



Abb. 26. Phyllis und Demophon.  
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

men ist, obgleich der Titel „St. Georg“ lautet. Ein Fehler, der in Burne-Jones' männlichen Typen oft genug wiederkehrt: zu große Weichheit in den Gesichtszügen, die als Ausdruck feinführender Sanftmut des keltischen Geistes gelten kann, wird auch hier bemerkt. Allerdings nicht so ungesund oder übertrieben, daß es stört. Die Stellung der Beine des Ritters, der Glanz und die Schattierung der Beinschienen rufen den Eindruck hervor, als ob die schon über Gebühr verlängerte Figur nicht fest auf den Füßen steht, ein Umstand, der doch gerade bei St. Georg bedenklich erscheint.

---

Seine erste Reise nach Italien unternahm der junge Künstler 1859; die zweite in Gemeinschaft mit Ruskin, im Jahre 1862. Die Bedeutung einer solchen Tatsache wird wohl von niemand unterschätzt werden.

Den innigen, tiefgefühlten Herzenswunsch: in die Zeiten Cimabues, Giotto's oder Botticelli's sich nach Florenz zurückversetzt zu finden, teilt seitdem Burne-Jones seinen Freunden unausgesetzt mit. Der Eindruck, den Italien auf ihn gemacht hatte, blieb unauslöschlich für sein ganzes Leben.

Ruskin, von dem die Engländer mehr oder minder (sicherlich aber noch vor einem Jahrzehnt) die moderne Entwicklung in der Kunst ihres Landes ableiten wollen und den sie nicht mit Unrecht als einen Patriarchen verehren, hat mit prophetischem Sinn vorausgesagt, daß durch die präraphaelitische Schule und die sie bewegenden

Elemente des Jahres 1848 eine neue englische Kunst entstehen würde. Er hat recht gehabt.

Ob die Grundsätze Ruskins, der in unserer schnelllebigen Zeit schon fast eine historische Figur geworden ist, Geltung in England behalten werden, ist sehr fraglich. Seine politischen und sozialen Ideen waren bereits zu seinen Lebzeiten als utopistisch angesehen, und nur Morris und Walter Crane mit ihrem Anhang bewegten sich in demselben Fahrwasser.

Den Namen „Präraphaelismus“ hat Ruskin niemals gebilligt, weil er der Ansicht war: die Wahrheit bleibt vor und nach Raphael dieselbe. Wenn er die absolute Wahrheit gemeint hat, so ist er im Recht, da wir aber in der Welt des Scheines leben, so stehen wir am Ende des Kreislaufs, wie bei seinem Beginn vor der gleichen Frage: „Was ist Wahrheit?“

Während Burne-Jones fleißig für Ruskin ihre beiderseitigen Lieblingsmeister kopierte und sich mit dem ihm in Italien Gebotenen einen für sein ganzes Leben ausreichenden Schatz sammelte, war dieser selbstverständlich nicht müßig. In der langen Reihe der Aquarellbilder, die in diesem Jahre in der „Aquarell-Gesellschaft“ ausgestellt wurden, ist aber nur ganz vereinzelt ein Werk zu finden, das den Schluß rechtfertigt, Ruskin habe die Farbenwerte praktisch zu beherrschen gewußt. – Wenn man Ruskins Schriften liest (die übrigens bis vor fünfzehn Jahren ganz unbekannt in Deutschland waren), so könnte man glauben, er lebte nur für die Farbe. Nicht etwa, daß er kein Auge, Verständnis oder Freude für sie besaß, es mangelte ihm einfach die praktische Fähigkeit der Wiedergabe. In einer Bemerkung über den empfundenen Eindruck des Sonnenscheins in Riccia sagt Ruskin: „Ich kann es nicht Farbe sondern einen Feuerbrand nennen. Violett, Karmin und Scharlach, wie der Vorhang



Abb. 27. Caritas.

