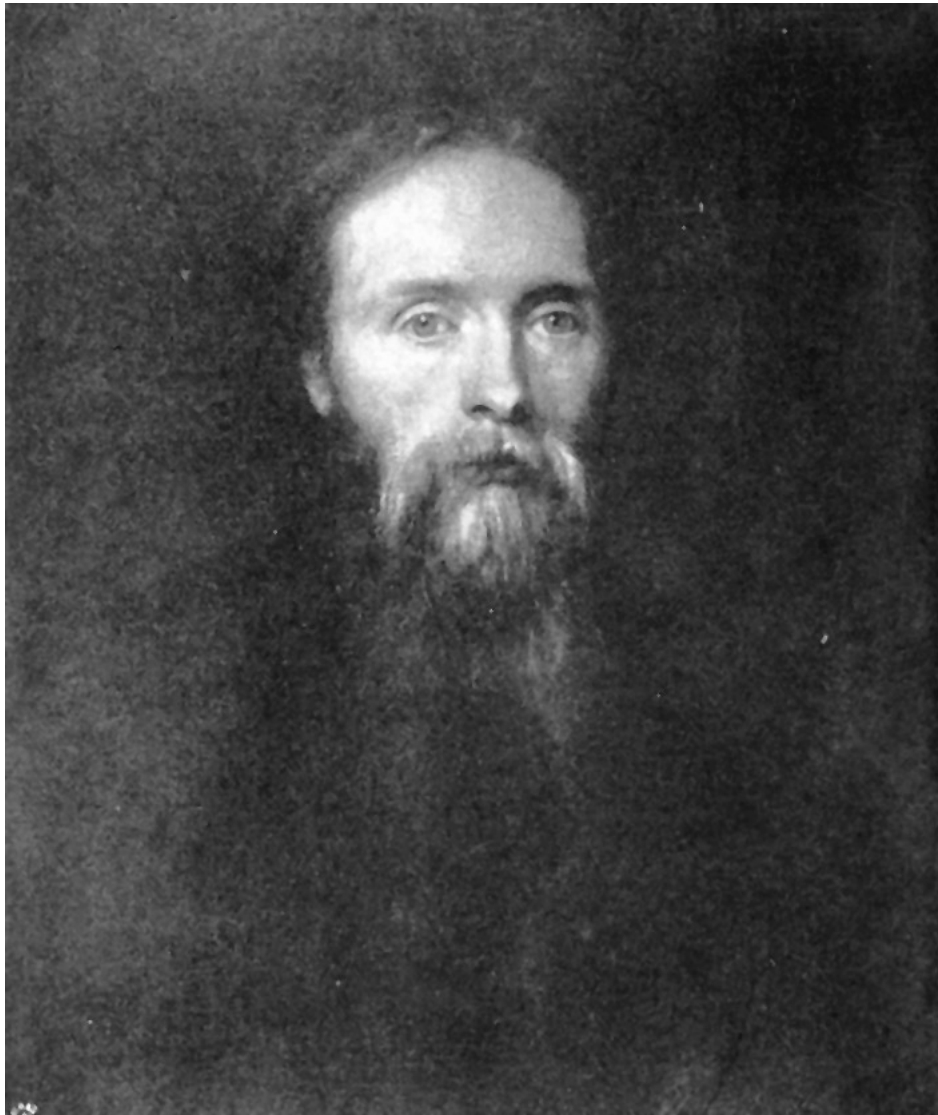


Burne - Jones

von

D. von Schleinitz

Mit 113 Abbildungen von Gemälden und Zeichnungen



Sir Edward Burne-Jones. Ölgemälde von G. F. Watts.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Edward Burne-Jones

Edward Coley Burne-Jones ist am 28. August 1833 in Birmingham geboren. Sein Vater, Richard Jones, ein Holzschnitzer und Vergolder, wohnte dort, nahe der St. Philipps-Kirche, in „Bennett's Hill“, eine Straße, in welcher das Geburtshaus des später so berühmt gewordenen Malers noch heute erhalten blieb.

Aus der Ehe des Vaters mit Elisabeth Coley entsprossen zwei Kinder: Edward und Edith. Mit Sicherheit läßt sich der Familienstammbaum bis zum Urgroßvater, einem Lehrer in Hanbury, zurückführen. Dessen Sohn Bevin heiratete Edith Alvin, welche zwei Kinder, eine Tochter, Kethura, und einen Sohn, Richard, besaßen. Der letztere ist der Vater des großen Meisters und nachmaligen Sir Edward Burne-Jones. Die Familie leitet ihren Ursprung aus Wales her, und werden infolgedessen die Anhänger der atavistischen Lehre in dem keltischen Temperament von Burne-Jones sicherlich einen schätzenswerten Beweis ihrer Theorie erblicken.

Als Kind soll Burne-Jones sich hin und wieder mit Zeichnen beschäftigt haben, aber wahrscheinlich gerade so und nicht anders, wie viele Kinder es thun, ohne daß sie weder beson-

dere Anlagen erkennen lassen, noch überhaupt daran denken, eine unterhaltende Spielerei für Ernst zu nehmen. Im übrigen sind alle hierauf bezüglichen Mutmaßungen nebst Folgerungen und Schlüssen gegenstandslos, da nichts von diesen frühen, kindlichen Übungen erhalten blieb. Von einer Vorherbestimmung zum Künstler und von einem angeborenen Talent vermag kaum bei irgend jemand weniger die Rede zu sein wie bei Burne-Jones.

Der Anstoß zu seiner Entscheidung für die Künstlerlaufbahn wurde erst verhältnismäßig spät, von außen her bewirkt. Selbstverständlich mußte eine gewisse, wenn auch noch schlummernde Fähigkeit in ihm vorhanden gewesen sein, die es ihm ermöglichte, als die unmittelbare bildliche Anregung an ihn herantrat, wahre Poesie und dargestellte Schönheit nicht nur als solche zu erkennen, sondern schließlich auch wiederzugeben. Umgekehrt wie in der Moral bedeutet für die Kunst das Wollen nur wenig, aber das Können endgültig doch die Hauptsache. In Bezug auf natürliche Veranlagung vermag ein größerer Gegensatz, wie der zwischen Burne-Jones und Millais bestand, kaum gedacht zu werden. Der letztere erhielt schon für

seine Schülerarbeiten Anerkennungen, Medaillen und Ehrenpreise aller Art, so daß er als ein Wunderkind angesehen wurde, das seine Lehrer in das höchste Erstaunen versetzte. Mit acht Jahren zeichnete er bereits eine Kopfstudie und Szenen aus Shakespeares Werken, mit neuen Jahren gelangen ihm komplizierte Entwürfe, als elfjähriger Knabe kam er auf die Königliche Akademie, und in seinem sechzehnten Lebensalter hatte Millais nichts mehr zu lernen. Trotz dieser anfänglichen Ungleichheit erreichten beide Künstler am Ende ihrer Laufbahn, nachdem sie zuvor derselben Gemeinschaft, der der Präraphaeliten, angehört hatten, dann aber jeder seinen eigenen Weg antrat, dennoch das höchste Ziel in der englischen Malerei, wenngleich in der denkbar verschiedensten Richtung und Sonderart.

Mit elf Jahren wurde Burne-Jones in Birmingham auf die Lateinschule geschickt, eine von Eduard IV. gegründete Anstalt, die jedoch schon seit 1835 in das von Barry im neu-gotischen Stil errichtete Gebäude vollständig verlegt worden war. In der Geschichte der Architektur wird Sir Charles Barry als Erbauer der Parlamentshäuser stets ein ruhmvolles Blatt für sich beanspruchen dürfen. Das als nüchtern, prosaisch und materiell verschriene Birmingham, in welchem jede Idealität in dem Rauche der Schornsteine sich verflüchten soll, hat in den letzten Jahren außerordentlich viel für die Kunst gethan, indessen bereits zur Jugendzeit von Burne-Jones verwandte die Stadtverwaltung nicht unerhebliche Summen für die Aufführung einiger stilvoller Bauten.

So entstand 1834 das Rathaus nach dem Vorbilde des dem Jupiter Stator in Rom gewidmeten Tempels. Mehrere Kirchen Birminghams sind gleichfalls interessante architektonische Werke, und unter diesen wiederum die auf dem höchsten Punkte der Stadt errichtete St. Philipps-Kirche und der gotische Prachtbau der 1838 eröffneten katholischen Kathedrale die bedeutendsten. In ersterer wurde der nachmalig so gefeierte Künstler durch den Reverend Craven am 1. Januar 1834 getauft. Er erhielt die Namen: „Edward Coley und Burne“. Coley ist der Familienname seiner Mutter und indem

er in späteren Jahren zwischen seinen letzten Vornamen und den Vatersnamen einen Bindestrich setzte, entstand der Doppelname, unter welchem er jetzt als „Burne-Jones“ allgemein bekannt ist. Für die Fenster der St. Philipps-Kirche zeichnete er schöne Entwürfe, die sein Freund Morris gleich kunstvoll in Farben auf Glas übertrug.

Die Schuljahre von Burne-Jones bieten in der Hauptsache keine Veranlassung zu besonderen Bemerkungen, da dieselben in ruhigen und geordneten Verhältnissen dahinfließen. Sowohl der Familienkreis und die Bekanntschaften der Eltern, als auch das gesamte Milieu, in welchem der Knabe aufwuchs, scheinen nicht dazu angethan gewesen zu sein, in ihm künstlerische Neigungen zu entwickeln, geschweige denn hervorgerufen, obwohl man, nach dem Berufe des Vaters zu schließen, hätte annehmen können, daß er mit der Kunst in Berührung kommen mußte.

In Birmingham selbst rauchen die Schornsteine nach wie zuvor, wahrscheinlich aber in verdoppelter, verdreifachter oder vervierfachter Zahl und Kraft, so daß es wie ehemals der Mittelpunkt der Metallindustrie Englands, sowie ein Hauptort der Gewehrfabrikation, ein Herstellungsplatz für den Massenabsatz von Gold-, Silber-, Bronze- und Stahlwahren, für Bijouterie, farbige Glasartikel, Vasen und andere keramische Dinge, die auf die eigentliche Kunst, im engeren Sinne gedacht, keinen Bezug haben, vielmehr auf schematische Dekoration hinauslaufen oder auf Bequemlichkeit, Genuß und Nutzen berechnet sind, vorausgesetzt, da man auch die Gewehre zu der zuletzt bezeichneten Kategorie zählen will.

