

Abb. 52. Anbetung des Lammes. Gemaltes Glasfenster in der Kirche zu Allerton.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

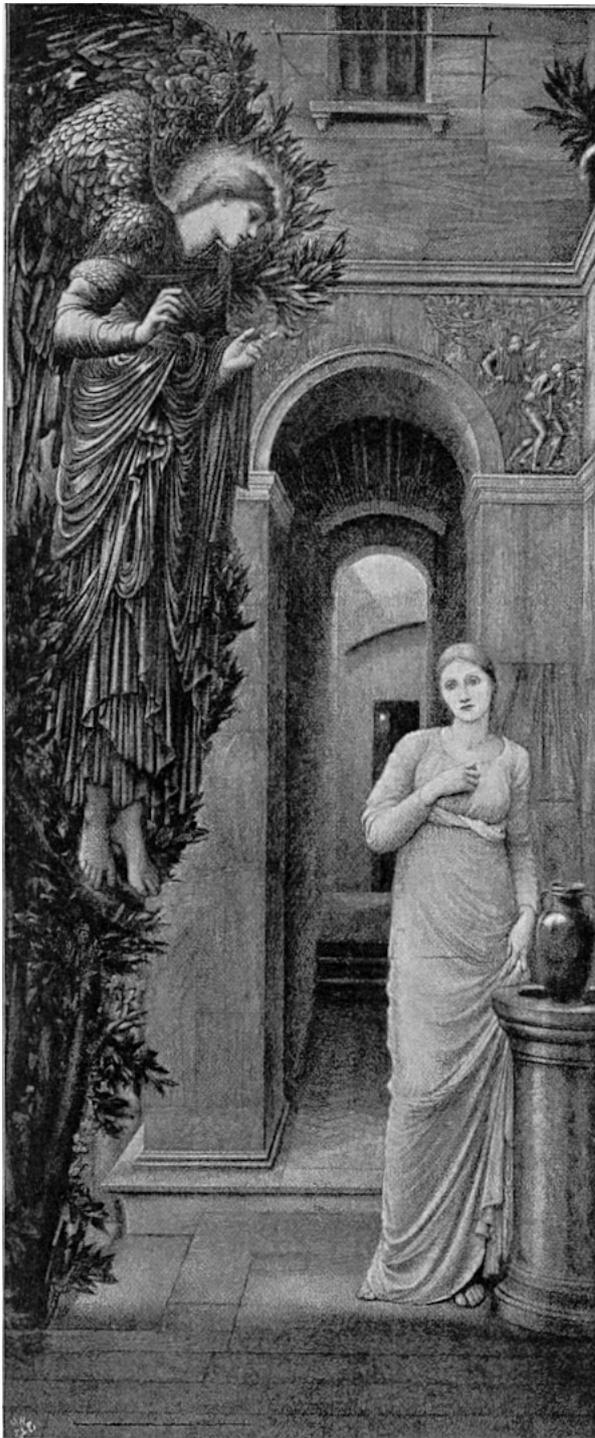


Abb. 53. Die Verkündigung.
(Photographie von Gaswell Smith.)

sondern auch für England so gewaltige Aufregungen mit sich brachten, lassen Burne-Jones in seinem Denken, Malen und Trachten vollkommen unberührt. Man kann getrost behaupten, er kümmert sich kaum um die großen, welterschütternden Ereignisse, die nur wenige Meilen von ihm entfernt ihren Lauf nehmen. Der Meister verharrt in seiner „Grange“ und entwickelt gerade jetzt eine solche Fruchtbarkeit im Schaffen, wie vielleicht nie zuvor, eine Thätigkeit, die uns unverhohlen in Erstaunen setzen muß.

Die unermüdliche Schaffenskraft des Künstlers wird am besten durch eine kurze Aufzählung der wichtigeren Werke illustriert, welche in dem obengenannten Zeitraum ihre Vollendung fanden.

So wurden allein etwa dreißig Kartons für Kirchenfenster, darunter ein sehr interessanter, Frau Angelico darstellend, von Burne-Jones fertig gestellt und von Morris auf Glas in Farben übertragen. Im Jahre 1869 war „Hymen“, ein Ölbild, die Aquarelle „Die Verkündigung“ und 1870 „Beatrice“ und „Die Hochzeit des Königs“, gleichfalls in Aquarellfarben, vollendet worden.

Mehrere Werke, von denen hier ausführlicher die Rede sein soll, erheben sich noch in ihrer Bedeutung über die bereits erwähnten, so namentlich: „Phyllis und Demophon“ (Abb. 26), „Vesper“, „Caritas“, „Die Maske des Cupido“, „Der Wein de Circe“ und „Liebe als Vernunft verkleidet“. Das erste der genannten Bilder stellt die Mythe dar, nach welcher die Gottheiten die von ihrem Geliebten verlassene Phyllis in einen blühenden Mandelbaum verwandelten. Daß einem Manne wie Burne-Jones, dessen reine Gesinnung doch über jeden Zweifel erhaben sein mußte, es zustoßen konnte, in Bezug auf das Sujet falsch verstanden zu werden und daß er infolge der hierdurch gehabten Unannehmlichkeiten sich veranlaßt sah, das betreffende Bild von der Ausstellung zurückzuziehen und selbst aus der Gesellschaft der Aquarellisten auszutreten, ist auch ein Zeichen der heuchlerischen Prüderie einer gewissen Klasse der Gesellschaft in England. Mit ihm zugleich

legte Sir Frederick Burton seine Mitgliedschaft nieder. Dieser wurde 1893 zum Direktor der „National Gallery“ ernannt, und fällt in seine Amtsführung der Ankauf von Raphaels „Ansidei Madonna“ vom Herzog von Marlborough.

Im Jahre 1888 entschlossen sich beide Künstler wieder in die Gesellschaft der Aquarellisten als Mitglieder einzutreten, nachdem bereits vor längerer Zeit eine Aussöhnung allerseits stattgefunden hatte. Bezeichnend genug für die öffentliche Moral wird es erscheinen, daß Burne-Jones zwar an diese eine Konzession machen mußte, daß sie aber nur eine formelle zu sein brauche: er hatte sein in einer größeren Replik gemaltes Bild umgetauft, und zwar sehr sinnreich als „Baum des Vergebens“. Das Sujet war also dasselbe geblieben. Die Heuchelei seiner ehemaligen Gegner kam nun dadurch erst recht zum Vorschein, daß jene Stimmen, die ihn vorher verdammt hatten, dadurch die erwähnte Scheinkonzession sich nunmehr für befriedigt erklärten. Mit Recht, und in seiner Anspielung auf den ganzen Vorgang, konnte Burne-Jones unter sein Werk die Strophe setzen: „Dic mihi quid feci, nisi non sapienter amavi?“ Als Demophon, der hier mit dem bezüglichen Publikum verglichen werden kann, Reue darüber empfand, daß er seine geliebte Phyllis verlassen hatte und an dem Mandelbaum trauernd vorüberging, da ließen die gütigen Götter denselben zum erstenmale blühen.

Es mag wohl sein, daß infolge dieser und ähnlicher Angriffe Burne-Jones in ironischer Weise an den ihm befreundeten Mr. Comyns Carr schreibt, daß er jetzt gesonnen sei, in eine neue Phase seiner Kunst, mit vollständig geändertem Stil, einzutreten. Er habe eine Serie von Bildern ins Auge gefaßt mit dem Titel: „Das englische Heim“. Als ersten Beitrag zu der Serie sandte er dem Genannten einen Entwurf, welcher auf einem abscheulich häßlich geformten Sofa uns die fest eingeschlafene Figur eines mit stark massiven Gliedern ausgestatteten Finanzmannes zeigt, in dessen Chemisette ein großer Brillant aufdringlich blitzt. Ein Zeitungsblatt mit den darauf vermerkten Börsenkursen und einer Annonce, die etwa: „Schmücket Euer Heim“ besagt, ist dem Lebemann entfallen.



Abb. 54. Dritter Schöpfungstag. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Zu der Aquarelle „Caritas“ (Abb. 27) sind als Seitenstücke gedacht: „Hoffnung“ und „Glaube“ (Abb. 20 u. 30), aber in weit auseinander liegenden Jahren fertig gestellt.

In dieser Form (Abb. 28) befinden sich die drei Werke in der Parochialkirche von Dundee als Glasfensterdekoration, dem Andenken des Rev. Dr. Watson gewidmet. Durch die Firma

Morris wurden die betreffenden Arbeiten 1882 ausgeführt. Der gütigen Vermittlung des Rev. Colin Campell verdanke ich die hier ermöglichte Reproduktion derselben.



Abb. 55. Sechster Schöpfungstag. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

„Hoffnung“ und „Glaube“ (Abb. 29 u. 30) sind in ganzer Figur, jene in blauem, jene in weiß und rotem Gewande abgebildet. „Die Hoffnung“ mit einer Apfelblüte in der Hand, und zu den

Wolken, die sie mit der Hand festhalten will, durch ein vergittertes Fenster emporblickend, scheint sie mit Maria Stuart ihnen zuzurufen:

„Eilende Wolken, Segler der Lüfte!
Wer mit euch wanderte, mit euch schiffte!“

„Der Glaube“ (Abb. 30) hält eine Leuchte in der rechten, in der linken Hand einen Zweig; das Haupt der Figur ist mit Jasmin bekränzt. Um die linke Hand ringelt sich eine Schlange, während zu den Füßen der Drache des Zweifels sich zwischen Flammen windet. Der dekorative Aufbau der Komposition verleiht der Figur des Glaubens den Charakter einer symbolischen Statue, monumental errichtet, in einer, über ihrem Haupt sich wölbenden Kirchennische. Auf den Säulenkapitälern sitzende Kinder engeln reihen auf einer Schnur die Perlen des Glaubens aneinander, aus denen vielleicht später der in der Hand von des Meisters Bild „Flamma Vestalis“ (Abb. 69), befindliche Rosenkranz entstanden ist.

Jedenfalls will der Meister durch die von den Kindern aneinander gereihten Kugeln auf das bekannte Hilfsmittel im Jugendunterricht hindeuten und die Methode der spielenden Aneignung der Glaubenslehre auch auf diese für das frühe Kindesalter übertragen sehen.

Zu dem Bilde „Der Wein der Circe“ (Abb. 31) hat Rossetti nach dem Textinhalt der Odyssee entsprechende, eigene Verse, die von der Vereinigung der Hecate mit Helios erzählen verfaßt. Da sie für seine Dichtungsweise charakteristisch sind, mögen hier wenigstens die vier ersten Zeilen folgen:

„Dusk haired and gold – robed o’ver the golden
wine
She stoops, wherein, distilled of death and
shame,
Sink the black drops; while, lit with fragrant
flame,
Round her spread board the golden sunflowers
shine.“

In keinem Lande mehr wie in England besteht die Gewohnheit, entweder unmittelbar unter Bildern Verse klassischen Inhaltes oder solche von berühmten Dichtern zu setzen, oder mittelbar durch irgend einen Vermerk auf solche Stellen hinzuweisen. Diese Sitte entspringt wohl dem Bestreben, die höchste Poesie mit den besten Werken der bildenden Kunst zu verbinden und beide Gattungen der Kunst hierdurch zu einem einheitlichen Ganzen zu gestalten. Wenn Burne-Jones und Rossetti den Vater Homer gemeinschaftlich auslegen, so habe ich grundsätzlich nichts hiergegen einzuwenden, im übrigen aber wird oft in der Kombination stark dadurch gefrevelt, daß einer der Beteiligten im Gegensatz zum anderen zu Minderwertiges leistet.

Der Vorgang im Bilde ist klar zu ersehen: die Schiffe nahen und Circe, in eine orangefarbenes Gewand gekleidet, ist damit beschäftigt für ihre Gäste den unheilvoll verwandelnden Trank zu brauen. Die böse Lust der Circe und die Stärke des Trankes sollen die beiden grimmigen schwarzen Panther anzeigen. Die lange Linie, die in der Figur der Circe durch Hand, Arm und Rücken entsteht, kann gerade nicht als schön bezeichnet werden. Burne-Jones zieht alle seine weiblichen Figuren so sehr in die Höhe, daß er in der Regel genöthigt ist, in geschlossenen Räumen die Thüren übermäßig hoch zu konstruieren. Hier hat er ausnahmsweise die Halle oder das Gemach niedrig geschaffen. Die Folge davon wird die sein, daß, sobald Circe sich wieder aufrichtet, sie mit dem Kopf an die Decke stößt.