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

Gottes im Allerheiligsten.“

Wenn wir uns nun aber von dem geschriebenen Gemälde zu dem wirklichen Bilde „Riccia“ wenden, einem kunstvoll gezeichneten, aber herzlich matt mit Farben belegten Entwurf, so wird uns leider zu deutlich der Unterschied zwischen Theorie und Praxis vor die Augen geführt.

Nach der Rückkehr von seiner ersten italienischen Reise war Burne-Jones nach Russell Place verzogen, während Morris sich ein Heim in dem „Red House“ in der Bexley-Heide errichtet hatte. In einem der oberen Zimmer des Hauses versuchte sich Burne-Jones in der Freskomalerei, wie er dies bereits ein Jahr früher in Oxford gethan hatte. Wegen der Unkenntnis in der Technik war der Versuch in Oxford gänzlich mißglückt, so daß von der betreffenden Malerei heute so gut wie nichts mehr übrig geblieben ist. Das Sujet betitelte sich: „Merlin und Nimue“. Letztere nimmt später in anderen Bildern des Meisters den Namen „Viviane“ an, bleibt aber sonst identisch mit ihrer früheren Persönlichkeit, namentlich in ihrem Verhältnis zu Merlin, dem Zauberer in der keltischen Arthussage. Ebenso wie Klingsor verwandelt sich der böse Merlin gelegentlich in den guten, hilfreichen Zauberer.

Die Temperamalerei in Red House (jetzt von Mr. Charles Hole, Redakteur und Eigentümer der Kunstzeitschrift „The Studio“ bewohnt), gelang jedenfalls bedeutend besser wie in Oxford. Leider sind aus verschiedenen Gründen Reproduktionen der dargestellten Szenen nach der alten Romanze „Sir Degrevant“ in wenig brauchbarem Zustande zu erlangen. Diese Thatsache ist besonders deshalb zu bedauern, weil in der von Burne-Jones gemalten Hochzeitsfeier der König und seine Gemahlin die Züge von Mr. und Mrs. Morris tragen.

In England ist kein Beispiel von eigentlicher, d. h. der „Buono-Fresko“-Malerei, im altitalienischen Sinne, vorhanden, sondern was erhalten blieb, in einer gemischten Manier hergestellt. Das eine der Wandgemälde zeigt das Königspaar von drei Musikanten empfangen, kein Bild, sondern eine Szene, ausgeführt im Geiste Cimabues oder Giotto's. Die zweite, bereits genannte Wanddekoration bildet in ihrem Entwurf ein

Gemisch verschiedener Stile, und zwar insofern, als der Vorgang von der einfachen, primitiven Szene sich zum Gemälde gestaltet, wie ihn etwa Filippino Lippi aufweist und in der Benozzo Gozzoli, ebenso wie es hier geschah, noch einen Schritt weiter dadurch geht, daß er Porträts von Zeitgenossen in die Darstellung einführt, eine von Ghirlandaio alsdann noch mehr angenommene Gewohnheit.

Die dekorativen Zuthaten im Bilde deuten auf den illuminierenden Charakter des Pinturicchio hin, dessen bezügliche Sonderheit, natürlich in englischer Übertragung, Burne-Jones in seinem Gemälde „Laus Veneris“ erkennen läßt. Der Figurentypus, der auf den Meister einen bedeutenden Eindruck ausgeübt zu haben scheint, ist derjenige, wie er in den sogenannten „Tornabuoni-Fresken“ Botticellis, ehemals in der Villa Lemmi, seit 1881 im Louvre befindlich, ersichtlich wird.

Die Freude Ruskins und aller Präraphaeliten erregten die beiden, aus dem Jahre 1860 stammenden Aquarellbilder „Sidonia“ (Abb. 8) und „Klara von Bork“ (Abb. 9), welche die Heroinnen aus Pastor Meinholds Roman „Sidonia von Bork, die Klosterhexe“ zum Gegenstand der Darstellung haben. Außer daß in diesen beiden Werken der Übergang zur Selbständigkeit hervortritt, haben sie wegen des Stoffinhaltes für uns besonderes Interesse. Der Verfasser der bezüglichen Romane wird in englischen Nachschlagewerken mehrfach als ein Schweizer von Geburt bezeichnet, während er doch thatsächlich auf der Insel Usedom geboren ist.