In diesem Kramladen Europas, wie sich namentlich zu jener Zeit Birmingham selbst mit Stolz und Vorliebe nannte, befinden sich nur vier auf öffentlichen Plätzen errichtete Bildwerke von Belang: Nelson, weil er England vor der Invasion Napoleons bewahrt hatte; der große Staatsmann Sir Robert Peel, weil es der Fabrikbevölkerung zu gute kam, daß er die Kornzölle aufhob; James Watt, der in der Nähe von Birmingham die erste Fabrik zur Herstellung von Dampfmaschinen errichtete und dort auch starb, und endlich eine



Abb. 1. Die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes.
Im Exeter College, Oxford. Gobelin, ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.

Bildsäule für Sturge, den Vater der Fabrikgesetzgebung.

Das Sprichwort, daß der Prophet nichts in seinem Vaterlande gilt, kann jedenfalls nicht auf Burne-Jones und England, ganz besonders aber nicht auf Birmingham, bezogen werden. In dem städtischen Museum daselbst befinden



Abb. 2. Die Kreuzigung.

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

(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street)

sich eine Reihe vortrefflicher Werke des Meisters, so namentlich da 1891 vollendete große Aquarellbild „Der Stern von Bethlehem“. Diese Arbeit stellt eine in nur sehr geringen Grade veränderte Replik des bereits früher von William Morris nach dem Entwurfe von Burne-Jones ausgeführten Gobelin dar, betitelt „Die Anbetung der heil. drei Könige“. Die beiden fast identischen Werke des Meisters können in mehrfacher Beziehung als typische gelten. So ersieht man namentlich sofort, daß bei der Wiedergabe der Gewandung der drei Weisen des Morgenlandes auf archäologische Treue, wie sie z. B. Alma-Tadema auszudrücken bestrebt gewesen sein würde, gar kein Gewicht gelegt wird. Burne-Jones kommt es vor allem nur darauf an, den Gesamthalt der betreffenden evangelischen Erzählung ihrem inneren Wesen und dem Sinne nach so gefühlvoll darzustellen, wie ihn gläubige Seelen aus der Überlieferung der Bibel her sich ausmalen können. Der Gobelin, eine der besten Leistungen der Kunstindustrie in dem betreffenden Fach, bildet die Zierde der Kapelle von Exeter College in Oxford, ein Universitätsinstitut, in welchem sowohl Burne-Jones, wie auch Morris für kurze Zeit gemeinschaftlich Theologie studierten, um sich dem geistlichen Stande zu widmen. Das Aquarell im Museum zu Birmingham ist in seinen Größenverhältnissen vielleicht eines der bedeutendsten, die es überhaupt gibt, denn es mißt 12 x 8 Fuß. Für die Eintracht, mit der Morris und Burne-Jones zusammen arbeiteten, mag als Beispiel der oben erwähnte Gobelin gelten, für den der erstere den Vordergrund, den Hintergrund und die Dekoration zeichnete, sowie die Auswahl der Farben traf, während Burne-Jones den figürlichen Teil der Komposition entwarf, ein Kunstfeld, auf dem hauptsächlich sein Schwerpunkt ruht. „Die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes“ (Abb. 19 lautet der Titel für den Gobelin; „Stern von Bethlehem“ für das Aquarellbild, aber die Sujets sind fast identisch. Da derselbe Gegenstand unter dem gleichen Namen „Die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes“, jedoch in einer vollständig andern Behandlung, in einem dritten Bilde (Abb. 10) nochmals vorkommt, so wird man gut thun,



Abb. 3. William Morris. Ölbild von G. F. Watts.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

durch die Wiederholungen sich nicht verwirren zu lassen.

Die St. Philipps-Kirche in Birmingham besitzt zwei wundervolle gemalte Glasfenster nach Entwürfen von Burne-Jones und ausgeführt von William Morris: „Die Geburt Christi“ und „Die Kreuzigung“ (Abb. 2). Hier, für die Kirche, in dem er die heilige Taufe empfangen, wollte der Meister symbolisch und künstlerisch persönlich selbst sein Glaubensbekenntnis ablegen, das seine Taufzeugen früher für ihn geleistet und in dem Ausspruch gipfelt: Christus ist der Anfang und das Ende aller Dinge auf meiner Lebensbahn. In dem Bilde „Die Geburt“ verkünden mehrere Engel den Hirten das frohe Ereignis, andere betrachten das neugeborene Kind mit stummer Bewunderung und Staunen.

Auf dem Glasgemälde „Die Kreuzigung“, einem tief innerlich empfundenen Werk, kniet Maria Magdalena am Fuße des Kreuzes, ihr Gesicht in den Händen vergrabend, während die heilige Anna und Elisabeth der vor Schmerz überwältigten Jungfrau Maria Beistand leisten, auf die der Gekreuzigte mit erbarmendem Mitleid herabblickt. Über dem Haupte des Erlösers schweben unzählige Glorienscheine.

Die beiden für die herrlichen Fenster der St. Philipps-Kirche 1887 gezeichneten Kartons wurden 1888 der Kunstindustrie-Ausstellung geliehen und befinden sich jetzt in dem „Victoria- und Albert-Museum“, dem früheren „South-Kensington-Museum“. Der großen Freundlichkeit des Lord-Bischofs Mr. E. Arbuthnott Knox in Birmingham, zugleich Rektor

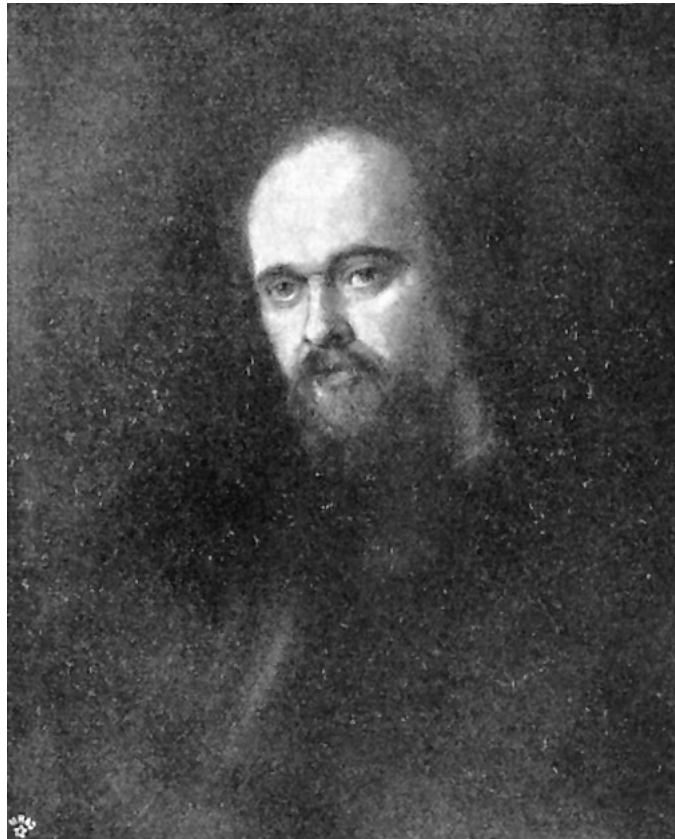


Abb. 4. Dante Gabriel Rossetti. Ölbildnis von G. F. Watts.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

der dortigen S. Philipps-Pfarrkirche, verdanke ich eine Reihe bezüglicher und wertvoller Aufschlüsse.

Das von G. F. Watts, dem Altmeister der englischen Kunst, herrührende und hier am Eingange der Monographie wiedergegebene Porträt von Burne-Jones, befindet sich zur Zeit noch in dem Besitze der Gattin des verstorbenen Künstlers, jedoch geht es durch ihre testamentarische Bestimmungen später in das Eigentum der Stadt Birmingham über. In dem von ihr an den Lord-Mayor des Orts gerichteten bezüglichen Schreiben heißt es: „Birmingham hat meinen Gatten stets geehrt, und schätze ich mich deshalb glücklich, meine Dankbarkeit für diese Thatsache auszudrücken. Jeder Auftrag, den er von seiner Vaterstadt erhielt, bildete für

ihn eine Quelle dauernder Freude und Befriedigung.“

Im Jahre 1852 gelang es dem fleißigen Schüler auf Grund guter Arbeiten ein Stipendium für die Universität Oxford zu erhalten. Von seinen damaligen Klassengenossen in der Lateinschule, die später zu hohen Ehren gelangten, sind besonders hervorzuheben: Dr. Benson, der Erzbischof von Canterbury und der Bischof Lightfoot von Durham. Die Kathedrale von Durham überwölbt die Gruft St. Cuthberts, des großen Heiligen und Einsiedlers von Lindisfarne, dessen Legenden durch prachtvolle Bilderhandschriften uns überliefert worden sind und das Entzücken aller Kenner und Liebhaber bilden, zu denen nachmals Burne-Jones in so hohem Maße, ebenso wie sein Freund Morris zu zählen

ist. Der Name „Canterbury“, in Verbindung mit Chaucer zieht sich wie ein roter Faden durch den Lebenslauf der beiden Freunde.

An dem gleichen Tage wie Burne-Jones wurde William Morris (Abb. 3) im Exeter College zu Oxford aufgenommen. Beider Familien stammen ursprünglich aus Wales. Ganz abgesehen von gegenseitiger Sympathie, die sich sehr bald bei ihnen offenbarte, bot die Situation so viel menschliche Motive zur Annäherung, daß diese leicht erklärbar wird. Wer hätte im eigenen Leben die Freude in jenem verhängnisvollen Augenblicke nicht selbst empfunden, als er losgelöst von seiner bisherigen Umgebung, in ganz fremde Verhältnisse kommend einen sympathischen Weggenossen hier ebenfalls als Neuankömmling findet. Die zwischen beiden in Oxford geschlossene Freundschaft währte für das Leben. Außer vielen andern Dingen muß es Morris als das höchste Verdienst angerechnet werden, daß es ihm gelang, einen Mann von der künstlerischen Bedeutung Burne-Jones' für ein Lebensalter in den Dienst der Kunstindustrie zu stellen. Es gibt fast keinen Zweig des Kunstgewerbes, für den Burne-Jones nicht Entwürfe lieferte, die dann durch seinen Freund resp. durch die heutige Weltfirma Morris & Co. praktisch zur Ausführung gelangten. Allein in dem Gebiet der Glasmalerei entstanden Hunderte von farbigen Kirchenfenstern, aber auch in der Herstellung von Gobelins und Teppichen wurde ganz Außergewöhnliches von ihnen geleistet.

Während nun der junge Student in Oxford eifrig seinen Studien oblag, kam ihm eines Tages ein kleiner Band Gedichte „The Music Master and other Poems“, von W. Allingham (London, Routledge) in die Hand. Als er in demselben einen ansprechenden, hübsch entworfenen Holzschnitt „Elfen mere“ fand, steigerte sich sein Interesse für das Werkchen derart, daß er es nicht wieder fortlegen mochte. Ungeahnte Kräfte in seinem Innern begannen sich zu regen, seine Phantasie arbeitete gewaltig, die Feen- und Märchenwelt, das Land der Sage und das Mythenreich thaten sich weit vor ihm auf, eine



Abb. 5. Der gute Hirt.