Vielseitige Studien rief eine Arbeit hervor, betitelt „Die Maske des Cupido“ (Abb. 32), darunter auch die hier wiedergegebene. Die Grundlage für den Entwurf bildet Spencers „Feenkönigin“ mit ihren verschiedenen, von Cupido unter den Menschen angenommenen Typen, Gestalten und Verwandlungen. Besonders charakteristisch fielen die, den „Zweifel“, die „Grausamkeit“, „Wildheit“, „Phantasie“, „Gefahr“, „Hoffnung“, „Verdacht“, „Kummer“, „Reue“ und „Schande“ symbolisierenden Köpfe Cupidos aus.

„Vesper“ oder „Der Abendstern“ (Abb. 33)

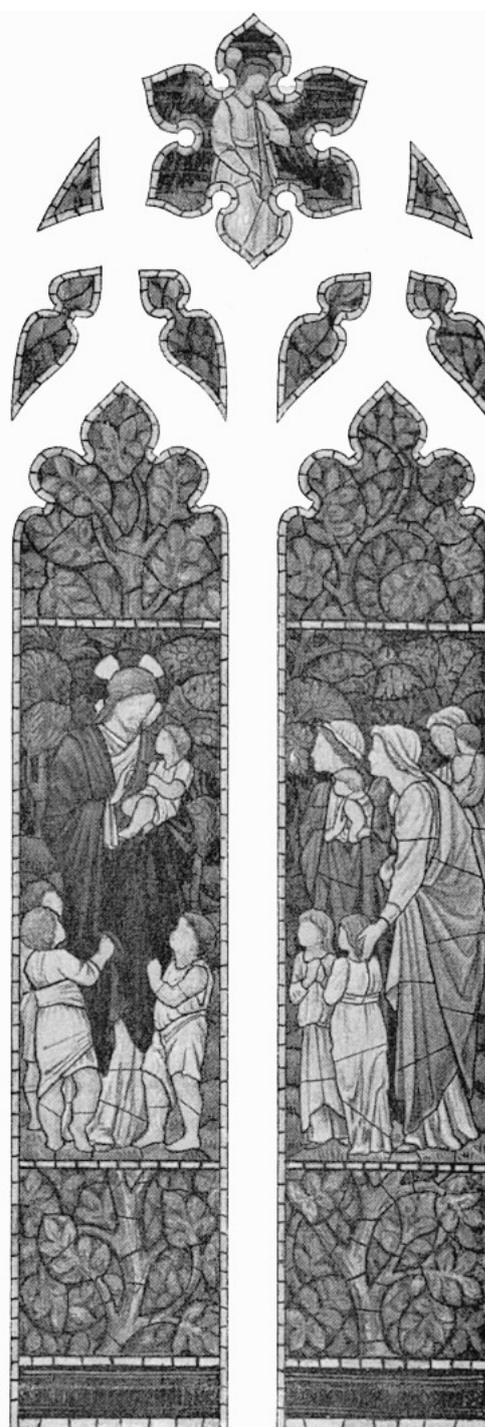


Abb. 56. Christus segnet die Kinder.
Gemaltes Glasfenster in der „New Renshaw-Kapelle“.

wurde von dem Künstler in zwei nahezu gleichen Versionen, und zwar die erstere 1871, die zweite 1872, beide in Aquarellfarben gemalt. Das letztgenannte Bild zeigt eine weibliche Figur in blauer Gewandung, die über einer, im Dämmerlicht gehaltenen, am Meeresufer gelegenen Landschaft dahinschwebt. Sobald die Haltung und der Ausdruck der Figur, als auch die sehr harmonische und dem Sujet angemessene Stimmung in der Atmosphäre, der Landschaft und darüber das Meer ausgebreiteten Ruhe geben diesem anspruchslosen Werk eine reizvolle Wirkung. Wer sollte sich unseres Altmeisters Verse bei einem so schön gestimmten Gemälde nicht entsinnen:

„Sie rückt und weicht, der Tag ist überlebt,

O daß kein Flügel mich vom Boden hebt.

Die stille Welt zu meinen Füßen.

Der Himmel über mir und unter mir die Wellen.

Schon thut das Meer sich mit erwärmten Buchten
Vor dem erstaunten Auge auf.“

Das eigentliche Originalgemälde „Vesper“, oder „Der Abendstern“, 1871 angefertigt und im Besitz des Grafen von Carlisle, zeigt einige Unterschiede im Vergleich mit der Replik. So ist unter anderen die Figur in weißer Gewandung und mit abgewandtem Kopf dargestellt. Die Ruhe, die über die ganze Komposition verbreitet und auch in der Hauptfigur liegt, gibt dem Bilde einen antik klassischen Anklang.

Mit dem Jahre 1870 wird ein guter Abschluß

durch das Gemälde „Die Liebe als Vernunft verkleidet“ (Abb. 34), erreicht. Für diese Gattung von Werken des Meisters hat die englische Kritik mit Recht den Ausdruck „litterarische“ angenommen, den man aber ebenso gut auf alle Künstler ausdehnen kann. Unter „litterarischen“ Gemälden werden solche verstanden, deren Stoff entweder unmittelbar der Litteratur entnommen ist, oder doch mittelbar auf diese zurückgeführt werden kann. Im Gegensatz hierzu stehen die Porträts, zu welchen Burne-Jones jedoch verhältnismäßig erst spät in seiner Laufbahn übergeht und alle Arbeiten die nichts mit Überlieferung, Geschichte und Litteratur zu thun haben, sondern selbständige Produkte seiner eigenen Phantasie sind. Zu der letzteren Gattung gehören z. B.: „Das Rad des Glückes“, „Der Spiegel der Venus“ und „Liebe unter Ruinen“; zu der ersteren alle diejenigen Bilder, deren stofflicher Inhalt in der Litteratur, sei diese nun die heilige oder profane, wurzelt, wie: Die Bibel, Homer, Virgil, die Erzeugnisse der alt-keltischen Litteratur, Boccaccio, der Chaucer am meisten beeinflußt hat, dieser selbst, Ruskin, Rossetti, Swineburne, Morris mit den anderen Zeitgenossen, und vor allem Tennyson.

Ob Burne-Jones in seinem Gemälde, „Die Liebe als Vernunft verkleidet“, direkt an Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ gedacht hat, bin ich leider nicht im stande zu entscheiden, da es sehr schwer hält in solchen Dingen von denjenigen Personen Aufschluß zu erhalten, die mit Autorität hierüber sprechen könnten. Vor der Hand geschieht alles in England, um den Meister möglichst in eine Wolke zu hüllen, die mindestens ebenso mystisch wie seine Kunst ist. Die Motive für diese Handlungsweise sind mir zwar bekannt, entziehen sich indessen zur Zeit der weiteren Auseinandersetzung an dieser Stelle.

Sicherlich weisen eine ganze Reihe von Momenten darauf hin, daß man hier, in der „Liebe“, den Doktor Balthasar, in Gestalt der Porzia, als Vertreter des berühmten Rechtsgelehrten Bellario aus Padua vermuten könnte. Unter dem Arm hält der verkleidete Cupido das Gesetzbuch, aus dem er, ohne hineinsehen zu müssen, den beiden etwas ungläubigen und ihm

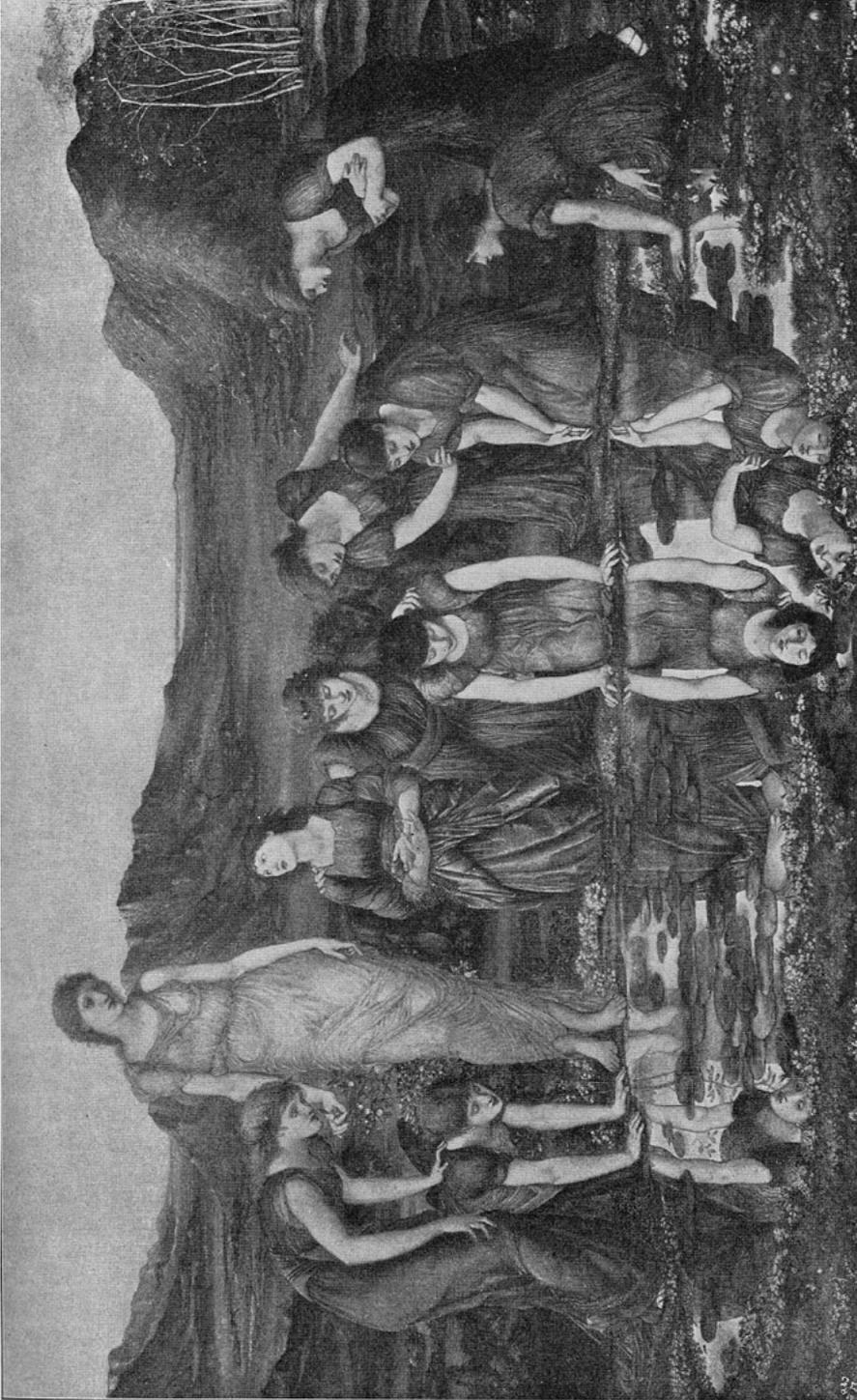


Abb. 57. Der Spiegel der Venus.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