Meinholds Roman „Die Bernsteinhexe“ erregte 1843 in Deutschland schon an und für sich großes Aufsehen, welches aber dadurch noch erhöht wurde, daß König Friedrich Wilhelm IV. sich für die Arbeiten Meinholds interessierte. Beide Romane waren eben besonders dazu angethan, die Aufmerksamkeit des Königs hervorzurufen, weil bei der geschichtlichen Lokalfärbung sich romantische Elemente einmischten, das Ganze aber als ein Werk gelten kann, in welchem Meinhold die Angriffe gegen die geschichtliche Echtheit der biblischen Erzählungen zu entkräften suchte.

Für Deutschland hatte endlich Meinholds

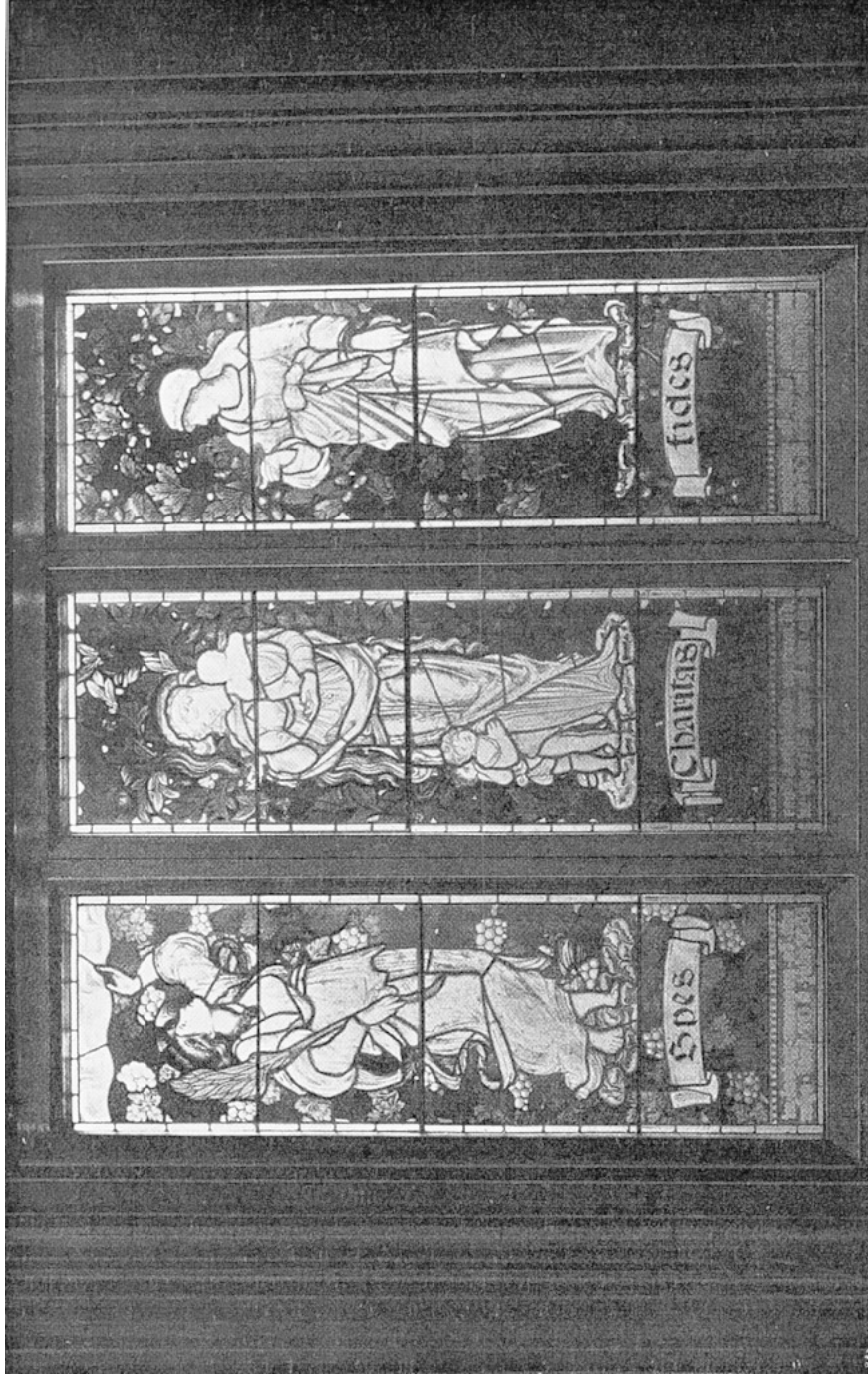


Abb. 28. „Caritas“, von „Spes“ und „Fides“ umgeben. Gemaltes Glasfenster in der Parochialkirche zu Dundee.  
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)



Abb. 29. Hoffnung. Aquarellbild.  
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke  
Square.)

Herausgabe des „Vaticinium Lehninense“ außergewöhnliches Interesse, weil die metrische Erzählung Weissagungen über die Kurfürsten der Mark aus dem Hause Hohenzollern enthält. Selbstredend rühren die Prophezeiungen post festum her. Rossetti, Burne-Jones, sowie andere Zugehörige glaubten längere Zeit hindurch,

ebenso wie es in Deutschland der Fall war, daß Meinhold auf Grund wirklich vorhandener Dokumente seine Romane verfaßt habe.

„Sidonia“ und „Clara von Bork“ befanden sich zur Zeit der Ausstellung von Werken Burne-Jones', abgehalten in der „New-Gallery“ 1898 – 1899, in dem Besitz von Mr. W. Graham Robertson. Da der Katalog an seiner Spitze die Namen der beiden, dem Meister nahestehenden Direktoren: Comyns Carr und C. E. Hallé trägt, so glaube ich, bei Festhaltung dieser Richtschnur, möglichst vor Irrtümern geschützt zu sein. Wenn inzwischen auch manche Veränderungen im Besitzstande der bezüglichen Werke eingetreten sein mögen, so bleibt die Spur der letzteren auf diese Weise doch wenigstens immer verfolgbar.