(Mit Genehmigung von James Powell & Sons in London.)

(Photographie von William E. Gray in London.)

Saite tönte in seinem Innern harmonisch wieder: Er hatte sich selbst und seine Bestimmung erkannt. Dante Gabriel Rossetti hieß der Zau-

berer, der dies vollbracht. Als er nun gar ein schöneres, größeres Bild desselben Künstlers „Dante feiert den Geburtstag von Beatrice“ bei Mr. Combe, dem Direktor der Universitätsdruckerei, der „Clarendon Preß“ sah, da war endgültig die Entscheidung für seinen ferneren Lebenslauf gefaßt. Bestärkt wurde Burne-Jones weiter in seinem Entschluß durch das Anschauen zweier bedeutenden Bilder, die Mr. Combe gleichfalls besaß, und die von Holman Hunt herrührten. Das eine davon ist das berühmte mystische Gemälde „Das Licht der Welt“, das andere „Britten erretten Missionare vor der Wut der Druiden“. Rossetti und Holman Hunt im Verein mit Millais sind die Begründer der präraphaelitischen Bruderschaft, und gelangen wir mit und durch das Entstehen dieser Vereinigung zu einem so wichtigen Abschnitt in der englischen Kunstgeschichte, der aber auch zugleich so tief und entscheidend in das Leben von Burne-Jones eingreift, daß, bevor wir letzterem auf seinem Pfade weiter folgen, zunächst übersichtlich, die Gesamtlage der Kunst Englands zu jener Epoche veranschaulicht werden muß.

Die Kunst ist lang, das Leben kurz. Wohl in keinem Lande mehr wie in England kann man von der Tradition und der Kontinuität in der Kunst sprechen, obschon sich oft in dieselbe fremde, namentlich auch aus Deutschland zugewanderte Künstler, einschleiben. Der Ausdruck „Überlieferung“ sagt nicht genug und „beharrliche, zusammenhängende Folge“ ist zu umschreibend. So wie auf Burne-Jones durch Rossetti, so wurde auf diesen durch Ford Madox Brown (1821 – 1893) eingewirkt. Von einzelnen sehr bedeutenden und von mir hochgeschätzten Kunstkritikern wird daher der letztere als der eigentliche Stammvater des Präraphaelismus, und damit unmittelbar für die bewegende Kraft in der gesamten neueren englischen Kunst angesehen. Ohne ihm seine wahren Verdienste nehmen zu wollen, soll demnächst nachgewiesen werden, daß eine Reihe von Männern und Umständen zusammenwirkten, um seine

Saat tatsächlich keimen zu lassen. Ich wähle ausdrücklich das Wort „keimen“, weil die präraphaelitische Zeitschrift „The Germ“, der Keim, trotzdem sie nur während vier Monaten und in vier Nummern erschien, außerordentlich viel für die Anerkennung des Präraphaelismus beitrug. Walter Crane datiert seit dieser Zeit her erst die eigentliche Begründung der Bruderschaft.

Ebenso wie in der Geschichte der Völker, einzelner Dynastien, der Kultur und Religionen, kommt es nicht selten vor, daß ein jüngerer oder Nebenzweig, der nicht unmittelbar sich von der Wurzel des Hauptgeschlechts ableitet, die Führerrolle übernimmt. Angenommen nun, diese sei Madox Brown bestimmt gewesen, so kommen wir zu einem, viele Engländer vielleicht recht überraschenden Resultat. Madox Brown, der in Calais geboren, verdankt zunächst alles was er geworden ist Antwerpen, Paris und Rom. Hier war er im Jahre 1845 und erhielt daselbst bleibende Anregung von Cornelius und Overbeck. Das was die Präraphaeliten wollten und suchten: Wahrheit, das war schon 1818 den Führern der sogenannten „Nazarener“ grundsätzliches Bestreben gewesen und von ihnen in Rom, bei Herstellung ihrer Werke möglichst individuell zum Ausdruck gebracht. Viele Wege führen bekanntlich zur ewigen Stadt!

Sollen nun die Grundsätze der englischen Präraphaeliten als die allein richtigen und seligmachenden gelten, und Madox Brown der Fels sein, auf dem sie ihre Kunst aufbauten, so erblickte der Präraphaelismus, nach logischer Konsequenz, bereits durch Cornelius, Overbeck, Schadow, Veit, Schnorr von Carolsfeld nebst Führer, und schon dreißig Jahre früher das Licht der Welt als wie in England. Allerdings ist aus beiden Vereinigungen schließlich etwas ganz anderes hervorgegangen, als wie es ursprünglich beabsichtigt wurde. Aus Holman Hunts eigenem Munde habe ich die Bestätigung vernommen, daß Madox Brown ihm wiederholt erklärte, hauptsächlich durch die genannte deutsche Schule in Rom beeinflusst worden zu sein.

Die Präraphaeliten wollten Realisten sein, aus ihrem Schüler Burne-Jones, dem Apostel

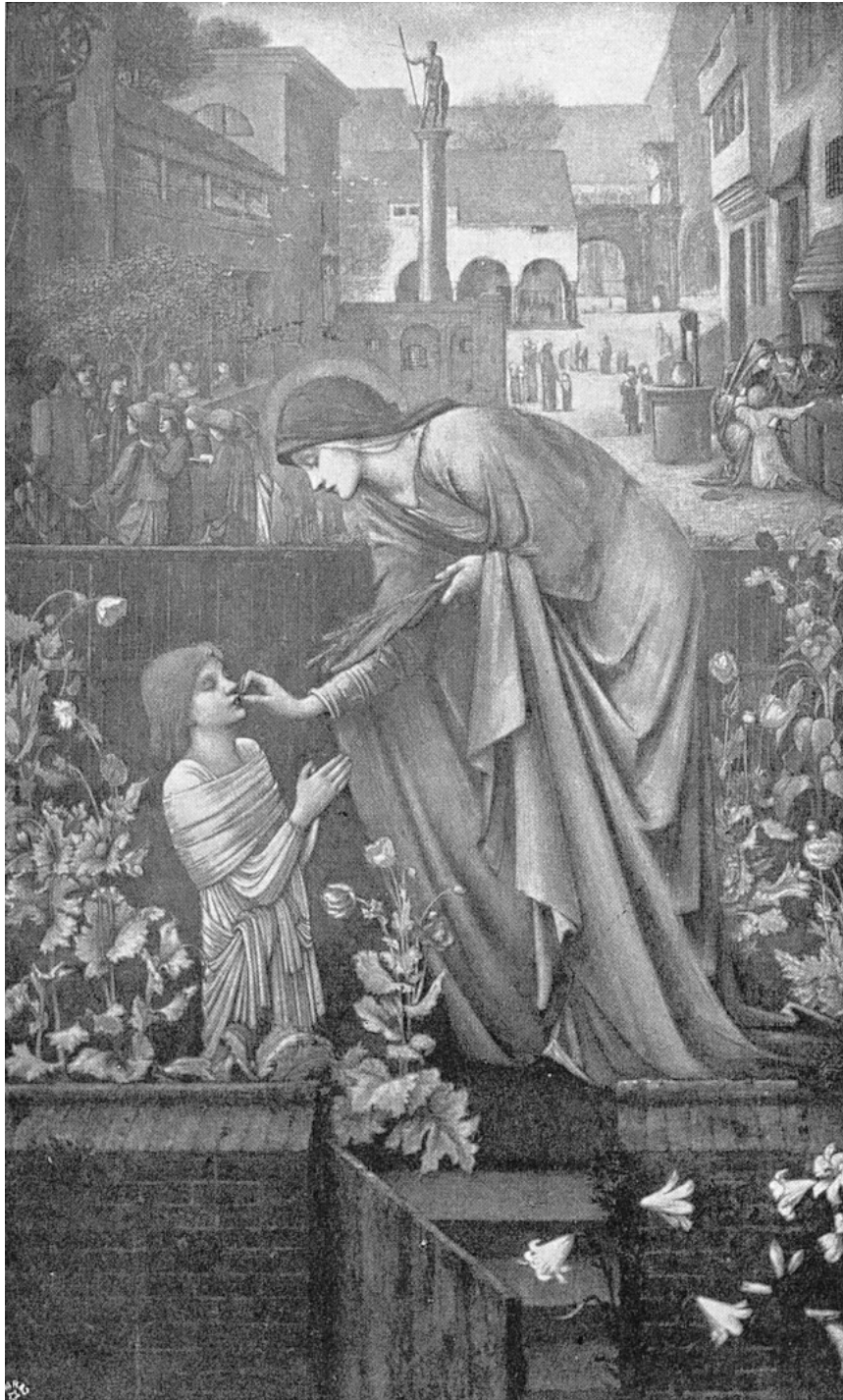


Abb. 6. Die Erzählung der Äbtissin.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



Abb. 7. St. Georg.
(Photographie von Gaswell Smith in
London W. 305 Oxford Street.)

der Neo-Präraphaeliten und des Neo-Katholicismus, wurde ein Idealist. In der Darstellung und Auffassung seiner Sujets zeigt Burne-Jones zwar, daß er nicht in dem Sinne des Pilatus die Frage thut: „Was ist Wahrheit?“ aber daß er selbst das Beispiel dafür bietet, in welcher Weise trotz fest bekannter Grundsätze Modifizierungen eintreten können.

In England hat es seit Joshua Reynolds Zeiten, d. h. seit dem Bestehen der Akademie, jedenfalls und mindestens schon immer zwei Wahrheiten gegeben, soweit es die Kunst anbetrifft: die der Akademiker mit ihrem Anhang und diejenigen, welche die außerhalb derselben Stehenden vertraten. Burne-Jones hat der Akademie nur sehr kurze Zeit nahe, dann aber ausgesprochen entfernt gestanden. Erwägt man nun außerdem, daß in der Regel das kommende Jahrhundert über das vergangene die Achseln zuckt, daß aber innerhalb eines Menschenalters schon oft ein lebender Künstler entweder vollständig verkannt oder über alle Maßen geschätzt wird, so muß sich doch jedem unbefangenen Urteilenden immer mehr die Überzeugung aufdrängen: Für die Kunst gibt es keine absolut feststehenden, sondern nur bewegliche Gesetze, welche das beharrliche Element in der Bewegung bilden, und die wir uns selbst schaffen. Der Ausdruck: „Das ewige Gesetz“, objektiv gedacht und auf die Kunst bezogen, kann meiner Ansicht nach nur zu Unrecht gebraucht werden, denn auch für diese gibt es nur subjektive, d. h. „ein“ oder mehrere Gesetze, die von überlegeneren und dominierenden Geistern aufgestellt, als deren Meinung und Willen von einem gewissen Teile der in Betracht kommenden Menschen zeitweise anerkannt werden.

