newsletter*, Fall 1971, S. 17–21. (Darstellung aus rechtlicher Sicht)

Linda Merrill, *A Pot of Paint: Aesthetics on trial in Whistler vs. Ruskin*, Washington/London 1992. (Fakten und Dokumente zum Prozess)

Richard Dorment/Margaret McDonald, *James McNeill Whistler*, Ausst.-Kat. London 1994. (Guter biografischer Überblick aus jüngerer Zeit)

Susan P. Casteras/Colleen Denney, *The Grosvenor Gallery*, New Haven, London 1996. (Grundlegend zur Grosvenor Gallery)