Leider ist es nicht möglich, die vielen kleineren Zeichnungen, Kartons für Kirchenfenster und alle diejenigen Entwürfe zu vermerken, die Burne-Jones für die Kunstindustrie anfertigte und die sozusagen nebenher zwischen den umfangreicheren Werken entstanden. Keinenfalls aber sollen die Kartons für Christ Church, Oxford, und die für Waltham Abbey unerwähnt bleiben. Erstere aus dem Jahre 1859 stellen St. Fridesweide, eine alt-angelsächsische Heilige, letztere aus dem Jahre 1860 die „Schöpfung“ dar.

Das Jahr 1860 wird ferner als ein sehr wichtiges in der Biographie des Künstlers zu verzeichnen sein, da er in demselben Georgina Macdonald heiratet, eine Tochter des Reverend Macdonald. Verwandtschaftliche Beziehungen besonders ausgezeichneter Art entstehen für ihn durch diese Ehe.

Die eine seiner Schwägerinnen ist die Gattin von Sir E. Poynter, des heutigen Präsidenten der Akademie, sowie Direktors der alten und neuen Gemäldegalerie. Letztere hat zwar einen eigenen Vorstand, aber Sir. E. Poynter führt die Oberaufsicht über dieselbe. Die andere Schwester von Lady Burne-Jones ist die Mutter von Rudyard Kipling, den ja heute viele Engländer für den ersten Dichter nach Shakespeare (wenn auch etwas zu ungestüm) anerkannt wissen wollen, nachdem diese Ehre zuvor – meiner Ansicht nach auch zu Unrecht – Tennyson zuerkannt worden war. Seine Absetzung erinnert an den mit Lorbeer gekrönten Poeten im

„Glücksrad“ (Abb. 40) von Burne-Jones, der bei der Drehung des Rades gerade einmal wieder unten angekommen ist und nur zu sehr die Erfahrung illustriert: das einzig Beständige in der Flucht in der Erscheinung bleibt der Wechsel. Um allen etwaigen Mißverständnissen von vornherein vorzubeugen, wird ausdrücklich erklärt, daß Tennysons Werk nicht im geringsten herabgemindert werden soll und daß natürlich nur seine Stellung als erster Dichter der Welt nach Shakespeare in Frage gestellt und von mir verneint wird.