Es kann sich daher in der Kunst nicht um die Erkenntnis feststehender Gesetze sondern nur um die Erforschungen der gesetzlichen Veränderungen handeln, die wir in uns selbst und in der uns umgebenden Natur wahrnehmen und aus denen beiden doch schließlich als Produkt die konkreten Werke der abstrakten Kunst entstehen. Was wir z. B. heute unter dem Begriff „romantisch“ in der Kunst wiedergeben, hätte, als Sujet vor 100 Jahren gemalt, gewiß der Kritik das Wort: Unleidliche Neuerung hervorgehockt.

Zur Zeit als Burne-Jones Oxford verließ und Rossetti kennen lernte, war bereits für die Präraphaeliten die Hauptschlacht siegreich entschieden worden. Um es aber sogleich klipp und klar zu sagen: Ohne Ruskin und die „Times“ wäre ihnen dies kaum jetzt in England und höchstwahrscheinlich auch später niemals gelungen.

Zuvor hatte Ruskin, ehe im Jahre 1849 das erste Werk von Rossetti „Die Kindheit Mariä“, von Hunt „Rienzi“ und von Millais „Isabella“ erschien, durch seine Schriften, in denen er unablässig mahnte zur Natur zurückzukehren, unbewußt das

Terrain für die Präraphaeliten günstig geebnet. Trotzdem herrschte Entrüstung bei der gesamten Akademie über diese jungen Neulinge, die mehr wie das alte und erprobte Institut verstehen wollten. Präsident der Akademie war zu jener Zeit M. A. Shee (1830 – 50), der bezeichnend genug mehr durch sein Lehrgedicht über die Malerei als durch diese selbst vorbildlich zu wirken suchte. Unstreitig jedoch besitzt er das Verdienst, das Talent Millais' sofort erkannt und ihn nach Möglichkeit gefördert zu haben.

Als eines Abends im Jahre 1848 Rossetti und Holman Hunt den Abend bei Millais verbrachten, bekamen sie zufälligerweise Stiche Lisinnios nach den Fresken im Campo Santo von Pisa in die Hand. Sie waren von der Naturwahrheit dieser Werke so durchdrungen, daß sie den hier zum Ausdruck gelangten Grundsätzen zu folgen beschlossen. Bevor sie sich schließlich trennten, war die Bruderschaft der Präraphaeliten gegründet.

Außer diesen dreien gehörte ursprünglich noch zu ihnen: Michael Rossetti, der noch lebende Bruder des obengenannten, der später der Schwiegersohn Madox Browns wurde; dann Woolner, Collinson und Stephens. Der letzterwähnte vertauschte bald den Pinsel mit der Feder, wurde einer der angesehensten Kunstkritiker seiner Zeit und führte als solcher bei den „Times“ die Sache der Präraphaeliten mit großem Geschick. Im Jahre 1857 war die Vereinigung der sieben Begründer so gut wie gelöst. Als letzte aufrechtstehende Säulen des Präraphaelismus sind nur Holman Hunt und M. Rossetti übrig geblieben.

Die ursprünglich zu der Gemeinschaft gehörenden Elemente nebst den zu ihr nach und nach hinzukommenden Jüngern und Nachfolgern suchten nach der Verwirklichung eines neuen künstlerischen Ideals, das seinen Inhalt aus der unmittelbaren Anschauung schöpfen sollte. Der innerer Widerspruch aber, der den Keim der Auflösung bereits in sich trug, bestand darin, daß diese Gruppe zwar ein neues Ideal suchte, jedoch thatsächlich bewußt und unbewußt sowohl technisch wie inhaltlich die Vorgänger Raphaels nachahmte. Sie wollten die Dekoration und das Konventionelle durch



Abb. 8. Sidonia von Bork.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305
Oxford Street.)

Ausdruck, gesteigerte Lebhaftigkeit und Freiheit der Bewegung ersetzen. Ich bin ziemlich sicher, daß die Ägineten seiner Zeit gerade so gegenüber der phönizischen, der ägyptischen und cyprischen Bildhauerkunst, oder doch ähnlich wie die Präraphaeliten gesprochen haben werden.



Abb. 9. Klara von Bork.

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

Ursprünglich hervorgegangen aus dem Protest gegen alles Konventionelle und Banale entstand eine Reaktion gegen Unwahres und Gekünsteltes, sowie gegen die abgebrauchten, nichtssagenden und keinen individuellen Charakter tragenden Gebärden. Dadurch, daß die

Schule in neue Bahnen einlenkte, hat sie nicht nur viel Gutes geschaffen, sondern schließlich sogar eine nationale englische Kunst hervorgebracht. Wenn einzelne der Nachfolger der Bruderschaft in Absonderlichkeiten ausarten, so sind hierfür keinesfalls ihre ersten Mitglieder verantwortlich zu machen.

Ruskin, Coventry Patmore, die beiden Rossettis, Swineburne, Stephens und Morris sind als litterarische Streiter für den Präraphaelismus seines besten Exponenten, Rossetti, obgleich Maler, hat doch mehr durch seine Dichtkunst und Beredsamkeit geleistet. Millais war vor allem Maler und talentvoll; Hunt glaubte und stellte das positiv christliche Element in der neuen Bruderschaft dar.

Madox Brown trat dem Bunde formell niemals bei, da er nach seinem oft wiederholten Ausspruch allen derartigen Vereinigungen grundsätzlich abhold war, aber mit der Feder unterstützte er sie nicht unwesentlich. So namentlich durch seine Beiträge für das bereits oben genannte, am 1. Januar 1850 erschienene Blatt „The Germ“. D. G. Rossetti (Abb. 4) war als Seele der Bewegung schon zur Zeit, da Burne-Jones die Universität Oxford noch nicht verlassen hatte, in doppelter Beziehung für die neue Bewegung entscheidend gewesen.

Schwer genug ist es Burne-Jones trotz seines Enthusiasmus für Rossetti und dessen Kunst dennoch geworden, seine akademische Laufbahn aufzugeben und mit dem Vorhaben, in den geistlichen Stand einzutreten, gänzlich zu brechen. Rücksichten der verschiedensten Art und vor allem wohl die Frage des Lebensunterhalts scheinen seinen eignen Wünschen hindernd entgegen gestanden zu haben. Ein Stipendium in Oxford gibt man nicht leichten Herzens auf.

Die Thatsache wird als bekannt vorausgesetzt, daß das Leben der Studenten auf den Universitäten Englands einen total verschiedenen Charakter im Vergleich zu den deutschen Hochschulen trägt. Wenn man in einem Nachschlagewerke z. B. über einen Minister oder Bischof, der Universitätsstudent war, Auskunft erlangen will, so wird es jedem Ausländer auffallen, daß nach erfolgter Angabe seiner Titel

und Würden der Vermerk sich findet, welches sein Lieblingssport war und ob der Betreffende in diesem Fache Auszeichnungen erhielt.

Merkwürdigerweise wird in gedachter Hinsicht über Burne-Jones gar nichts gesagt. Wenn auch die Zeit des Aufenthaltes auf der Universität eine zu kurze war, um Ehren und Sportpreise zu erringen, so fehlt doch selbst die Mitteilung über den vorzugsweise betriebenen Sport. Nach alledem scheint er kein besonders großer Sportsfreund gewesen zu sein, namentlich nicht wie Millais, der auch in dieser Beziehung der Mann nach dem Herzen des englischen Volkes war.

ander gehen. Morris sieht in der Architektur die Grundlage aller Kunst und wendet sich mit Vorliebe der Gotik zu.

Burne-Jones hielt es nicht länger in Oxford, er machte sich noch in demselben Jahre auf den Weg nach London, um vor Allem sein Ideal, Dante Gabriel Rossetti, von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. Dies gelang ihm in einer der Abendklassen für Arbeiter, einer Art Fortbildungsschule, in welcher Rossetti unentgeltlich



Abb. 10. Die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Ende 1855 reifte in Burne-Jones und seinem Freunde Morris unwiderruflich der Entschluß, der Theologie zu entsagen, um sich der Kunst ausschließlich zu widmen. William Morris bleibt aber zunächst noch in Oxford, und nachdem er sein Examen bestanden, erhält er den ersten akademischen Grad. Bezeichnend genug arbeitet er dann während neun Monaten bei dem Architekten Street, dem Erbauer der Gerichtshöfe, über deren Wert als Bau die Ansichten sehr ausein-

Zeichenunterricht erteilte.

Der Neuankömmling war nicht nur bezaubert von der Persönlichkeit des Lehrers, der vollkommen seinem erwarteten Ideal entsprach, sondern er gehorchte auch seinen Weisungen fast willenlos. Als Rossetti hörte, daß Burne-Jones noch etwa sieben Monate zu studieren hätte, um sein Examen zu machen, riet er ihm, von diesem Vorhaben abzustehen und seiner wahren Neigung ohne jeden Aufschub zu folgen.



Abb. 11. Die Verkündigung.

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

Der junge angehende Künstler ordnete seine Angelegenheiten in Oxford, und mit dem Jahre 1856 sehen wir Burne-Jones und William Morris in London, Red Lion Square Nr. 17, in einer gemeinschaftlichen Wohnung beisammen, als Weggenossen eine neue Laufbahn beginnend.

In England geschieht es weit häufiger wie bei uns, daß der Künstlerstand sich aus Personen ergänzt, die auf den Universitäten studiert haben. Ebenso vollzieht sich dort viel andauernder ein Wechsel in der Richtung, welche die Stu-

dierenden auf den Hochschulen, namentlich in Oxford und Cambridge, ursprünglich befolgten. In dieser Hinsicht, soll nur an Tennyson erinnert werden, dessen Jungenjahre manche Parallele zu Burne-Jones aufweisen und dessen Gedichte über die Legenden König Arthurs: „Idylls of the King“, „The Holy Grail“ (der heilige Graal) u. auf kurze Zeit unzweifelhaft die Malereien des letzteren beeinflussten, wie wir demnächst sehen werden.