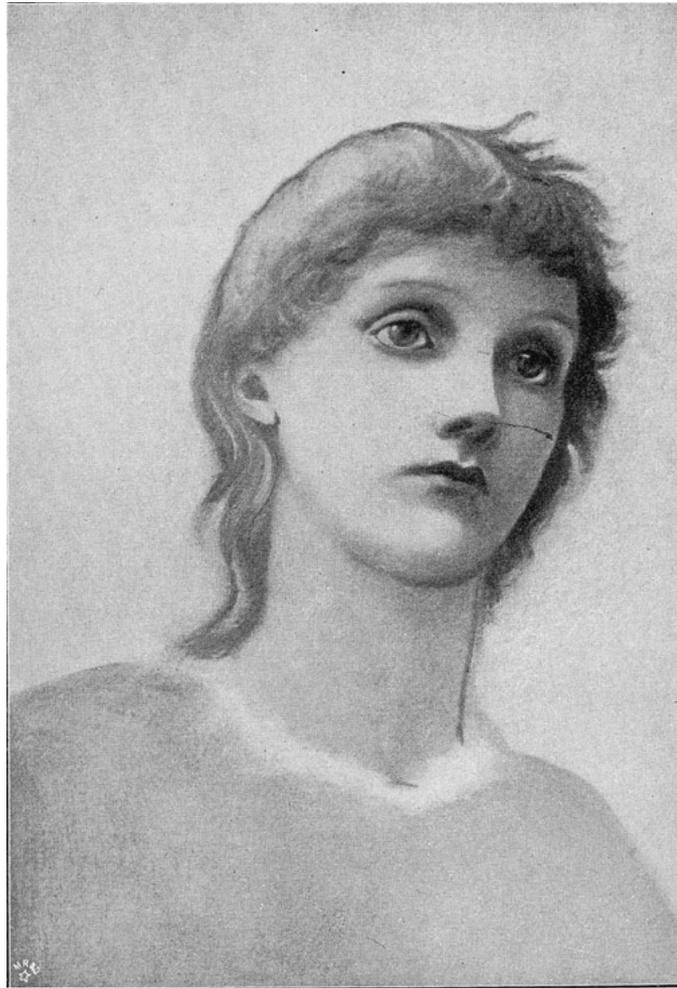


Abb. 58. Studienkopf. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

nicht zu interessiert zuhörenden Frauengestalten Vernunft mit unterlegten Beweisen, deduciert. Es mußten viele Gründe zur Entscheidung vorliegen, denn er zählt sie an den Fingern her. Anstatt des Pfeiles ist er mit einer Feder und statt des Köchers mit einem langen Tintenfaß versehen. Das Gerichtssiegel für Shylock ist auch nicht vergessen, von dem der verkleidete Cupido ein weiser Richter, ein zweiter Daniel genannt wird.

Jedenfalls hat Burne-Jones, bei Herstellung der Landschaft in dem Bilde, an Italien und nicht an die nordische Atmosphäre Chaucers

gedacht. Ob er die Szenerie direkt von Botticelli oder auf dem Umwege über Raphael, von letzterem entnommen hat, mag gleichfalls unentschieden bleiben. Benutzt hat er aber unter allen Umständen den einen oder beide alte Meister.

In der „Verkündigung“ (Abb. 35) Botticellis ist die Landschaft als schmales Hochbild, im Ausschnitt und wie im Rahmen befindlich gedacht, geteilt in der Mitte durch den allein stehenden, zierlichen Baum, oder vielmehr Bäumchen. Diese Form des Gemäldes entspricht eher noch besser dem Werke von Burne-Jones, wenn auch nicht vollständig, aber der Aufbau der Stadt, der

bei Raphael in dem „schlafenden Ritter“ (Abb. 36) nicht so wie bei dem ersteren, im Miniaturstil gehalten ist, trifft mehr mit der Behandlung des englischen Künstlers zusammen. Bei allen dreien sind die Personen im Vordergrund verhältnismäßig groß, der Hintergrund sehr weit hinausgerückt. Wie bei Raphael trennt in dem Bilde von Burne-Jones der Baum die streitenden Parteien nicht vollständig, sondern ist derselbe ein wenig nach hinten gestellt. In beiden Bildern treten drei Personen, und da die Liebe, hier als Cupido, als Mann gedacht ist, eine männliche und zwei weibliche Figuren auf. Jener sucht ebenso zu überzeugen, wie umgekehrt die beiden symbolischen Frauengestalten Raphaels den schlummernden Ritter, jeder für sich, zu

gewinnen sucht.

Mit Recht weist Professor H. Knackfuß das reizende Jugendwerk des großen italienischen Meisters, in der „National Gallery“ befindlich, in seiner „Monographie Raffaels“ der Epoche zu, da er noch in Urbino lebte.

Ganz besonders hat „Der Traum des Ritters“ dem geistreichen französischen Kritiker Robert de la Sizeranne in seinem Buche „Die zeitgenössische englische Malerei“ Veranlassung gegeben, Burne-Jones und Watts in engerem Sinne, sowie die gesamte englische Malerei in weiterer Beziehung an dem Sujet jenes Bildes zu erklären, resp. zu beurteilen.

Der Inhalt des Gemäldes ist an sich so klar und bekannt und die beiden Gestalten so



Abb. 59. Pygmalion. „The Heart desires“.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

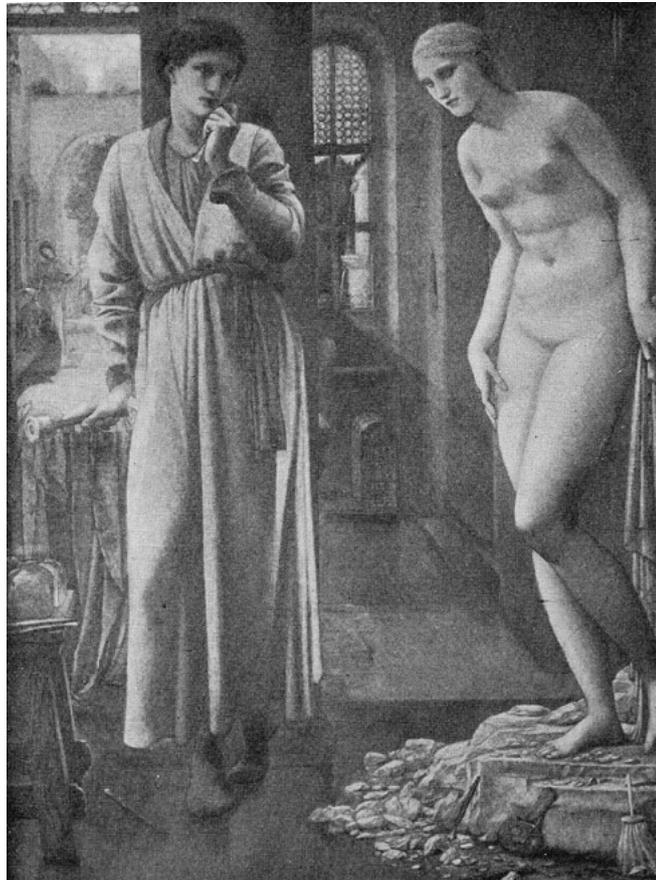


Abb. 60. Pygmalion. „The Hand refrains“.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

verführerisch, daß, wie der französische Kritiker sagt „der Jüngling vielleicht gern die eine zurückhalten möchte, ohne die andere zu verlieren“.

Gerade der Schluß von Sizerannes Buch gestaltet sich derart interessant und bezüglich zum Gegenstande, daß einige Sätze hier folgen mögen: „Jeder junge, unruhige Künstler, begierig, neue Wege einzuschlagen, der nach England geht ..., gleicht jenem ‚eingeschlummerten Ritter‘ ... Von einer Seite reicht ihm eine Nymphe Burne-Jones den Myrtenzweig der Sage; von der anderen eine Tugend von Watts das nackte Schwert der Moral. Welcher von beiden er auch folgte, er würde sicherlich verlieren; da schaue er lieber im Hintergrunde ... auf jene bläulichen

Berge ... Er kehre wieder und kehre immer zur Natur zurück, der einzigen Ratgeberin, der man ohne Mißtrauen lauschen, der einzigen Zauberin, der man ohne Gewissenbisse folgen kann. Die englischen Maler sind große Versucher: bewundern wir sie, aber folgen wir ihnen nicht.“ –

Neigt man zu der Ansicht, daß trotz der italienischen landschaftlichen Unterlage das Gemälde „Die Liebe als Vernunft verkleidet“ seine Entstehung Chaucers mittelbarem Einfluß verdankt, so gehört das Werk zu den, den „Romaunt of the Rose“ illustrierenden Arbeiten. Das Gedicht selbst ist eine Übersetzung Chaucers, und zwar des „Roman de la Rose“, so, daß eben nur von einem indirekten Einfluß dieses

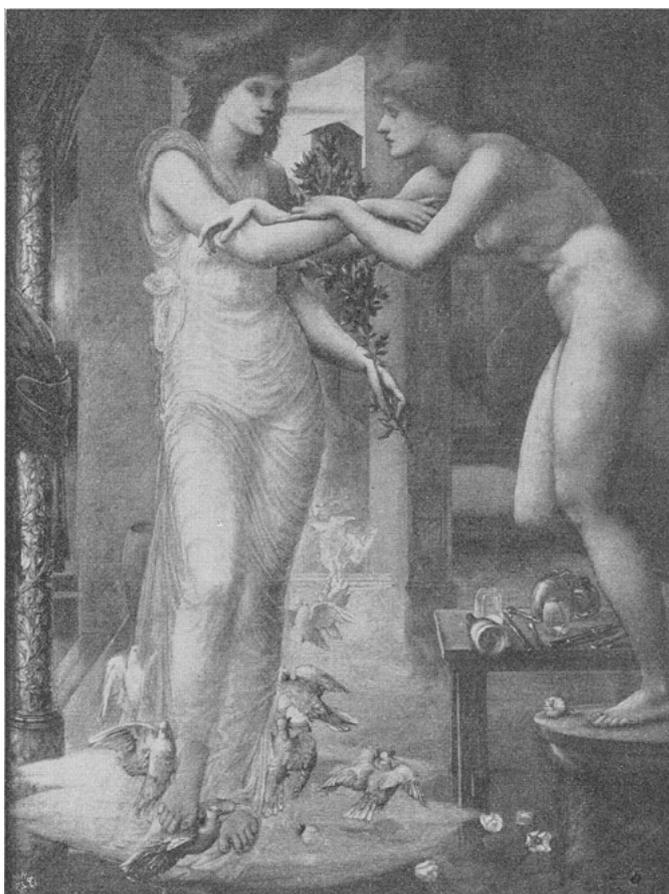


Abb. 59. Pygmalion. „The Godhead fires“.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Poeten die Rede sein kann.

Mr. A. W. Pollard, der „Chaucer“ in einer sehr gediegenen Bearbeitung kürzlich herausgegeben, hat die außerordentliche Freundlichkeit gehabt, mir mitzuteilen, daß in dem betreffenden Gedichte, linea 1616, Chaucer von Cupido als „Daun Cupido“ spricht: „For Venus sone, daun Cupido“ u. s. w. Das altenglische „Daun“ ist gleichbedeutend mit „Dan“, Herr, Sir oder Lord, so daß in dem fraglichen Gemälde der als Herr verkleidete Cupido gemeint sein kann.

Bestimmt zu der Serie „The Romaunt of the Rose“ gehören: „Schönheit und Liebe“ (Abb. 37) und „Das Herz der Rose“ (Abb. 38), die beide in ihrer anmutigen Einfachheit sich selbst erklären. Drei von den Figuren dieser Bilder ruhen mit

ihrem Schwerpunkt auf je einem Fuße, der Lieblingspose von Burne-Jones.