Nachdem Tennyson von seinem Vater zum

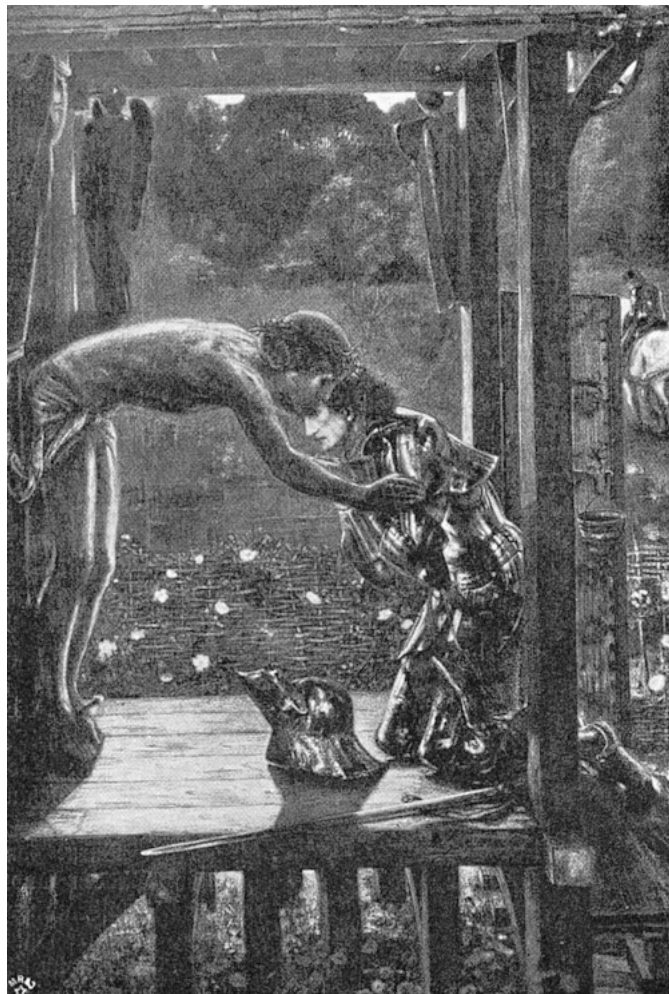


Abb. 12. Der vergebende Ritter.

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

geistlichen Stande vorbereitet worden war, bezog er die Universität Cambridge und als er auf den Tod seiner Großmutter ein bezügliches Gedicht dem Großvater einsandte, erhielt er von diesem 10 Shilling mit der Bemerkung: ein höheres Honorar werde ihm wohl niemals mehr im Leben gezahlt werden. Bekanntlich gibt es keinen Schriftsteller, der ausschließlich mit seiner Feder ein derartiges Vermögen angesammelt hat, wie der spätere Lord Tennyson. Für einzelne seiner Arbeiten erhielt er 1 £ St pro Wort. Als der Großvater die Nachricht bekam,

daß Tennyson das Studium der Theologie aufgeben hatte, enterbte er ihn.

Während Burne-Jones der pessimistische, der melancholische Darsteller seines Ideals, des Keltentums ist, der seinen Helden, den König Arthur, noch immer im mystischen Avalon weilen läßt, der selbst unerlöst und nicht im stande ist, durch seine Wiederkehr das mehr als 1000 Jahre auf ihn vertrauende und treulich ausharrende Volk zu erretten, sind die meisten Dichtungen Tennysons von glühendem Optimismus durchweht. Nur in der Totenklage über

seinen Freund Hallam, mit dem er ähnlich auf der Universität Cambridge verbunden war, wie Burne-Jones in Oxford mit Morris, bricht tiefgefühltes Leid und Trauer durch. Dies Gedicht enthält die zartesten und erhabensten Empfindungen des Menschenlebens im Zusammenhange mit seinen tiefsten Problemen.

Watts, der außer den Präraphaeliten die meisten bedeutenden, ihr Zeitalter beherrschenden Männer porträtierte, hat in sinniger Weise den Titel der Totenklage: „In Memoriam“ unter Tennysons Porträt gesetzt, und auf diese Weise ein doppeltes Denkmal errichtet. Tennyson und Watts stehen Burne-Jones sowohl in ihren Ansichten als Menschen, wie in ihrer künstlerischen Ausdrucksweise insofern gegenüber, als es den beiden erstgenannten



Abb. 13. Christus umarmt den heiligen Franziskus vom Kreuz herab.
Ölgemälde Murillos in Sevilla.

Bedürfnis gewesen ist, in künstlerischer Form ihre Weltanschauung zu verkünden und ihr Glaubensbekenntnis abzulegen, das unter Verwerfung jeder dogmatischen Gestaltung den reinen ethischen Kern aller Religionen wieder spiegelt, während Burne-Jones den streng gläubigen, dogmatischen Standpunkt einnimmt.

Watts und Burne-Jones haben den mystischen, in die düsteren Schattierungen hinein schlagenden Zug der Symbolik und den idealen Stiel gemein; sie sprechen beide oft in Gleichnissen und Bilderrätseln zu uns, die nicht immer leicht zu erkennen sind, ja, der Schlüssel zu der dargestellten Fabel ist mitunter überhaupt nur unter Zuhilfenahme des Katalogs zu finden. In letzter Instanz aber scheut Watts sich nicht, die großen, die Menschheit bewegenden Fragen: „Woher!“, „Wozu?“, „Wohin?“ offen auszusprechen.

Burne-Jones, in seinen Bildern und durch seine Kunst, antwortet hierauf: Für mich sind alle solche Fragen überflüssig und sie rauben mir meine Ruhe nicht, denn Christus hat uns ewige Wahrheiten offenbart, an die ich mit ganzer Seele glaube.

Watts' Glaubensbekenntnis habe ich aus seinem eigenen Munde gehört, es lautet: „Ich besitze Religion, vor allem aber Humanität und kenne kein Dogma. Ich kenne nur Symbolik, alles ist symbolisch, vornehmlich jede Kunst, ja die Sprache selbst!“ Für die im Jahre 1896 in der „New-Gallery“ abgehaltene Ausstellung von Werken Watts' hat letzterer die Vorrede zum Katalog und diesen selbst verfaßt. Zu seinem Bilde: „Der Geist des Christentums“ (allen Religionen gewidmet), gibt er folgende, für seinen Standpunkt bezeichnende Erklärung ab: „Der Geist des Christentums wird durch eine unpersönliche Figur dargestellt, die in rotem Gewande in den Wolken thronend mit ihrem Mantel die Kinder jedes Glaubens und jeder Rasse bedeckt, zum Himmel emporblickt und die Sache für die leidende Menschheit führt.“ Watts hat umgekehrt wie Burne-Jones niemals einen Lehrer gehabt und niemals kopiert, beide aber besitzen die Gabe hoher poetischer Erfindung, die Eigentümlichkeit lange Jahre hindurch

an ein und demselben Bilde zu arbeiten und endlich die gleiche Technik in ihrer Malweise, indem sie Strich neben Strich setzen.

Selbstverständlich hat es mich seiner Zeit ungemein interessiert, aus Watts' Munde eine offene Selbstkritik zu hören, die hier kurz im Auszuge folgen soll, und der ich eine briefliche Selbstkritik Burne-Jones gegenüberstelle.

Watts sagt: „Ich habe nie einen Lehrer oder eine Stunde gehabt. Niemals in meinem Leben, selbst in Italien nicht, fertigte ich Kopien an. In meiner langen Künstlerlaufbahn trat niemals eine Entwicklung oder Änderung ein; ich male heute wie ich immer gemalt habe und arbeite z. B. seit 30 Jahren an demselben Bilde. Ich suche nur schön zu malen. Hauptsächlich arbeite ich jetzt nur noch für den Ruhm und die Ehre Englands, denn alles was ich noch von Bedeutung schaffen werde, vermache ich der Nation. Ich habe so viel studiert, daß ich aus der Erinnerung schöpfen kann. Mich stört jetzt meist das Modell!“

Im Jahre 1898 und 1899 fand in der „New-Gallery“ gleichfalls eine Ausstellung von Werken Burne-Jones' statt, zu der ein Freund des letzteren, Mr. J. Comyns Carr, Direktor des Instituts, den Katalog nebst einer sehr interessanten Vorrede zu demselben verfaßt hatte. Mr. Comyns Carr ist gleichzeitig Theaterdirektor und Autor. Zu seinem Drama „Arthur“ hatte Burne-Jones die betreffenden Kostüme entworfen und gezeichnet, ähnlich wie Alma Tadema dies für die Tragödie „Hypatia“ ausführte. König Arthur und Hypatia, keltische Mystik, der Wald von Broceliand und alexandrinische Philosophie, zwischen diesen beiden entgegengesetzten Polen bewegt sich die moderne englische Kunst.

Am Eingange seiner Vorrede teilt Mr. Comyns Carr einen Brief von Burne-Jones an ihn mit, der ungefähr im Jahre 1872 geschrieben war, und aus dem ich folgende Stelle entnehme: „Ich bin der Ansicht, daß mit der Freundschaft von Morris erst alles für mich begann. Als ich Oxford verließ, suchte ich die Freundschaft von Rossetti und erlangte sie. Er ist, wie Sie wissen, der Jugend gegenüber der generöseste Mensch. Er lehrte mich vom praktischen Standpunkte aus alles was ich kann; nachher suchte ich eine



Abb. 14. Aschenbrödel.

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

eigene Methode, die meiner Natur paßte. Jetzt zanke ich mich mit Morris über Kunst. Er reist nach Island und ich nach Italien, was symbolisch für uns ist. Bedeutend später erst zwang mich Watts Versuche zu wagen und besser zu zeichnen. Jetzt bin ich auch mit Rossetti im Streit.“

Thatsächlich hatte Morris im Jahre 1871 eine

Reise nach Island unternommen. Sein Geist, der sich ganz dem Norden zuwandte, fand dort reiche Nahrung in den alten Litteraturschätzen, durch deren Anregung eine Übersetzung der Saga entstand. Der gemeinsame Zug zwischen Morris und Burne-Jones kommt aber recht augenscheinlich zum Ausdruck dadurch, daß ersterer umständlich über den Besuch einer kleinen isländischen Insel berichtet, auf der in alten Zeiten ein keltisches Mönchskloster

ten, ist zweifellos Watts derjenige, welcher am wenigsten von ihr beeinflusst wurde. Dadurch aber, daß er die Führer der Schule und ihre vornehmsten Anhänger bildlich in unvergleichlich künstlerischer Charakteristik und Vollendung wiedergab, sowie außerdem die Bildnisse einem öffentlichen, jedermann zugänglichen Institute, der „National-Portrait-Gallery“, in großmütiger Weise schenkte, hat er die Träger dieser grundlegenden Kunstperiode in denkwürdigster Gestalt

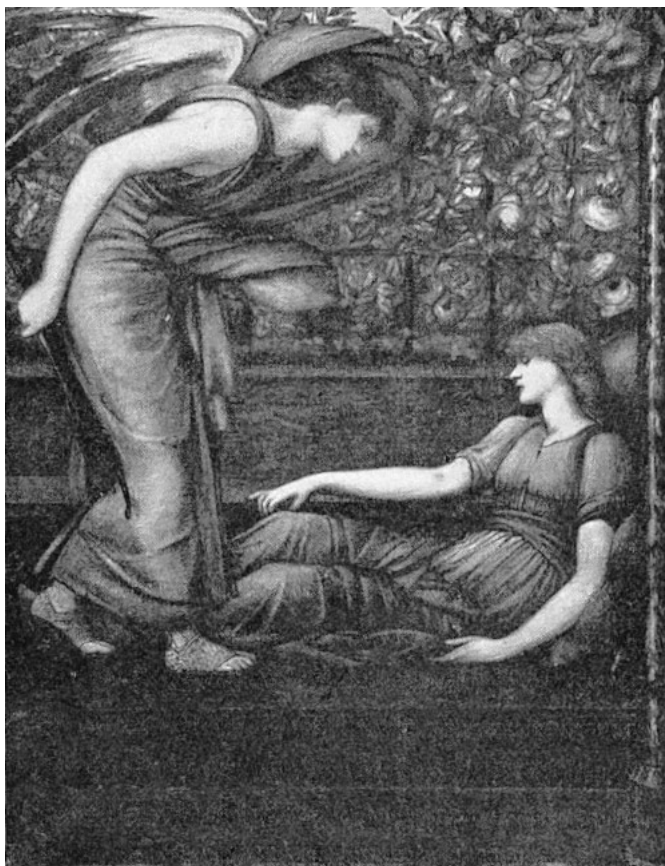


Abb. 15. Cupido und Psyche.

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

gestanden hatte. Etwas Verdruß spricht jedenfalls aus dem obigen Brief, und vielleicht deshalb mit, weil Morris und Rossetti 1871 gemeinschaftlich „Kelmscott-House“ bezogen hatten.

Unter den großen englischen Meistern, welche die präraphaelitische Epoche mit erleb-

nicht nur überliefert, sondern auch durch diese That zugleich bekannt, welches dauernde Interesse er objektiv an der gesamten Bewegung nahm.

Watts ist einer der eifrigsten Förderer der nationalen Porträtgalerie, der er einen hohen

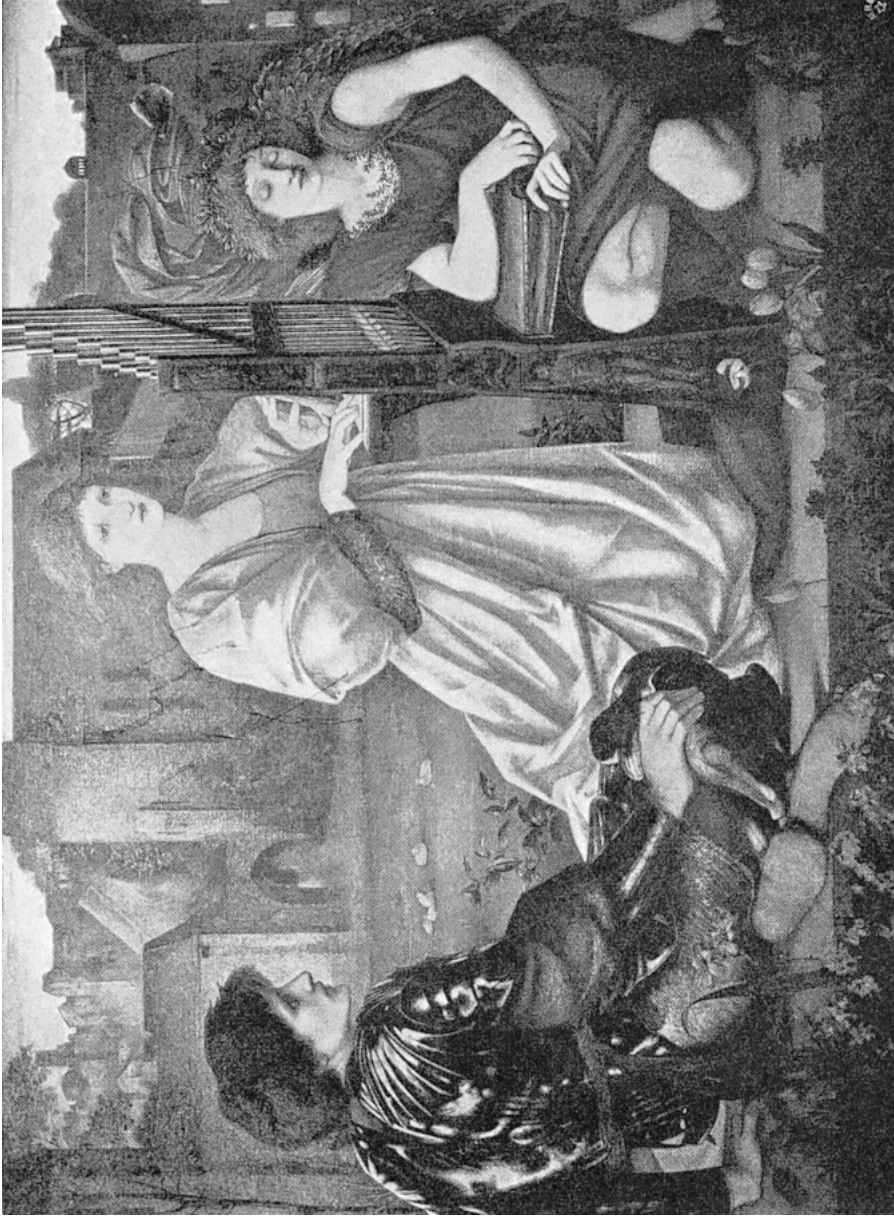


Abb. 16. Le Chant d' Amour. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

volkserzieherischen Wert beimißt und als Erwecker des Patriotismus für unschätzbar hält. Es ist bedauerlich, daß bisher in Deutschland kein ähnliches Institut entstand, welches uns gleichsam spielend die eigene Geschichte lehrt und das den Toten zum Gedächtnis errichtet, dem lebenden Geschlecht zur Nacheiferung dient.

In seinen Lehrjahren, d. h. von 1856 bis 1858, befand sich Burne-Jones in unausgesetztem Freundschaftsverkehr mit Rossetti, der ihm nicht nur Anweisungen für seine Studien theoretisch erteilte, sondern auch in sehr praktischer Weise ebenso für seinen Schüler, wie aber auch für alle seine Freunde, eine offene Hand hatte, vorausgesetzt, daß er gerade selbst etwas besaß. Zu jener Zeit aber war dies kein zu seltener Umstand für Rossetti, denn der Präraphaelismus hatte gesiegt, und unter solchen Umständen finden sich in der ganzen Welt, vornehmlich in London, angesehene, einflußreiche und freigebige Gönner.

Zum Lobe Rossettis muß es gesagt sein, daß er unablässig in Burne-Jones drang, kein Kopist zu werden, sondern selbständig seinen eigenen Ideen möglichst freien Lauf zu lassen. Dieser war indessen ein so begeisterter Anhänger seines

Meisters, daß er unbewußt Rossetti doch nachahmte. Die Persönlichkeit Rossettis übte einen solchen Zauber auf ihn aus, wie es dann später nur die Werke Cimabues, Giotto's und Botticelli's thaten, die sein Herz und Sinnen vollständig gefangen nahmen.

Auch äußerlich kam die Anregung für seine Sujets vielfach durch Dichtungen seines Lehrers, so z. B. durch „Schwester Helen“, infolgedessen eine Federzeichnung von Burne-Jones entstand, betitelt „Das Wachsbild“. Diese im Jahre 1856 in zwei Pendants auf demselben Blatt ausgeführte Arbeit behandelt den Aberglauben, nach welchem zwischen lebenden Personen und ihrer Abbildung in Wachs eine Art von Identität besteht. In der ersten Zeichnung wird eine Hexe dargestellt, die das Wachsbild eines Jünglings in Gegenwart des von ihrem Auserwählten verlassen, unglücklichen jungen Mädchens in die vernichtende Feuerglut wirft, um ihn so für seines Herzens Härte zu bestrafen. Das summarische Verfahren, welches man in der Sprache des andern, des feuchten Elements, populär auch wohl „über Bord werfen“ nennt, und in beiden Metaphern sicherlich andeuten soll: Abfinden mit der Thatsache, vergessen,



Abb. 17. Aus der Serie: „St. Georg und der Drachen.“
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 18. Aus der Serie: „St. Georg und der Drachen.“
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

auslöschen im Herzen, selbst den ersten Schritt zur Trennung thun und nicht nachlaufen, hat hier einen wunderbaren Erfolg gehabt, denn im zweiten Teil des Bildes steht ein glücklich liebendes Paar vor uns!

In demselben Jahr malte Burne-Jones in Öl einen Hintergrund für eine Illustration zum Nibelungen-Lied, eine Stadt darstellend. Aller Wahrscheinlichkeit nach geschah die Arbeit auf Veranlassung von William Morris.

Ich möchte vorweg bemerken, daß ich bei der Nennung und Beschreibung der Werke von Burne-Jones grundsätzlich chronologisch verfare, jedoch ein Bild erst dann erwähne, sobald es thatsächlich fertiggestellt wurde. Der Künstler hat an einem erheblichen Teile seiner Gemälde ungewöhnlich lange, mitunter 10 bis 12 Jahre gearbeitet, aber auch noch mehr Zeit hierauf verwandt. Er konnte so handeln, weil

verhältnismäßig früh seine Bilder gut honoriert wurden, und hierdurch wiederum ein Drängen und Hasten im Hinblick auf die Ausstellung für ihn niemals entstand. Er hat wohl Ausstellungen beschickt, aber ich glaube kaum, daß er je unmittelbar für eine bevorstehende Ausstellung schaffte. Wie viele junge Künstler würden gern seinem Beispiel folgen, wenn die Gunst des Schicksals es ihnen gestattete.

Durch das Bestehen jener Eigentümlichkeit, des lang anhaltenden Malens an ein und demselben Bilde, wird schon an und für sich, wie interessant es auch den Engländern und einzelnen ausländischen Spezialforschern scheinen mag, das Verfolgen und Werden jedes einzelnen Werkes ungemein erschwert. Die Beschwerlichkeit des Begleitens erhöht sich noch dadurch, daß der Meister oft Repliken in einem anderen Material wie in dem ursprünglichen Bilde

ausführte.

Mitunter ereignete es sich sogar, daß, ehe die Vollendung des ersten Bildes eintrat, die Replik schon fertig war und somit die letztere eigentlich das Original wurde. Um den Faden ohne verwirrende Zuthaten festzuhalten, erscheint der oben angedeutete Weg bereits gerechtfertigt, aber auch vom prinzipiellen Standpunkt aus können kaum Einwendungen gegen denselben erhoben werden, denn schließlich vermag man doch erst nach seiner tatsächlichen Vollendung ein Bild wirklich zu beurteilen. Überdies bin ich der Ansicht, daß bei diesem Verfahren die Übergänge in der Kunst des Meisters, die sehr feine, allmähliche und fast unscheinbare sind, noch am ehesten nachgewiesen werden können.