Ein anderes Gemälde, „Die Liebe und der Pilger“ (Abb. 39), jedenfalls ein bedeutenderes wie die beiden letztgenannten Werke, gehört auch zum „Roman der Rose“, allein es erscheint zweifelhaft, ob der Stoff direkt auf Chaucer zurückgeführt werden kann. Die Zeichnung für „Liebe und der Pilger“, hatte der Künstler schon 1877 begonnen, indessen währte es zwanzig Jahre bis das große Ölbild fertig gestellt wurde. Die Liebe in weißem Gewande, den Kopf mit Rosen geschmückt und den Pfeil als Wanderstab in der linken Hand, geleitet mit der rechten den Pilger über steinigen Boden und durch die Wildnis, in der wilde Rosen und dorniges

Gestrüpp den beschwerlichen Pfad fast bis zur Unwegsamkeit versperren. Die vielen winzigen Vögelchen, die in den Dornenhecken zu nisten scheinen, erinnern an Chaucer, der, ebenso wie Walther von der Vogelweide, ein Freund der kleinen niedlichen Geschöpfe war. „Liebe und Pilger“ ist das von dem Meister seinen Freunde Swineburne gewidmete Werk, mit der üblichen Zugabe von Versen, welche hier natürlich von diesem, dem Dichter und Dritten im Bunde, herrühren und lauten:

„Love that is first and last of all things made,
The light that moving has man's life for shade.“

Für das obige Werk zahlte die Herzogin von Sutherland, 1898, in der Auktion bei Christies, die Summe von 115 500 Mark, und lieb jenes alsdann, noch in demselben Jahre, der „New Gallery“ zu der dort stattfindenden „Burne-Jones-Ausstellung“. Verwandte Züge weist Watts' Gemälde „Liebe und Leben auf. Der letztere stellt die Liebe als einen Mann dar, d. h. umgekehrt, wie wir die betreffende Personifikation bisher gewohnt waren zu sehen. Wenn beide Bilder nicht zu ernst wären, würde ich sagen: Die meisten Frauen geben dem Bilde von Watts, und die Männer unbewußt, dem Werke von Burne-Jones den Vorzug. Beide Künstler weisen aber auf die Liebe, sei es nun Eltern-, Gatten- oder Nächstenliebe, als denjenigen Begleiter hin, welcher uns einzig und allein auf den dornenvollen

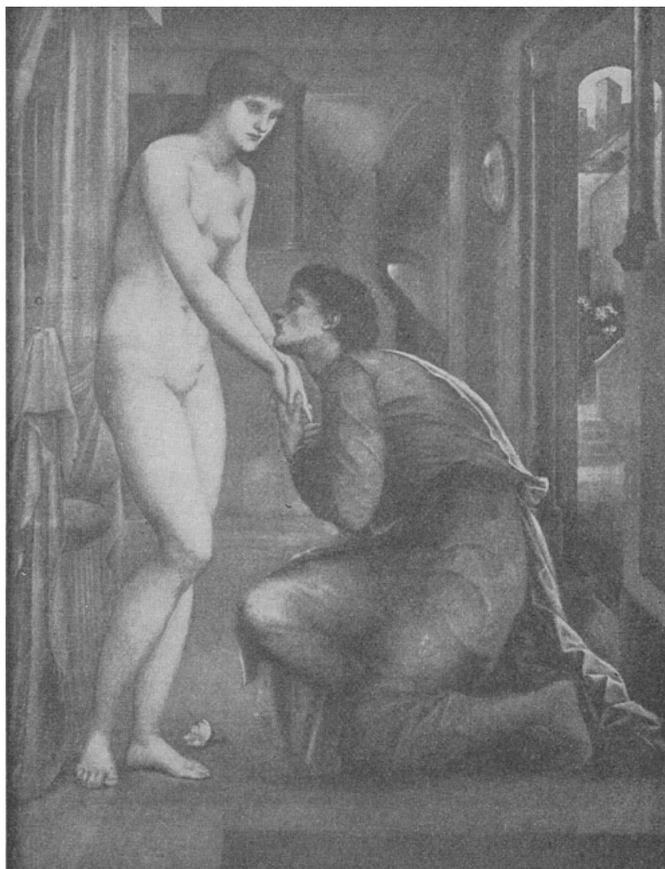


Abb. 62. Pygmalion. „The Soul attains“.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

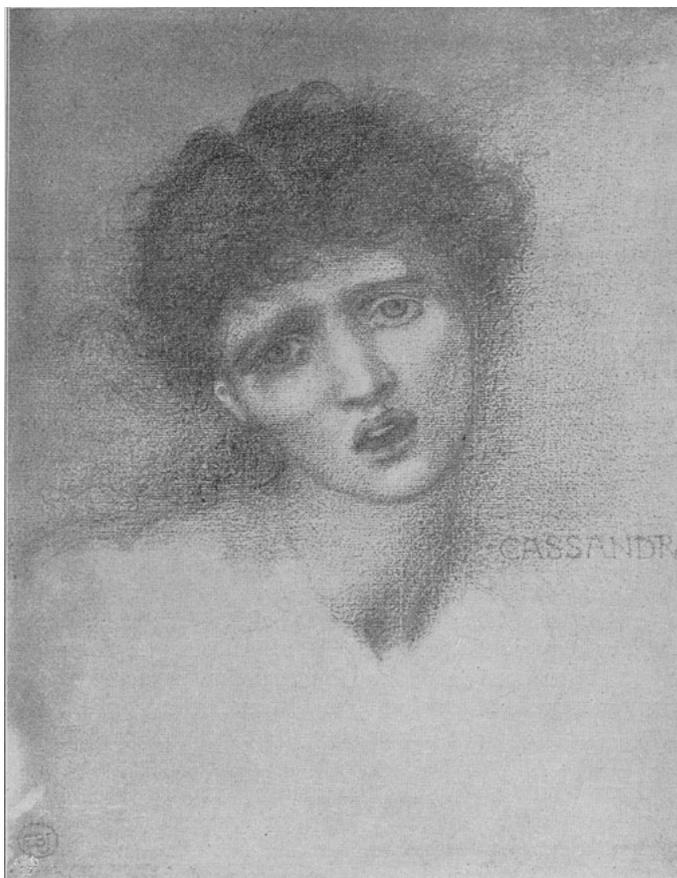


Abb. 63. Cassandra. Studie in roter Kreide.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Pfaden des Lebens zum Ziele führt. – Da Chaucer eine so besonders hervorragende Rolle in der Kunst des Meisters spielte und sein Geist, selbst bei der Bearbeitung der verschiedenartigsten Stoffe, in diese hineingetragen wurde, bedauerten die Freunde von Burne-Jones aufrichtig, daß er den noch zu seinen Lebzeiten für die „Chaucer-Feier“ festgesetzten Gedenktag, den 25. Oktober 1900, nicht erblicken konnte. Das Geburtsjahr des Poeten ist zweifelhaft und soweit entschloß man sich, zum 500jährigen Todestage seiner besonders zu gedenken. Die Verwaltung des British Museum hatte unter Spezialleitung von Mr. Warner und Mr. Pollard eine höchst interessante Ausstellung von Manuskripten und Büchern veranstaltet, die alles auf

Chaucer Bezügliche in reichster Auswahl enthielt. Auch Morris befand sich nicht mehr unter den Lebenden. Wie würde er sich glücklich gefühlt haben, hätte er sehen können, mit welcher Bewunderung die Erzeugnisse der „Kelmscott Press“ von allen Kennern und Liebhabern betrachtet wurden, so vor allem „der große Chaucer“, zu dem Morris die sogenannte „Chaucertype“ verwandt hatte. –

Ausnahmsweise stellt der Künstler im Jahre 1871 eine beträchtliche Reihe von Gemälden vollständig fertig, während die Regel die bleibt, daß er mehrere Jahre und auch länger an ein und demselben Bilde arbeitet. Erst seit 1880 nimmt die Anzahl der in einem Jahre vollendeten Bilder zu. Diese Thatsache hat ihre Ursache in dem Umstande, daß zu jener Zeit der Ruhm Burne-Jones' bereits so hoch gestiegen war, um in vielen Personen den Wunsch zu erregen, von einem so anerkannten Meister sich porträtiert zu sehen. In solchen Fällen war aber die treibende Kraft, namentlich des schönen Geschlechtes, doch meistens so groß, um den Meister zur Vollendung des angefangenen Porträts bis zur nächsten Ausstellung zu bewegen.

Von den, im obengenannten Jahre geschaffenen Bildern mögen erwähnt werden: „Venus concordia“, eine Bleistiftzeichnung, im Besitz von Sir E. Poynter, den Schwager des Künstlers, „Venus Epithalamia“, eine veränderte Kopie von „Chaucers Traum“, „Die schlafende Schönheit“, „Dorigen“, „Ruhm“, „Vergessenheit“, „Liebe“, und ein Bild von der „Pygmalion Serie“, von der später ausführlich die Rede sein soll.

Das bedeutendste Werk jedoch betitelt sich „Das Glücksrad“ (Abb. 40), in Aquarellfarben ausgeführt, aber später in Öl und verschiedenen Größenverhältnissen wiederholt. Die Göttin stellt in Kraft und Würde, aber mit fast gleichgültigem Ausdruck die unabänderliche Tragik des Schicksals und den Wechsel des Glückes dar. Ein Sklave ist oben auf dem Rade angelangt, mit dem Fuß auf die Krone des unter ihm befindlichen Königs tretend; aber auch seine Zeit kommt bei dem Drehen des Rades, an dessen unterster Stelle augenblicklich ein mit dem Lorbeer bekränzter Dichter oder Künstler vergeblich ringt. Er hat vielleicht der Laune und dem von einem neuen Geschlecht diktierten Kunstregeln sich nicht unterwerfen wollen, so daß Fortuna ihm das Vergängliche des Ruhmes und der Gunst erkennen läßt, aber, wenn sie ihm nur die Zeit gewährt und so viel Kraft verleiht, um die nächste Umdrehung des Rades zu erleben, so mag es sich dennoch zutragen, daß der Dichter mit dem Könige auf der Menschheit Höhen wieder gemeinschaftlich wandelt.

An derjenigen Stelle, an welcher der Poet leider momentan angenommen ist, wird er aus der tiefsten Seele Dantes heraus sprechen: „Es gibt keinen größeren Schmerz als an verlorenes Glück zu denken.“ Sein Ausdruck auf dem Bilde läßt es nur zu deutlich erkennen. Eine Liebe im Leben des Königs, des Dichters und Künstlers überragt alle anderen, war sie nun für ihn Beatrice, Eurydice oder die heilige Kunst selbst. Hat sie ihn für immer verlassen, dann hat eben Fortuna keine Bedeutung mehr für ihn gehabt, aber Dante hat durch den Tod Beatrices erst die höhere Weihe empfangen. Burne-Jones als geborener Pessimist zeigt uns in seinem Glücksrade nur das „Lasciate ogni speranza“.

Die Figur der Fortuna, grau in grau im Gemälde des Meisters, weist in erheblichem Maße die Fehler in der Zeichnung auf, welche des Künstlers weibliche Typen vielfach anhaften. Er hat die überlebensgroße Gestalt abnormal, d. h. nahe an achteinhalb Kopf lang entworfen, die Hüften zu hoch hinaufgeschoben und die Figur, ebenso wie bei den männlichen Akten, nur auf einen Fuß gestellt. Um indessen dem Künstler nicht unrecht zu thun, soll bemerkt werden, daß auch einzelne Ausnahmen von der Regel vorhanden sind, so z. B. der Cupida in dem Bilde „Die Liebe als Vernunft verkleidet“, der auf beiden Füßen steht.

Im großen und ganzen hat das Publikum denjenigen Werken von Burne-Jones am ausgesprochensten seine Gunst geschenkt, in denen die Personen nicht aufrecht stehen, sondern in knieender, sitzender oder liegender Stellung sich befinden. Hierher gehören unter anderen: „Dornröschen“, „Liebe in den Ruinen“, „Chant d'amour“, „Der Garten des Pan“, „Pan und Psyche“, „Das Fest des Peleus“ und „König Cophetua“.

Von den bedeutenden Werken, die Burne-Jones im Jahre 1873 vollendete, an welchen er jedoch geraume Zeit und mit längeren Unterbrechungen beschäftigt gewesen war, stellte er „Die Hesperiden“ (Abb. 41) und „Liebe in den Ruinen“ (Abb. 44), beide Aquarelle, in der „Dudley Gallery“ aus.

Lord Leighton hat später dasselbe Thema in einem seiner bestgelungenen Bilder behan-



Abb. 64. Paderewski.. Bleistiftzeichnung. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

delt. Er weist den Töchtern des Hesperus mehr die Aufgabe zu, in passiver, seliger Ruhe und nicht so wie Burne-Jones, den Baum mit den goldenen Früchten unmittelbar zu bewachen. Außerdem steht jenen für den gedachten Zweck der Drache hilfreich zur Seite, der freilich ebensogut die drei Jungfrauen selbst wie die goldenen Äpfel zu bewachen hat, die Gää, bei der Vermählung des Zeus mit Hera, der letzteren als Geschenk darbrachte. Burne-Jones kommt

nun, sei es absichtlich oder unwillkürlich, auf den Baum im Paradiese und zu der Schlange zurück, welche der ihr zugewandten Grazie etwas zuzuflüstern scheint, das sich wohl auf den Baum der Erkenntnis bezieht. Sie beugt sich aber vor der Versucherin zurück.

Burne-Jones will ernstlich auch gar nicht die Hesperiden, sondern drei tanzende Grazien darstellen. Die goldenen Früchte bieten ihm nur den Vorwand zur Benennung des Bildes. Die



Abb. 65. Master Comyns Carr.

(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Hauptsache bleiben die den Frühlingsreigen aufführenden Grazien, die auch groß, schlank und hoch gewachsen, jedoch eher etwas unter den typischen Abmessungen des englischen Malers gehalten sind.

Botticelli hat den Frühling (Abb. 42) in seiner äußeren und inneren belebenden Jugendkraft, seine Pracht, den geheimnisvoll flüsternden Orangenhain mit seiner Blütenfülle und Blumenflor in unvergleichlicher Stimmung wiedergegeben, die sich wunderbar über das ganze Bild verbreitet. Die Menschen und die Natur

atmen inneren und äußeren Frühling.

Im Gemälde von Burne-Jones tanzen die Grazien zwar gleichfalls, allein, mit und durch ihre Person und ihre etwas schwerfällige Tanzweise haben sie uns so recht kaum etwas zu sagen. Man wird nicht wirklich heiter gestimmt beim Anschauen ihres Reigens, der konventionell und einförmig dargestellt, des Schwunges entbehrt und uns nicht fortreißt. Der Unterschied in der Auffassung der beiden Künstler ist der: Burne-Jones hat die Absicht, uns durch die im Reigen ausgesprochene Beweglichkeit zu fesseln; Botticelli wirkt unwillkürlich dadurch dauernder auf uns, daß er mehr im antiken Sinne den Ruhepunkt in der Bewegung, den gemessenen Takt des Rhythmus im Tanze zeigt.

Wie auf den meisten Bildern von Burne-Jones sich entweder nur wenig oder gar kein Himmel befindet, so trifft der letztere Fall auch hier zu. Stimmung besitzt sein Werk thatsächlich nicht. Kein Blau des Himmels strahlt wie bei Botticelli durch das leuchtende Grün des Orangen- und Myrthenhaines hindurch, kein Frühlingszauber der Landschaft überwältigt uns, kein flammender Pfeil des Cupido trifft die tanzenden Grazien, weder Mars noch Merkur sind hier gegenwärtig, um goldene Früchte zu pflücken. Welch Glühen der Farbe mußte dereinst des italienischen Meisters Werk gehabt haben. Trotz der drei vorhandenen

Hesperiden im Bilde bleibt die Landschaft, in der sie sich bewegen, tot und unbelebt.

Überall in Botticellis Schöpfung waltet heitere, ruhige Freude; Reiz und Zauber ist gleichmäßig über Natur und Menschen ausgegossen. Obgleich des Florentiners Meister Grazien nur mit einem leichten Flor in Gestalt eines durchsichtigen Schleiers bedeckt sind, so kann man sie trotzdem nicht weniger decent wie die Hesperiden finden.

Ich stelle beide Meister gegenüber, nicht

etwa, um zu zeigen, ob und wie Burne-Jones nachahmte, obwohl ihm sicherlich der „Primavera“ seines Lieblingsmalers vorschwebte, sondern im Gegenteil, um die Auffassung und die Unterschiede zwischen der alten Florentiner und derjenigen englischen Schule festzustellen, welche die erste zu ihrem Vorbilde ausersehen hatte. Der anerkannte Prophet der Neopräraphaeliten aber ist Burne-Jones!

Sogar in recht kunstverständigen Kreisen Londons hört man häufig den Satz wiederholt, daß dieser der einzige Meister in der ganzen Welt sei, den man getrost in den Museen neben die alten Florentiner stellen könne, ohne die Harmonie zu zerstören. Wenngleich ich nicht im geringsten daran denke, den Wert und die Bedeutung Burne-Jones' herabzumindern, vielmehr ohne jedes Zögern bekenne, daß seine Werke einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen, so bestreite ich jedoch jene Ansicht auf das entschiedenste.

Burne-Jones hat noch einmal unter einem anderen irreleitenden Namen die Grazien, den Frühling oder die Jugend dargestellt. Der Titel des 1870 begonnenen aber erst 1882 vollendeten Ölbildes lautet „Die Mühle“ (Abb. 43). Es ist wie die „Hesperiden“ ein Gruppenbild, aber vier Personen enthaltend, eine Zahl, welche der Meister nur ausnahmsweise in seinen Darstellungen überschreitet. Wenn er in den „Hesperiden“ die Grazien in lebhafter rhythmischer Bewegung zeigen wollte, so ist er hier in das Gegenteil verfallen, denn von Tanz kann doch kaum noch die Rede sein. Wir haben eine zwar hübsche, gewollte, aber durch nichts motivierte Pose vor uns. In beiden Bildern finden wir die englische zur Gewohnheit gewordene Mäßigung im Ausdruck der Gesichter, die der Schicklichkeit wegen keine Seelenstimmungen verraten dürfen. Im ersten Gemälde sehen wir ganz ernste, in der „Mühle“ kaum halblächelnde Grazien tanzen, trotzdem hier ein Troubadour die Laute schlägt. Im Hintergrunde eine Mühle an einem Strom, in welchem man Badende erblickt.

Wie so oft in der Wissenschaft und bei Entdeckungen die Duplicität in mannigfacher Weise eine Rolle spielt, so hat sich auch in der Kunst ein derartiges Ereignis zwischen zwei Kunstwerken von James Tissot und Burne-Jones zugetragen. Es handelt sich in diesem Falle um des ersteren „Christus als Tröster“ und um das Gemälde des letzteren „Liebe in den Ruinen“ (Abb. 44), eine Schöpfung von tiefster innerer Gewalt und



Abb. 66. Miß Drew.

(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 67. Porträt von Lady Windsor.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

außerordentlicher Farbenschönheit.

Gleichzeitig, während in Paris der französische Meister sein Werk ausstellte, geschah es, daß dasselbe sehr eigenartige Sujet in London von Burne-Jones dem Publikum zur Anschauung geboten wurde.

Da die beiden Ausstellungen a tempo statt-

fanden, kann füglichweise von einer Priorität des Gedankens überhaupt nicht die Rede sein. Daß der Fall so klar liegt, ist übrigens ein nicht zu unterschätzender Vorteil für Tissot. Obgleich Burne-Jones eine viel zu vornehme Natur war, um sich über selbst nur ideale Prioritätsrechte zu streiten, so sind doch die hinter ihm stehenden Landsleute grundsätzlich dazu geneigt, möglichst zahlreiche solche Vorzugsrechte ohne besonders viele Prüfungen für sich in Anspruch zu nehmen.

Von Newton und Leibniz bis auf die neueste Entdeckung eines auftauchenden Sternes ist es so gewesen und bis heute geblieben. Wir sind in diesen und ähnlichen Fällen bedeutend objektiver und wissenschaftlicher zu Werke gegangen, wenn wir z. B. wie es in allen guten deutschen Nachschlagewerken heißt, in Bezug auf Newton erklären: dieser und Leibniz haben die Differentialrechnung höchst wahrscheinlich gleichzeitig und unabhängig voneinander erfunden. In den bezüglichen englischen Werken wird kurz und bündig gesagt: Diese Rechnungsart hat Newton erfunden.

Die „Hesperiden“ und „Liebe in den Ruinen“ sind gleichzeitig 1870 begonnen und 1873 vollendet, dann einige Male zusammen ausgestellt, so in Birmingham 1885, in Manchester 1887, in der „Guildhall-Ausstellung“ der Stadt London 1892 und in der „New Gallery“ 1893. Man könnte hiernach fast glauben, daß diese beiden Werke wie Zwillinge zusammengehörten und dennoch ist zwischen beide eine unüberbrückbare Kluft befestigt. Jugend, Tanz, eine Perspektive sorglosen Lebens, Blumenflor und goldene Früchte, stehen einer vernichteten Vergangenheit, der Tragik des Lebens, dem Ruin des materiellen Besitzes und einer bangenden Zukunft gegenüber. Um so recht an sich selbst die Vergänglichkeit alles Irdischen zu beweisen, wurde Burne-Jones' Aquarellbild im Jahre 1894 durch eine Unvorsichtigkeit vernichtet.

In der Dekoration seines Bildes zeigt uns der englische Meister in elegant realistischem Stil einen zerstörten Renaissancepalast, in welchem nur die wilden Rosen das nordisch-poetische Element andeuten. Die beiden sich umschlingenden Figuren sind in der englisch-

neo-präraphaelitischen Manier aufgefaßt, aber merkwürdigerweise hat sich Burne-Jones eines ihm sonst zur zweiten Natur gewordenen und ihn so hilfreich unterstützenden Mittels begeben. Es fehlt in seinem Bilde der mystische Zug, den Tissot uns mit so außerordentlichem Geschick dadurch erkennen läßt, daß er Christus als den alleinigen Tröster darstellt. Umgekehrt wurde in des französischen Meisters dekorativen Teil der zerstörte Palast ungleich naturalistischer behandelt.

Die Gesamtsituation in Burne-Jones' Werk ist zwar eine trostlose, nur die Liebe hat alle vom Schicksal auferlegten Prüfungen bestanden, aber so ganz hoffnungslos ist sie trotz des vergitterten Fensters und der umgestürzten Säulenkapitäl nicht. Durch das Portal zur linken Hand dringt ein Sonnenstrahl herein; die beiden sich innig Liebenden sind jung, und die männliche Figur hat ein noch mit allen Saiten versehenes Musikinstrument zur Hand. Bei der „Hoffnung“ von Watts bleibt nur eine einzige Saite erhalten.

Im Gegensatz zu Tissots grausiger Realistik, die er uns in dem von der Kommune zerstörten Palast zeigt, lebt es sich noch ganz leidlich in den Ruinen von Burne-Jones. Das schöne Blau der Gewänder, die Poesie, die ideale Stimmung, welche sich in dem ganzen Sujet ausspricht und nach dem materiellen Zusammenbruch selbst mit in die Ruinen hinübergerettet hat, die unerschütterliche Liebe des jungen Paares und die zwar hart und schwer geprüften, aber keinesfalls endgültig gebrochenen Menschen lassen in uns weder die Überzeugung von dem geistigen noch von dem materiellen Elend mit erdrückender Last aufkommen.

Andererseits ist die rein technische Perspektive im Bilde von Burne-Jones gerade nicht sehr gelungen, dagegen die gleichfalls doppelte, die uns Tissot von der beschädigten Säule aus, vor der der Mann sitzt, gibt, der ersteren überlegen.

Der französische Künstler zeigt uns scheinbar hoffnungslosen Jammer, absolute Verwüstung, vollständige Apathie, ja, selbst in dem gegensei-



Abb. 68. Bildnis von Miß Amy Gaskell. (Mrs. Bonham):
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

tigen Verhältnis der beiden Ehegatten zu einander.

Ein selbstkonstruierter Schubkarren oder so ein ähnliches Gestell mit den elenden Überbleibseln der Habe, das ist alles, was aus der leergebrannten Stätte gerettet wurde. Durch das Bündel mit den Sachen hat der Künstler in nur zu realistischer Weise aber sehr verständlich

eine lange Stange gesteckt. Sie ist zu lang, um von dem Mann allein getragen werden zu können. Beide, Mann und Frau, müssen an den Enden der Stange zugreifen, wenn selbst dieser erbärmliche Rest der Habe in Sicherheit kommen soll.

Der Mann ist nicht mehr in der ersten Jugend. Unwillkürlich fällt sein nach unten gesenkter Blick auf das Gestell hin, das er vielleicht jetzt selber handhaben muß. Nach der Darstellung Tissots können wir die wohl glauben. In den Ruinen von Burne-Jones stehen Bäume, wachsenden Blumen, die Dornrosen haben Zeit gehabt



Abb. 69. Flamma Vestalis. (Mit Erlaubnis von Agnew & Sons, London W. Old Bond Street Galleries. Photographie von W. E. Gray.)

zu blühen und sich zu entwickeln und mit dem Gestrüpp zugleich mildernd sowie vermittelnd den zerstörten kalten Marmor zu umranken und teilweise zu verdecken. Der Natur und der Zeit werden ihre ausgleichenden Rechte eingeräumt.