Bei einer ganzen Reihe der wichtigeren Schöpfungen von Burne-Jones soll trotzdem zugleich bei deren Nennung auch die bezügliche Zeitdauer der Entstehung mitgeteilt werden.

Seinen ersten und außerordentlich freigiebig honorierten Auftrag, der also gewissermaßen den Beginn seiner Laufbahn bezeichnet, erhielt der junge Künstler 1857 auf Empfehlung Rossettis von der heute noch ebenso wie damals florierenden Firma „James Powell & Sons“, welche ihm die Anfertigung mehrerer Kartons für bunte Glasfenster übertrug. Ausgeführt wurde in demselben Jahre nur: „Adam und Eva“, „König Salomo und die Königin von Saba“, sowie „Der Turmbau zu Babel“ für St. Andrews College in Bradfield.

In manchen Beziehungen ist es außerordentlich schwierig selbst für einen Einheimischen, aber für einen Fremden recht oft mit nahezu unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft, in irgend einer bestimmten Sache so erschöpfende Auskunft zu erhalten, wie wir sie in Deutschland für die Darstellung gewisser Angelegenheiten für wünschenswert halten. Manche Dinge und Verhältnisse, die im eigenen Lande ganz bekannt sind und kaum mehr interessieren, sind für das Ausland ebenso unbekannt und daher auch interessant, nicht allein als Thatsa-

chen, sondern auch in ihrer Auffassung. Mitunter ist die letztere über Kunstangelegenheiten und andere Materien zwischen uns und England eine völlig entgegengesetzte, aber da, wo sich unsere Ansichten decken, will ich mich freuen dies bestätigen und betonen zu können.

Da gerade die ersten Arbeiten eines großen Künstlers kennen zu lernen ein hohes Interesse bietet, so wandte ich mich an den Direktor von Bradfield College, das solche besitzen soll, um mir widersprechende, in Nachschlagewerken angegebene Bemerkungen zu erklären. In seinem bezüglichen Antwortschreiben spricht der Direktor nur von einem Werke von Burne-Jones, das in dem Speisesaale der Anstalt befindlich, aber in einer zu ungünstigen Lage angebracht sein soll, um Aussicht auf eine gelungene Reproduktion erhoffen zu lassen. Leider bin ich nicht im stande nachzuprüfen, ob das eine Fenster, von dem der Direktor nur spricht, vielleicht alle drei Entwürfe in sich vereinigt.

Der zwar fertig gezeichnete, aber nicht in Glas zur Ausführung gekommene Karton: „Der gute Hirte“ (Abb. 5), bleibt von allen frühen Arbeiten des jungen Künstlers schon deshalb eine der interessantesten, weil in Verbindung mit ihm der Name „Ruskin“ zum ersten Male genannt wird. Die Redaktion des „Art-Journals“, das bekannte Londoner im Verlage der Firma Virtue & Co. erscheinende Kunstblatt, ermöglichte durch freundliche Bereitwilligkeit die hier beigegebene Reproduktion des betreffenden Kartons.

Rossettis Freundschaft mit Ruskin muß in Anbetracht der Verschiedenheit ihrer Charaktereigenschaften und sonstigen Fähigkeiten als eine der sonderbarsten Erscheinungen der betreffenden Kunstepoche aufgefaßt werden, die um so merkwürdiger ist, weil die Elemente jenes Zusammenfindens ihren Ursprung gleichfalls in recht verschiedenartigen Personen und Dingen haben: Die Bibel, Homer, Dante, Byron, Walter Scott und Keats. Mit dem großen Schotten hat sich indessen nur Ruskin ernstlich beschäftigt, dagegen blieb er von den Präraphaeliten so gut wie unbeachtet, obgleich seine phantasievolle und poetische Geschichtsdarstellung jenen hätte Anregung und Stoff bieten können. Mira-



Abb. 19. St. Theophilus und der Engel. Aus der Legende der heiligen Dorothea.
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

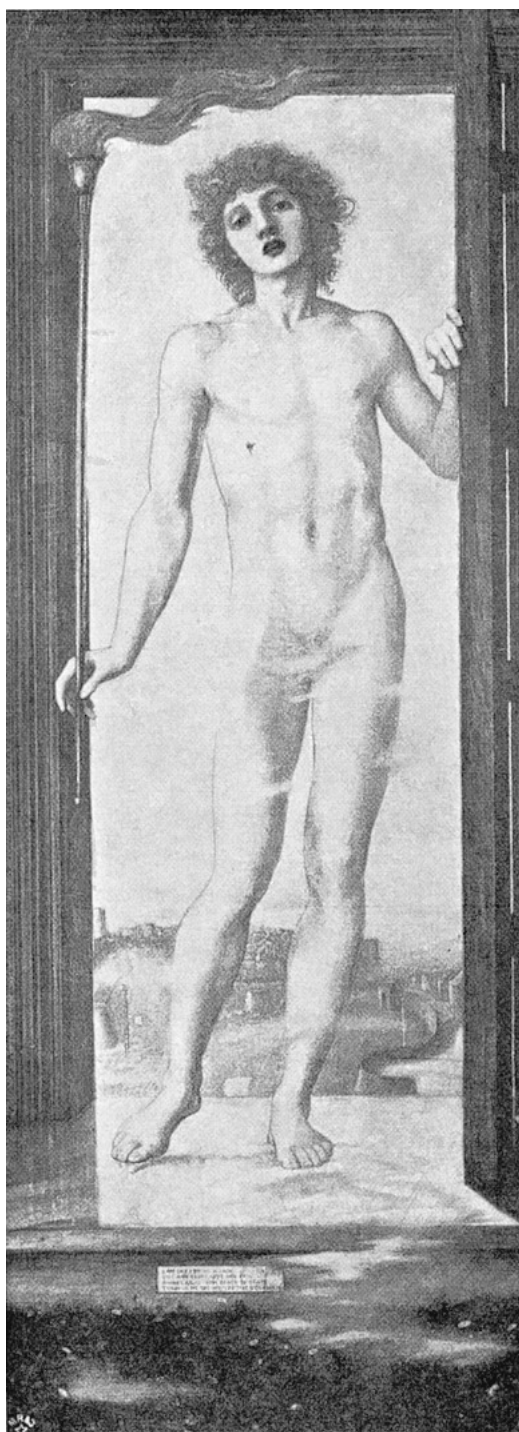


Abb. 20. Der Tag.

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

beaus Freund, Dumont, gibt eine der besten, kürzesten und witzigsten Kritiken über Walter Scott ab:

„Mauvais romancier quand il écrit l'histoire,
Habile historien quand il fait des romans ;
S'il invente, il faut le croire,
S'il raconte, méfiez-vous-en.“

Burne-Jones äußerte gelegentlich zu einem Bekannten: „Ich bin der Ansicht, daß in den Waverley-Romanen und in der ganzen romantisch-historischen Schule nichts vorhanden ist, womit man sympathisieren könnte.“

Mit Ausnahme von Millais wird jedoch keiner der Präraphaeliten dauernd die Popularität Walter Scotts erlangen oder behalten, weil niemand von ihnen sich an Lokales oder Nationales anlehnt. Um schließlich volkstümlich zu sein entscheidet bei einem Maler, vorausgesetzt daß sein Werk überhaupt ein gutes ist, in letzter Instanz das Sujet.

Erst drei Jahre nach der Gründung der präraphaelitischen Bruderschaft wurde Ruskin ihr beredetster Verteidiger, Vorkämpfer und gewaltigster Anhänger. Wie ein Riese schleudert er Felsblöcke auf ihre Gegner, denn so kann man die beiden berühmten, am 13. und 30. Mai 1851 von ihm verfaßten und in den „Times“ erschienenen Briefe nennen, welche den Sieg des Präraphaelismus bedeuteten. Ohne Ruskin und die „Times“ wäre aller Wahrscheinlichkeit nach, wie bereits am Eingang angedeutet, weder die Schule zu wirklichem Leben gekommen, noch eine moderne, nationale englische Kunst entstanden.

Rossetti, dem jeglicher ins kleinliche streifende Zug und namentlich Eifersucht fremd war, hatte Burne-Jones schon einige Zeit bevor er „Den guten Hirten“ entworfen hatte, mit Ruskin bekannt gemacht. In den Aufzeichnungen des ersteren findet sich folgende auf diesen Karton Bezug habendes Stelle: „Burne-Jones hat gerade einige Zeichnungen für Glasfenster beendet, die Ruskin ganz wild vor Freude gemacht haben. Das Sujet ist ‚Der gute Hirte‘. Christus wird hier als ein wirklicher Hirte und in einem Anzuge dargestellt, wie er sich thatsächlich für

jemand schickt, der in den Feldern und Bergen herumstreift. Er hat das verlorene Schaf auf der Schulter, welches an den um seinen Hut geschlungenen Weinblättern kaut. Ist das nicht eine liebliche Idee? Ein Brot und eine Weinflasche, die heiligen Sakramente, hängen an seinem Gürtel und hinter ihm liegt der wundervolle Ausschnitt einer gotischen Landschaft. Die Farbe des Ganzen ist über alle Beschreibung schön.“ –

Ein eigener Zufall muß es genannt werden, wenn von solchem überhaupt die Rede sein kann, daß Burne-Jones' erster und letzter Auftrag, 1857 und 1898 (das Todesjahr des Meisters), für ein Kirchenfenster und von der Kunstindustrie aufgegeben wurde.

Über Burne-Jones und William Morris schrieb Rossetti einen für ihn selbst und für sein überschwengliches Urteil ungemein charakteristischen Brief an William Bell Scott. Derselbe lautet: „Zwei junge Leute, die beabsichtigen, das ‚Oxford und Cambridge Magazin‘ herauszugeben, sind kürzlich nach London gekommen und jetzt meine intimen Freunde. Sie heißen Morris und Jones. Sie sind Künstler geworden, anstatt eine Laufbahn zu befolgen, zu der die Universität gewöhnlich führt. Beide sind Männer von wahrhaftem Genie. Jones' Zeichnungen sind wirkliche Wunder von Ausführung und phantasiereichen Details und vielleicht von niemand, außer durch Dürers beste Werke, übertroffen. Obgleich Morris bis jetzt noch keine Uebung besitzt, so zeigt er doch die gleiche Kraft. Außerdem hat er wundervolle Poesien verfaßt.“

Während des Jahres 1859 entstand ein Bild „Die Erzählung der Äbtissin“ (Abb. 69, dessen Sujet Chaucer entnommen ist. Das genannte Werk findet sich außerdem in einer Replik vor, welche 1869 begonnen, jedoch erst 1898, also beinahe nach 30 Jahren des Zögerns und Hinziehens, beendet wurde. Die momentane Anregung zur Wiederholung mag vielleicht dem Umstande zu verdanken sein, daß seit 1868 eine lebhaftere Bewegung zur Verbreitung der Schriften Chaucers stattfand und sich die „Chaucer Society“ bildete. Gegründet wurde dieselbe durch den um die Chaucer-Forschung so hervorragend verdienten Mr. Frederik J. Furnivall, einen Phi-



Abb. 21. Die Nacht.