Tissot zeigt uns die durch Menschenhand hergerichteten öden, nackten Trümmerhaufen. Ein wüstes Meer von Steinen und ein Elend, das um so furchtbarer erscheint, weil es plötzlich, über Nacht und ohne Warnung hineingebrochen und lähmend wie der Blitz getroffen hat. Selbst die Liebe will aufhören. Da naht Christus mit der Dornenkrone, mit den Wundmalen an Händen und Füßen als Tröster. Er neigt sich zu dem in stummer Resignation sitzenden Manne herab und wird ihm sagen: „Wenn die Welt dich verlassen, die Menschen und Freunde dich aufgegeben haben, ich bleibe bei dir! Die Liebe hört nimmer auf! Und wenn ihr die ganze Welt besäset, und ihr hättet die Liebe nicht, erst dann wäret ihr arm!“

Burne-Jones und Tissot haben beide denselben Grundgedanken: Unsere heutige Zeit, die alles nivellieren, die der Menschheit den Himmel nehmen und dafür die Erde geben will, vermag ihr Versprechen nicht einzulösen. Fühlt sich der Mensch in seinen Grundfesten erschüttert und bedroht, versagt und verläßt ihn alles, so soll er in der Liebe bleiben, dann wird er gerettet, wenn auch auf kleinem Nachen in den Zufluchtshafen treiben und wieder Liebe empfangen. Sie ist das Einzige, was, solange es Menschen auf der Welt gibt, Bestand hat. Tissots Schilderung des Ausdruckes, des psychologischen Vorganges in den Zügen des Mannes ist wahrhaft ein Meisters würdig. Resignation, Elend und Zweifel spielen sich in seinen Mienen ab. Alles was ihn stützte und hielt, ist gestürzt, aber wir erkennen bereits den Beginn des Einflusses der ersten Worte Christi.

Während der Jahre 1872 und 1873 hatte Burne-Jones ca. sechzig Kartons für Kirchenfenster und zu anderen dekorativen Zwecken entworfen, die sämtlich von William Morris in Glasmalerei ausgeführt wurden. Besonders Erwähnung darunter verdienen: „Äschylus“, „Homer“, „Virgil“ und „Horaz“ im Peterhouse

College in Cambridge befindlich; ebendasselbst: „Dante“ und „Die drei Könige des Morgenlandes“.

Von Mr. Graham erhielt der Künstler 1872 den Auftrag „Danaë und der ehernen Turm“ (Abb. 45) zu malen, ein Ölbild, von dem 1876 eine größere Wiederholung angefertigt wurde. Bei der Auflösung der „Graham-Sammlung“ ging das Bild in andere Hände über, und ist es im Ausstellungskatalog 1898 – 1899 als im Besitz von Mrs. R. H. Benson verzeichnet. Bei dieser Gelegenheit will ich bemerken, daß der Meister in der Regel seine Gemälde „E. B. J.“, wie hier, aber auch „Edward Burne-Jones“ bezeichnet und mitunter seiner Signatur die Jahreszahl, entweder in arabischen oder römischen Ziffer hinzufügt. Seltener zeichnet der Meister, wie z. B. in dem Bilde „Sidonia von Bork“, „E. Burne-Jones fecit“, oder wie in der „Schmiede des Cupido“, „E. B. J. pinxit“. In der „Erzählung der Äbtissin“ sind ausnahmsweise zwei Jahreszahlen, das heißt Anfang und Vollendung 1865 und 1898, angegeben, ebenso in einzelnen Bildern der Serie „St. Georg und der Drache“. Da, wo ein Baum im Gemälde vorhanden, steht die Signatur mehrfach auf dem Stamm desselben, dicht über dem Erdboden, wie z. B. in den „Hesperiden“ und „Die Liebe als Vernunft verkleidet“. Endlich befinden sich unter einzelnen Werken eigenhändige Widmungen des Meisters, so unter „Liebe und de Pilgrim“: „Painted by E. Burne-Jones 1896 – 7, dedicated to his friend A. E. Swineburne“.

„Den ehernen Turm“ oder „Danaës Turm“ kann man mit Recht als den Beginn einer größeren und weit angelegten, aber auch auf einen längeren Zeitraum sich verteilenden Serie von Arbeiten ansehen, welche die Mythe des Perseus zum Gegenstand hat. Aus der Ehe des mythischen Königs Akrisius von Argos mit Eurydice war ihm die Tochter Danaë geboren, welche nach dem Ausspruch des Orakels einen Sohn gebären sollte, durch dessen Hand Akrisius ster-



Abb. 70. Miß Margaret Burne-Jones (Mrs. Mackail)..
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

ben würde Akrisius ließ daher seine Tochter in eine ehernes unterirdisches Gemach, nach anderen Visionen in einen ehernen Turm einsperren, aber Zeus drang als Goldregen durch die Decke und Danaë gebar den Perseus. Schließlich tötete Perseus unversehens seinen Großvater durch einen unglücklichen Wurf mit dem Diskos.

Der Maler hat hier Danaë in rotem Gewande dargestellt, wie sie, von einer geöffneten Thür des Hofes aus, den Fortschritt im Bau des „ehernen Turmes“ beobachtet. Vor ihr befindet sich eine Fontäne, hinter ihr ein Cypressenbaum.



Abb. 71. Sibylla.

(Mit Erlaubnis von Agnew & Sons, London W. Old Bond Street Galleries. Photographie von W. E. Gray.)

Dadurch, daß Burne-Jones uns nicht etwa die gefangene Danaë im Turm, sondern die Entstehung desselben unter Beobachtung derjenigen Person zeigt, der er als Gefängnis dienen soll, hat er einen feinen psychologischen Zug in die Darstellung der Mythe eingeführt. Außerdem vermochte er seinem Perseuscyklus kaum eine bessere Grundlage geben.

Wir gelangen in der Laufbahn des Künstlers zu einer Reihe von Werken, die immer entschiedener seine Eigenart und Selbständigkeit erkennen lassen und ihren Höhepunkt in der „Schöpfung“ erreichen. Die Einleitung zu diesem wichtigen Abschnitt in der Kunst des Meisters wird durch den Cyclus von drei Bildern „Dornröschen“ bewirkt, die 1871–1873 entstanden (Abb. 46, 47 u. 48). In der ursprünglichen Version fehlte das vierte Glied der Serie „The Garden Court“, das erst 1895 vollendet wurde. Der ganze Cyclus war in der Hauptsache als Wanddekoration gedacht, sowie in diesem Sinne entworfen worden und fand eine Wiederholung des Sujets in vier Nummern, die vorhergesehene Unterkunft als Wandzierde in dem Hause von Mr. Henderson in Buscot, statt. Ergänzende Dekorationen haben das Werk in seinen Abteilungen derartig harmonisch verbunden, daß es als unvergleichlicher Zimmerschmuck gelten kann.

Nach Ausweis des bezüglichen Ausstellungskatalogs von 1899 befanden sich die drei Nummern der früheren Version im Besitze von Mr. William Graham. Wenn es thatsächlich zutrifft, daß der Meister den letzten Pinselstrich an jenen drei Ölbildern im Jahre 1873 gethan, wie es behauptet wird, aber schon im Jahre 1871 dieselben mit dem Datum versah, so bildet der gedachte Umstand eben ein Beispiel für die bereits erwähnten verschiedenen Gepflogenheiten seiner Signierung. Nur ein Meister wie Burne-Jones, der so unmerkliche Übergänge in seinem gesamten Schaffen aufweist, war überhaupt im stande, längere Jahre an seinen Gemälden zu arbeiten, ohne den Eindruck der veränderten Stimmungen an ihnen wahrnehmen zu lassen.

Als die Bilder in der Kunstgalerie der Firma Agnew and Sons in Old Bond Street zum erstenmal ausgestellt wurden, fand eine förmliche Völkerwanderung Londons dorthin statt, um die „Dornröschen-Serie“ zu bewundern. Das gerade uns so geläufige Sujet bedarf keiner besonderen Erklärung, um so weniger, als unsere Auffassungen über dasselbe wesentlich so identisch mit denen des Künstlers, daß an und für sich über den hohen poetischen Reiz, der auch

über dies symbolische Werk des Meisters verbreitet ist, keine weiteren Worte nötig erscheinen. Allenfalls möchte zu erwähnen sein, daß in England bei betreffenden Kritiken unaufhörlich und lobend der Gedanke von Burne-Jones hervorgehoben wird: Im Gegensatz zu fremdländischer Kunst habe er sehr richtig gehandelt, die wilde, und nicht die edle Rose für den vorliegenden Zweck zu verwerten.

Der Schwerpunkt in dem Fortschreiten von Burne-Jones wird deshalb hier mehr augenscheinlich erkennbar, abgesehen von den inneren Vorzügen der Bilder, weil in diesen zum erstenmale wirkliche Gruppierungen angeordnet sind und der Meister sich thatsächlich über den Monolog des Duo und Trio erhebt, vor allem soweit es profane Werke betrifft. Von diesem Zeitpunkt ab, nachdem er mit Hilfe der Firma Agnew einen so bedeutenden Sieg errungen hatte, wurde der Künstler eigentlich erst allgemein bekannt und geschätzt in seinem Vaterlande.

Selbst die Einzelfigur „Temperantia“, die „Mäßigkeit“ (Abb. 49) veranschaulichend, in den Jahren 1872–1873 gemalt, weist einen erheblichen Aufschwung in der Gewandbehandlung und in freierem Faltenwurf auf, der aber gleichfalls schon in den Symbolfiguren „Hoffnung“ und „Glaube“ grundsätzlich ausgedrückt worden war, doch in dem obengenannten Bilde sich noch lebhafter entwickelt hat.

In weiser Erkenntnis des Gegenstandes stellt der Künstler nicht passive Enthaltensamkeit dar, sondern eine solche, die selbst mitten in den Flammen und im Kampfe mit den verzehrenden Elementen steht, sie aber zu löschen versucht. Die übergroße Figur verharrt in der, gewöhnlich vom Meister verliehenen Pose, d. h. nur auf einem Fuße und mit vorgebeugtem Knie. Die schon in einzelnen früher erwähnten Fällen als etwas bedenklich charakterisierte Stellung hat gerade hier, im Zusammen-

hange mit dem Feuer und Wasser, das die Hebung des linken Fußes erleichtert haben möchte, unliebsame Bemerkungen hervorgebracht.

Eine sehr figurenreicher und schön gegliederter Entwurf (Abb. 50), „Dies Domini“, die Wiederkunft des Herrn, der jüngste Tag oder die Auferstehung wurde 1874 von Burne-Jones beendet, jedoch erst 1876 von seinem unzer-



Abb. 72. Vespertina Quies.

(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

trennlichen Freunde, Weg- und Kunstgenossen William Morris, in prachtvollen Farben auf Glas übertragen und als Fenster für die Kirche in Easthamstead verwandt.

Die Hauptfigur, Christus segnend, die linke Hand auf die durchbohrte Seite deutend und auf den Flügeln der Engel getragen, bildet ein 1880 vollendetes, selbständiges Gemälde (Abb. 51). Die Engel haben Flammen an der Stirn. Der Farbenton und die Schattierungen dieser monochromen, in Blau gehaltenen Aquarelle geben dem Werke einen ungewöhnlich hohen Reiz, der sich beim Anschauen in eine dauernde feierliche Stimmung auslöst. Selbstverständlich bildet die Grundlage für letztere die geeignete Ausdrucksform einer erhabenen Idee.

Unter den, im Jahre 1875 entworfenen Kartons, zeichnet sich besonders „Die Anbetung des Lammes“ (Abb. 52), für die Kirche in Allerton hergestellt, aus. Von dem Lamme mit der Kreuzesfahne, im Paradiese stehend, kommen die vier heiligen Ströme, von ihrer Quelle, von Christus her. Sie symbolisieren: Eintracht, Gerechtigkeit, himmlische Freude und ewiger Friede in der gesamten Schöpfung, zwischen den Menschen und aller Kreatur. Musizierende Engel, Heilige und kleine Engelfiguren in den Kreuzrossetten, beten das Lamm an.