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



Abb. 22. Frühling

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

lologen von europäischem Ruf. Mr. Alfred W. Pollard, von der Bibliotheksdirektion des British Museum, hat die Güte gehabt, mich mit einem Namensverzeichnis der Gesellschafts-Mitglieder aus dem Jahre 1870 zu versehen, das zwar den Namen von Morris, sowie die einer Reihe von bedeutenden Gelehrten, aber den nicht enthält, welchen ich mit Recht vermuten konnte: Burne-Jones fehlt in der Liste.

Das Gemälde „The Prioreß' Tale“ stellt in Übereinstimmung mit Chaucers Text die Jungfrau Maria dar, wie sie einem erschlagenen Knaben ein Korn unter die Zunge legt und dieser infolgedessen das Bewußtsein behält, Gott, Christum und die Jungfrau unaufhörlich singend lobt, aber nicht eher zur Seligkeit eingehen kann, bis der Abt ihm das Korn entfernt. Dies geschieht schließlich und der Knabe entschlüft sanft. Ein Doppelwunder ist geschehen, vollbracht von der Mutter Gottes und von dem At, der, wie Chaucer sagt, „ein heiliger Mann war, wie Mönche sind oder aber sein sollten!“ Durch diesen einzigen Satz wird Chaucer schon allein hinlänglich charakterisiert. Letzterer bildet in gewissem Sinne den Übergang vom altscholastischen Kirchenglauben zu den freieren, in der Epoche der Elisabeth herrschenden Ansichten. Man würde aber in einem schweren Irrtum verfallen, wenn man sich Chaucer ohne Glauben vorstellen wollte. Ein Mann, der Wiclif zum Freunde hatte und zeitweise aus diesem Grunde verfolgt wurde, konnte wohl wegen der Auslegung der Bibel seine eigene Meinung haben, diese selbst blieb aber stets die Grundlage, auf die er zurückging. In der Darstellung rein religiöser Sujets fußt Burne-Jones, ganz unabhängig von Chaucer, auf biblischem Fundament, während in der Wiedergabe solcher Dichtungen und Erzählungen, die der Mythe, profanen oder halbreligiösen Stoffen entnommen sind, er nicht wie bei jenen auf eigenen Füßen steht, sondern der Einfluß Chaucers unausgesetzt zum Vorschein kommt.

Die Szenerie in dem Bilde „Die Erzählung der Äbtissin“ (Abb. 6), stellt eine kleine Stadt in der Zeit des Mittelalters dar. Die Malweise zeigt ein Gemisch italienischer, altdeutscher und eigener Manier des Künstlers. Das Werk war im Origi-

nalentwurf für Möbeldekoration gedacht, und bildete in dieser Form eine Zierde in der Wohnung von William Morris in „Kelmscott House“, ein Name, der später in „Kelmscott Preß“ zur Berühmtheit gelangte.

Caxton hat am meisten dazu gethan, um Chaucer zu erhalten; William Morris hat ihn erst in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Das neue Dreigestirn in der englischen Litteratur, Kunst und Kunstindustrie: „Swineburne, Burne-Jones und William Morris“, das an Stelle des alten Bundes: „Rossetti, Holman Hunt und Millais“ tritt, wird zu begeisterten Verehrer Chaucers. Seine Schriften dienten ihnen, ganz abgesehen von dem Hervorrufen der in ihrer Art einzigen und bewunderten Erzeugnisse der „Kelmscott Preß“, auch zur vielseitigsten Anregung für andere litterarische und künstlerische Arbeiten. Von Interesse dürfte es sein, zu erfahren, daß in den Ausgaben der genannten Druckerei manche Illustration auf demselben Blatt gemeinschaftlich von Burne-Jones und Morris ausgeführt wurden; so z. B. zeichnete Burne-Jones die Figuren, und die Szenerie hierfür Morris.

Das Interesse für Chaucer liegt nicht so sehr in seiner Darstellung mittelalterlichen Lebens, als in seiner fast prophetischen Vorhersage der kommenden Veränderung in der mittelalterlichen Lebens- und Weltanschauung. Wie in Italien Petrarca der Bahnbrecher des Humanismus wurde, so ähnlich verhält es sich mit Chaucer für England. – Niemand mehr wie Burne-Jones und Morris vermochten sich in jene Epoche des Mittelalters zu versenken. Für das Citieren von Chaucers Geist war es kaum möglich, sowohl in Druck, Illustration, Ornamenten, als auch sonstiger Ausstattung geeignete Bücher zu schaffen, wie sie von jenen beiden hergestellt wurden. Wenn man es nicht Schwarz auf Weiß vor Augen hätte, würde man es kaum glauben, daß die beiden Künstler, in der Jetztzeit, bei ihrem hastigen Treiben und Drängen, trotz Dröhnen und Stampfen auf den Straßen, Zeit fanden, um in mittelalterlicher Mönchsweise Manuskripte aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert genau in der damaligen Schreibweise zu wiederholen und zu illustrieren.

Ein ungewöhnliches Interesse bietet ein



Abb. 23. Sommer

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



Abb. 24. Herbst.

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

Manuskript von Hoccleves Gedichten, eines jüngeren Zeitgenossen und Schülers Chaucers, das ein ausgezeichnetes Miniaturporträt des großen Dichters aufweist. Dies Bildnis bildet nämlich die Grundlage und den Urtypus für alle folgenden Abbildungen Chaucers und infolgedessen auch für die Veröffentlichungen der „Kelmscott Press“. Es wurde allgemein seiner Zeit für so ähnlich gehalten, daß z. B. in den Handschriften der „Canterbury Tales“, seit dem Jahre 1460, der betreffende Porträttypus vollständig ausgebildet und festgelegt erscheint. Das erwähnte Gedicht Hoccleves betitelt sich: „De regimine Principum“, stammt ursprünglich aus der „Harley-Sammlung“ und befindet sich jetzt im British Museum. Eine ältere Wiederholung von Chaucers Bildnis besitzt auch die National-Porträtgalerie.

Selbst den tiefsten Kennern des vorliegenden Zeitabschnittes der englischen Kunst- und Literaturgeschichte mag es schwer fallen, einen befriedigenden Aufschluß darüber zu erteilen, warum die beiden großen, ihrer Epoche die Signatur aufdrückenden Männer: Carlyle und Ruskin, an Chaucer keinen Gefallen fanden.

Carlyle hat, soviel ich weiß, seiner niemals erwähnt, und Ruskin nur ganz gelegentlich.

Wenn man bedenkt, daß Chaucer es war, der eigentlich der englischen Sprache erst Harmonie und Grammatik gab, sie für die feineren Schattierungen der Charakterzeichnung befähigte und somit die Form schuf, in der die Philosophie und höhere Litteratur sich ausdrücken konnten, so wird das Fernbleiben jener beiden geistigen Heroen nicht recht verständlich. Professor Clemen hat in seinem interessanten Buche über Ruskin (E. A. Seemann – Leipzig) den Engländern sicherlich eine wenig angenehme Überraschung dadurch bereitet, daß er die Ansicht ausspricht: Ruskin sei in seinem Stil von Coleridge und dieser von Jean Paul beeinflusst worden.

Unter der fast unmittelbaren Anleitung von Watts vollendete Burne-Jones im Jahre 1859 eine Federzeichnung, betitelt „Sir Galahad“, deren stofflicher Inhalt dem Werke A. Tennysons „Mort d'Arthur“ entnommen ist und Zeugnis von dem Einfluß des Poeten ablegt. An dem Entwurf selbst hat Watts nichts geändert, dieser gehört

Burne-Jones allein; in der Zeichnung jedoch hat der Altmeister nachgeholfen.

Der letztere hat dasselbe Sujet später 1862, in einer überlegen vergeistigten Form aufgefaßt und gemalt. Burne-Jones läßt seinen Ritter mit der Lanze in der Hand, freilich noch nicht zum unmittelbaren Kampfe bereit, sondern mit der dem Feinde abgekehrten Spitze, hoch zu Roß, aber etwas konventionell, in den Tannenwald sprengen.

Watts, der Maler der Ideen, stellt seinen Heldenjüngling zwar mit einem sehr weichen, innigen Gesichtsausdruck dar, viel zarter und ohne die Sicherheit von Mantegnas „St. Georg“, aber ungemein sympathisch. Sein Galahad ist mitten im Walde, umgeben von undurchdringlichem Gestrüpp, vom Pferde abgestiegen, das ermüdet den Kopf zu Boden senkt. Der geharnischte Ritter, ohne Waffen in den Händen, aber feststehend, falten sie, während gleichzeitig sein Gesichtsausdruck besagt: Wenn hier in meiner Not und Verlassenheit Gott nicht hilft, so komme ich keinen Schritt mehr vorwärts! Sinnend hebt sich der jugendlich schöne Profilkopf gegen eine Lichtung markant ab, durch welche der Himmel das Waldesdunkel durchbricht und ihm zuwinkt, den Mut nicht zu verlieren.

Burne-Jones war zu dieser Zeit erst am Beginn seiner Laufbahn, dagegen hatte Watts bereits eine ganze Reihe von beachtenswerten Werken geliefert, darunter: Sein Selbstporträt als achtzehnjähriger Jüngling, gemalt 1834; das Bild seines Vaters (1836); eine Szene nach Hamlet (1841); die berühmte Lady Holland (1843); Mary Fox, die spätere Fürstin Liechtenstein (1857) und Tennyson (1859). Watts hatte schon in der Ausstellung der zahlreichen Konkurrenzentwürfe zur Ausschmückung des Westminster-Palastes mit seinem „St. Georg“ gesiegt. Madox Brown, der unter anderen „Harold“ zum gedachten Wettbewerb eingesandt hatte, wurde zwar fast einstimmig vom Publikum abgelehnt, aber Rossetti fühlte sich derart von demselben angezogen, daß dies Werk die Ursache zu seiner Annäherung an den ersteren bildete.

Ende 1873 vollendete Burne-Jones ein Ölbild (Abb. 7), in welchem er der Auffassung Watts hinsichtlich „Galahads“ bedeutend näher gekom-



Abb. 25. Winter.

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