Bereits im Jahre 1861 hatte Burne-Jones eine Skizze in Aquarellfarben ausgeführt, betitelt „Laus Veneris“, die er dan 1873 – 1875 in einem größeren Ölbilde mit lebhaft leuchtendem Kolorit herstellte. Das Werk fällt sofort als eins der farbenprächtigsten des Künstlers auf, das ähnlich wie „Chant d’amour“ in dieser Beziehung an Giorgione erinnert. Das Sujet wird durch eine Königin in orangefarbenen Gewändern dargestellt, die eine Krone auf den Knien hält, während ihre Begleiterinnen sich anschicken, aus einem illuminierten Musikbuch ein Loblied auf die Venus zu singen. Im Hintergrunde erblicken wir auf einem Gobelin die Abbildung der Geburt der Venus und ihres Triumphes, der auch hier sehr bald nicht fehlen dürfte, denn schon nahen fünf Ritter zu Pferde, begierig in den Lobgesang zu Ehren der Venus mit einzufallen. Dies interessante Werk befindet sich in den Händen von Sir William Agnew.

Von Arbeiten, die nur einzelne Figuren enthalten, sind erwähnenswert: „Die Verkündigung“, 1874 fertiggestellt; 1875 „Hymen“ und 1877 „Sibylla Tiburtina“. „Die Verkündigung“ (Abb. 53), 1879 in Öl wiederholt und von F. Jasinski gestochen, ist ein Bild, über welches sowohl in England wie im Auslande viel gesprochen und kritisiert wird. So sagen zunächst Personen, die es wohl wissen könnten, die Gattin des Künstlers sei hier das Modell zur Darstellung der Jungfrau gewesen, während andere, gleichfalls wohlunterrichtete Sachverständige, in diesem Bilde die Tochter des ersteren wiedererkennen wollen, eine Ansicht, die übrigens in der Ähnlichkeit beider ihre Begründung haben mag, so daß beide Lesarten sich ohne Widerspruch in Übereinstimmung bringen lassen. Umgekehrt behaupten Freunde und Bekannte des verstorbenen Meisters, denen man zweifellos ebenso gut wie den ersteren glauben kann, daß von alledem nicht ein Wort wahr sei und überhaupt keines der Familienmitglieder je in den Zügen irgend welcher figürlicher Kompositionen verewigt wurde.

Um einigermaßen die außerordentlich langgestreckte Figur der Jungfrau in Harmonie mit den räumlichen Verhältnissen zu bringen, hat der Künstler sich entschlossen, das Hofportal des Hauses in Nazareth ungewöhnlich hoch und schmal auf dem Bilde zu entwerfen. Dieser nicht ganz anspruchlose Aufbau entspricht aber gerade an dieser Stelle nicht dem Wesen und dem Buchstaben der Überlieferung, die Burne-Jones sonst so eifrig festzuhalten und in Harmonie zu bringen bemüht bleibt.

Das Gemälde ist monochrom weiß gehalten. Wenn man in vergrößertem Maßstabe die Details, vor allem bei dem Engel dessen Kopf, die Flügel, den Lorbeerbaum und das Relief über dem Portal, die Vertreibung Adam und Evas aus dem Paradiese betrachtet, so wird man überrascht und entzückt, sowohl von der vorzüglichen Zeichnung, als auch durch die Ausführung wunderbar schöner Einzelheiten.

Nimmt man nun aber den Engel als Ganzes in Betrachtung, besonders hinsichtlich der steifen Haltung, der kaum noch als schwebend zu bezeichnenden Lage, die bei gleichartigen Bil-

dern den Engeln noch kürzer über den Erdboden festgehalten zeigt, so mag es nicht zu verwunderlich erscheinen, wenn selbst in England, gerade in Bezug auf letzteren Umstand, manch hartes Wort, ja mitunter so verletzend geäußert wird, daß ich hier Abstand nehme, es zu wiederholen. Das Ölbild „Die Verkündigung“ befindet sich im Besitz des Grafen von Carlisle.

Die im Jahre 1877 eröffnete „Grosvenor-Gallery“ beschickte Burne-Jones mit seinen sechs Aquarellbildern, welche „Die Schöpfung“ darstellen und bereits im vorangegangenen Jahre fertig gestellt worden waren. Bis zur Errichtung der 1888 ins Leben gerufenen „New Gallery“ hat der Meister vornehmlich in dem ersten genannten Kunstinstitut ausgestellt, dann aber, infolge von Differenzen mit dem Direktor der „Grosvenor Gallery“, dieser seine Bilder überhaupt nicht mehr gesandt.

Hier in den sechs Schöpfungstagen zeigt uns der Künstler anfangs nur einen Engel mit einem Kristallglobus, in welchem das erste Tagewerk zu erkennen ist: „Und Gott sprach: Es werde Licht. Und es ward Licht.“ Mit jedem folgenden Tage tritt ein Engel mehr auf, so daß z. B. am dritten Schöpfungstage (Abb. 54) deren drei vorhanden sind; die Kristallkugel läßt das Wort erkennen: „Und Gott sprach: Es lasse die Erde aufgehen Gras und Kraut, das sich besame und fruchtbare Bäume.“ Am letzten Schöpfungstage (Abb. 55) sind alle sechs Engel mit ihren Kugeln und der im Vordergrund stehende Seraphim mit dem das Tagewerk andeutenden Globus zusammen abgebildet: „Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei.“ Der siebente Tag wird durch den ruhenden, Gott lobenden und preisenden Engel dargestellt: „Also ward vollendet Himmel und Erde mit ihrem ganzen Heer.“ Ursprünglich befand sich dies eigenartige Werk, mit dem Burne-Jones die vollkommene Unabhängigkeit von fremdem Einfluß erreichte, in dem Besitz seines Freundes William Graham, ging aber später in das Eigentum von Mr. Alexander Henderson über.



Abb. 73. Die goldene Treppe.
(Photographie von Gaswell Smith)



Abb. 74. Waldnymphe.

(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Als Grundfarbe für die Gewandung der Engel wurde Blau in den mannigfachsten Schattierungen gewählt; ihre Flügel sind rosa- und purpurfarben in allen Abstufungen, mit mehr oder minder leuchtendem, goldigen Schein. Der mystische Globus hat Kristallansehen, und der hin und wieder mit schönen Muscheln bestreute Boden, auf dem die Sendboten des Schöpfers stehen, ist in grünen und grauen Tönen vorherrschend gehalten.

Bei allen hohen Vorzügen, welche die sechs Gemälde der Serie aufweisen, haftet auch ihnen unleugbar eine gewisse Einförmigkeit und Melancholie an. Die Gestalten der Engel bekun-

den zwar Lebenskraft, aber die wiederkehrende Regelmäßigkeit eines trauernden Zuges in allen, jedenfalls eines Anflugs von Trauer im Gesichtsausdruck, kann nicht einmal die Deutung verhaltener Freude zulassen. Unter allen Umständen vermag bei ihnen nichts von der Jubelstimmung verspürt zu werden, welche in lauten Hymnen zum Ausdruck kommen mußte, als ihr Herr und Gott von seinen unbegreiflichen und so wunderbar vollbrachten Werken ruhte. Burne-Jones hätte in das gewaltige Werk der Schöpfung doch nicht nur absolute Passivität, sondern auch das „Werde“, das Gott selbst aussprach hineinlegen können. Es fehlt an jenem Rhythmus und der

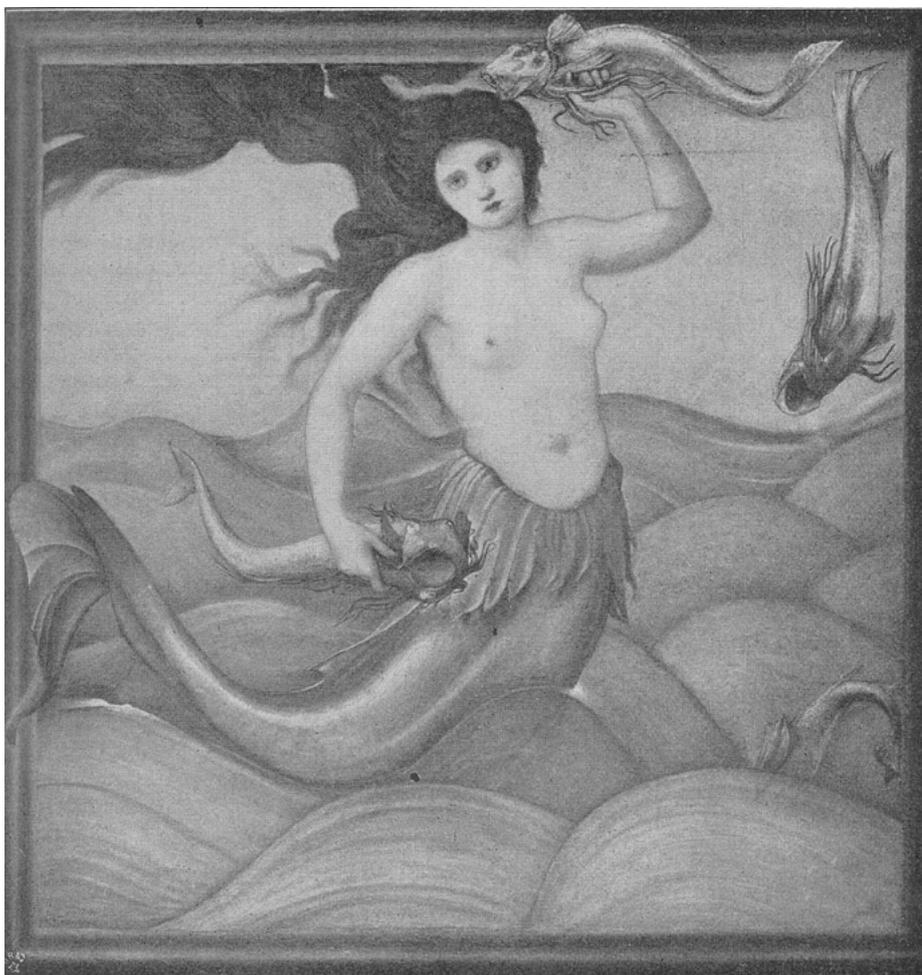


Abb. 75. Meernympe.

(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Bewegung, die Goethe in der Dichtung des Prologs zum Faust so meisterhaft entwickelt:

„Und Fels und Meer wird fortgerissen
In ewig schnellem Sphärenlauf.

Und alle deine hohen Werke
Sind herrlich wie am ersten Tag.“

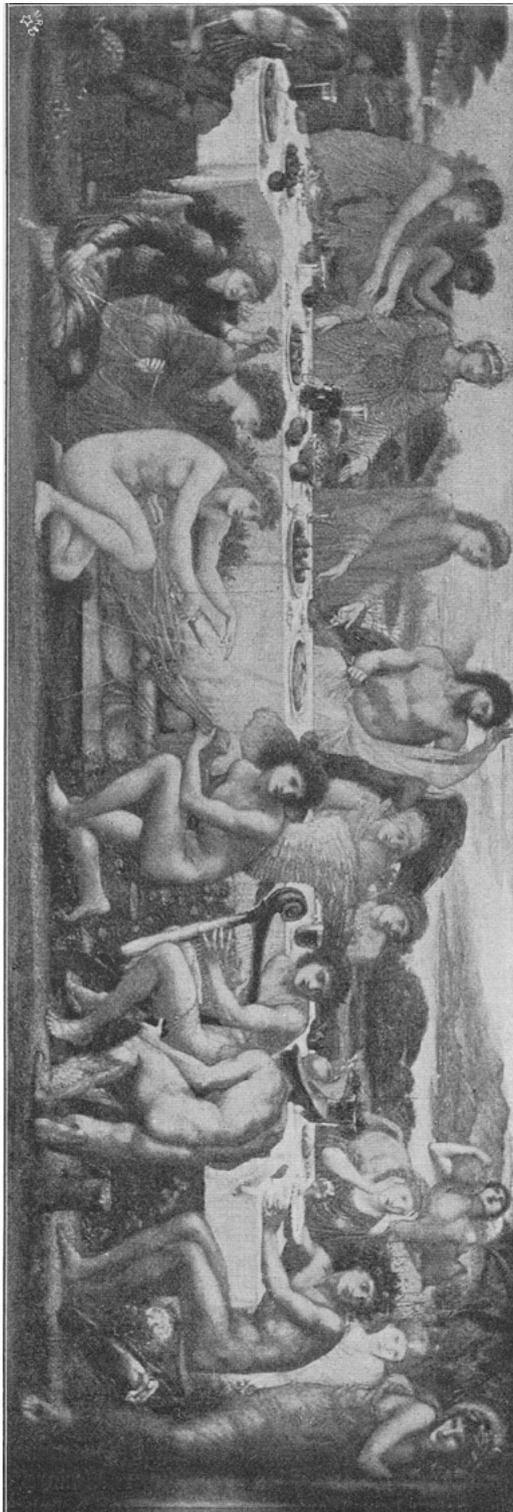
Endlich kommt auch hier in der Schöpfungs-
serie ein oft wiederkehrender Fehler recht

augenscheinlich zur Wahrnehmung: die großen
Körper der Engel stehen auf einer verhält-
nismäßig zu kleinen Bildfläche.

Die einzelnen Figuren des Werkes wurden
von dem Meister mehrfach für Dekorations-
zwecke in Kirchen wiederholt, ebenso wie z.
B. eines seiner liebenswürdigst empfundenen
Sujets: „Christus segnet die Kinder“ (Abb. 56),
das sich als schönes buntes Glasfenster unter
anderen auch in der „New Renshaw“-Kapelle
befindet. Selbstredend wurden alle solchen Glas-
malereien von Morris ausgeführt.

Wohl niemals vermochte ein Wort Basaris

Abb. 76. Das Fest des Peleus. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



in geeigneterem Sinne auf einen modernen Maler angewandt werden als wie auf Burne-Jones, dem die Kunst heilig ist. In seinem Hauptwerke, Band I, S. 13, sagt Basari: „Als der allmächtige Gott das Weltall geformt und den Himmel mit glänzenden Lichtern geschmückt hatte, stieg er hernieder auf die Erde, den Menschen zu bilden und sein erschaffender Geist enthüllte das erste Vorbild, nach welchem allmählich Statuen und Bildwerke geformt, schwierige Stellungen und Umrisse, und für die ersten Malereien Weichheit, Übereinstimmung und Abstufungen von Licht und Schatten gefunden worden sind. Das erste Modell, als welchem das erste Menschenbild sich gestaltete, war demnach aus Erde geformt, denn der göttliche Baumeister der Zeit und des Raumes wollte als vollkommen durch die Unvollkommenheit des Stoffes den Weg bezeichnen, wie gute Bildhauer und Maler durch Hinzufügen und Wegnehmen ihre mangelhaften Entwürfe zu der Vollendung führen, welche sie ihren Werken geben wollten. Diese Gestalt schmückte Gott mit lebenden Farben und dieselben Farben sind später von der Malerkunst aus den Schichten der Erde genommen worden, um alle Dinge nachahmen zu können, welche in ihr Gebiet gehören.“ So macht die Ansicht jener Zeit und wie sie auch Burne-Jones vertritt, Gott selbst zum Lehrer der Malerei. –

Wir gelangen zu einem Abschnitt in des Künstlers Schaffen, in welchem das Porträt eine Rolle zu spielen beginnt und die im Anfange ihrer präraphaelitischen Laufbahn mit Burne-Jones vereint gewesen, dann jedoch in verschiedener Richtung wirkenden Maler bedeutenden Einfluß auf die Kunstangelegenheiten Englands zu gewinnen im Begriff stehen.

Bevor hiervon die Rede sein soll, will ich noch des Bildes „Der Spiegel der Venus“ (Abb. 57) Erwähnung thun, das in einer kleineren, 1875 vollendeten und in einer größeren, 1873

– 1877 gemalten Version vorhanden ist. Beide Ölgemälde haben besondere Anziehungskraft auf das englische Publikum ausgeübt, eine Tatsache, die sich am kürzesten durch Zahlen beweisen läßt. Sowohl das kleinere Werk, wie die größere Replik haben mehrfach ihren Besitzer gewechselt. In der „Leyland-Auktion“ wurde das letztere für rund 75 000 Mark und im Jahre 1898 für 114 450 Mark verkauft.

Ob der außerordentlich hohe Preis in jeder Beziehung gerechtfertigt erscheint, möchte fraglich bleiben. Unzweifelhaft besitzt das Gemälde erhebliche Vorzüge, so durch die Spiegelung im Wasser beinahe doppelt so viel junge und hübsche Mädchen in einer sehr gefälligen Komposition vereint zu sehen. Obgleich die Venus, in schönem azurblauen Gewande, einen domi-

Jones, den er z. B. auch im „Schreckenshaupt“ (die Medusa) fachlich berechtigt anwendet: Durch Spiegelung von Köpfen das Interesse des Beschauers zu vermehren. Naturgemäß wendet sich die Aufmerksamkeit des Betrachtenden stets auf die Gesichter der Personen im Bilde. Hier sind es aber zu viel, um zu einem ruhigen Genuß zu kommen. Das Interesse wird zu sehr geteilt, und die Aufmerksamkeit von einem Punkt auf den anderen ohne den nötigen Ruhepunkt zu finden abgelenkt.

Schließlich kommt man in Versuchung, wie bei Rätselbildern, einmal das Blatt umzudrehen, ob die Spiegelung auch gut gelang. Dies ist tatsächlich der Fall! In eine einsames Thal, um die Fabel von dem Spiegel der Venus vorzuführen, gehören zur Harmonie nur die



Abb. 77. Die Stunden. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

nierenden Rang im Entwurf einnimmt, so konzentriert sich weder so recht auf diese, noch auf irgend etwas anderes im Bilde das Hauptinteresse des Beschauers.

Im übrigen ist gerade die Venus fast das einzige Wesen, von dem im „Spiegel der Venus“ nichts als die Füße zu erblicken sind. Die nahe dem blauen Meere gelegene kahle Landschaft mit ihren paar trostlosen Bäumchen läßt doch trotz des anziehenden Vordergrundes in uns ein Gefühl beklommener Einsamkeit, der Verlassenheit und Öde zurück, ein Gefühl, das uns in so anmutiger Gesellschaft eigentlich nicht überkommen dürfte.

Es ist ein geschickter Kunstgriff von Burne-

Venus und höchstens noch einige Begleiterinnen. Der Ausdruck der Gesichter wurde sehr verschiedenartig gegeben; die zurückhaltende Grundstimmung bleibt indessen in allen die gleiche und keine der jugendlichen Erscheinungen zeigt oder getraut sich freudige Überraschung bei dem Erblicken des eigenen Ichs zu verraten. Dies aber verstößt gegen die Natur der Venus. Die Details in den Falten der Gewandung sind ebenso meisterhaft entworfen, wie in den Farben durchgeführt. Das gleiche läßt sich von den Wasserlilien und Vergißmeinnicht sagen. Venus, die Schaumgeborene, hatte an dem Tage ihrer Geburt bereits einen so großartigen Spiegel vor sich gehabt, daß sie eines kleineren Tümpels

sicherlich nicht bedurfte, um die Entdeckung ihrer Schönheit zu machen und dann oben-drein, nachdem es geschehen, will der Künstler ihr hierüber nicht einmal beglückende Freude vergönnen.

Das Bild ist eben rein theoretisch und subjektiv aus dem Kopf des Meisters ohne Berücksichtigung des menschlichen und vor allem des Frauenherzens entstanden. F. Jasinski hat den „Spiegel der Venus“ durch eine gelungene Radierung in Schwarz und Weiß übertragen, eine Übersetzung, in der sogar einzelne Mängel des Gemäldes gemildert werden. Burne-Jones besaß zu dem genannten Kupferstecher ein derartig hohes Vertrauen, daß er gelegentlich den Stich eines Bildes vor der Ausstellung desselben zuließ und nach der Arbeit Jasinskis seine eigne noch modifizierte.

Die religiöse Malerei unter der Amtsperiode Eastlakes als Präsident der Königlichen Akademie (1850 – 1865) hatte des Schwunges und Enthusiasmus entbehrt, sie war ohne Leben und nicht dazu geeignet gewesen einen Mann wie Burne-Jones anzuziehen, wemgleich für den Präsidenten die allgemeinste persönliche Hochachtung bestand. Sein Nachfolger auf dem Stuhle Sir Joshua Reynolds, Sir J. Grant (1866 – 1878), durfte noch weniger daran denken, einen Maler, wie Burne-Jones es war, zu beeinflussen. Der erstere hat zwar den Ruf eines beliebten Porträtisten hinterlassen, seine eigentliche Stärke lag jedoch in der Darstellung von Sport.

Nach dem Tode von Sir J. Grant treten drei Präsidenten der Akademie unmittelbar hintereinander auf, von denen jeder in seiner besonderen Art und Weise den denkbar größten Einfluß auf die Kunstverhältnisse des Landes ausübte.

Der erste unter ihnen ist der 1878 erwählte Präsident und später zum Lord erhobene Frederick Leighton. Als Jüngling studierte er von 1847 – 1852 mit gelegentlichen Unterbrechungen im Städelschen Institut in Frankfurt a/M. unter Steinle. Dieser war wiederum befreundet und in naher Beziehung zu Cornelius und Overbeck, so daß ein gewisser indirekter Einfluß dieser drei Künstler auch anfangs bei Leighton bemerkbar wird. Das erste Bild, welches er im

genannten Institut als 18jähriger Jüngling ausstellte, „Cimabue, den Giotto in den Feldern bei Florenz findend“ bildet thatsächlich das Produkt eines Gemisches der eben erwähnten drei Künstler.

Das wirkliche Werk von Bedeutung aber aus der Jugendperiode Leightons betitelt sich „Cimabues Madonna in Prozession durch die Straßen von Florenz getragen“. Dies im Jahre 1855 vollendete, mehr einem Friese wie einem Gemälde ähnliche Werk, begründete seinen Ruhm, da die Königin Victoria dasselbe ankaufte und im Buckingham-Palast aufhängen ließ. Die Farbentöne sind nicht nur in sich sondern auch in den Übergängen noch hart und ohne Abstufung. Der Entwurf, obwohl er das Trecento behandelt, hat einen starken Anklang an die von ihm in Deutschland verlebte romantische Periode seiner Jugendstudien. Die mittelalterliche Romantik ist hier in der ihm eigenen sentimental Weise modern interpretiert. Das Sujet selber ist nach der Beschreibung Basaris ausgeführt. Vor dem Bilde schreitet Cimabue an der Hand den Knaben Giotto, und weiter im Gefolge befinden sich Arnolfo di Lapo, Nicolo Pisano, Dante und die Notabeln von Florenz. Diese Bilder und „Salome“ aus dem Jahre 1857 zeigen den Einfluß der Präraphaeliten, aber die Wegweiser führen über Frankfurt nach Rom zu der deutschen Schule der Nazarener.

Nach und nach aber entwickelte sich der größte Gegensatz zu Rossetti, der künstlerisch viel höher veranlagt war, dem aber die Grammatik nicht so geläufig war, d. h. Leighton überragte in wesentlich in der Zeichnung. Später tritt dann bei Leighton die Schultendenz von Ingres zu Tage und zuletzt wird er der akademische Maler der Mythe und der klassischen Geschichte. Seine Bilder nehmen einen kalten, dekorativen Ton an und die Präraphaeliten zerschneiden das Tisch-tuch zwischen sich und betrachten einander als Rebellen, obwohl die ursprünglichen Anhänger längst ihre eigenen Wege gehen und jeder nur noch ein vermeintlicher Präraphaelit geblieben ist. Ausgenommen hiervon kann einzig und allein Holman Hunt werden, der fest wie ein Felsen inmitten der Brandung steht und bis auf den heutigen Tag der alten Kunst Treue



Abb. 78. Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten.
Buntes Glasfenster in der Kirche von Allerton. (Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)