Stoffe aus den Gedichten Chaucers und religiöse Themata, so namentlich die Verkündigung, in Wiederholungen mit einigen Abänderungen in Details, sind die Motive für eine Reihe von Bildern, die in den Jahren 1861 – 1863 zur Vollendung gelangen. Zu der ersten Gattung gehört „Cupidos Schmiede“, zu der letzteren ein Triptychon, in der Mitte die Anbetung der drei Weisen des Morgenlandes (Abb. 10) nebst den beiden Seitenflügeln mit der Jungfrau Maria und dem Engel Gabriel. Die Figuren im Mittelbilde stellen die Porträts von Morris, Swineburne und Burne-Jones dar; ersterer kniet unmittelbar vor dem Christuskind, die jugendlich aufrechtstehende Figur zur rechten Hand ist Swineburne, hinter ihm der Künstler selbst. Die Jungfrau Maria trägt die Züge von Lady Burne-Jones. Das Kolorit ist schön, besitzt aber leider einen so dunklen Ton, daß die Reproduktion des Gemäldes besonders schwierig wird.

In dem linken Seitenbilde kniet der Engel Gabriel. Sein Spruchband lautet „In the sixth month the Angel Gabriel was sent into a city of Gallilee, named Nazareth.“ Im Entwurf an die „Verkündigung“ Sandro Botticellis in den Uffizien zu Florenz erinnernd, hat der Engel Gabriel wie dort die rechte Hand erhoben, während er in der linken einen Lilienzweig halt.

Das rechte Flügelbild zeigt die Jungfrau, wie sie die Botschaft des Engels empfängt, mit dem erklärenden Spruchband: „To a Virgin espoused to a man whose name was Joseph of the House of David and the Virgin's name was Mary.“ Das Originalbild wurde für den Altar in der St. Paulskirche zu Brighton in Ölfarben, ebenso wie die leicht veränderte Replik gemalt, welche Eigen-



Abb. 30. Glaube. Aquarellbild.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

tum von Mr. Bodley ist.

Die im Jahre 1859 begonnene, aber erst 1861 vollendete „Verkündigung“ (Abb. 11) ist ein Aquarellbild, welches zur Linken die Jungfrau Maria in einem blauen Kleide mit roten Ärmeln, eine Taube haltend darstellt. Der Engel Gabriel, in der rechten Hand ein Weihrauchgefäß tra-

gend, begrüßt die Jungfrau, ihr die Botschaft zugleich verkündend. Im Hintergrunde windet sich die Schlange um den Baum der Erkenntnis.

---

Von „Sidonia“ und „Clara von Bork“ an macht sich in den Arbeiten des Meisters die mehr detaillierte Behandlung der Gewänder bemerkbar, ohne indessen aufdringlich zu erscheinen. Seine Frauentypen scheiden sich in zwei Klassen: religiöse und weltliche. Wie bei vielen alten Meistern, so finden wir auch in seinen religiösen Gestalten häufig denselben Typus. Ein Künstler, der sein Ideal gefunden hat, hält es gern fest und sieht es überall, im Strom, in der Quelle, in der ganzen Natur. Er ist deshalb auch kein Porträtmaler im eigentlichen Sinne, denn es entsteht für denjenigen, welcher dasselbe Ideal nicht anerkennt – und es sind ihrer viele – eine gewisse Monotonie. Um gerecht zu sein, muß aber hervorgehoben werden, daß trotz dieser Idealisierung eines wiederkehrenden Frauentypus jede Szene ihre eigene Individualität besitzt.

Die Melancholie mag als das Gewand angesehen werden, das Burne-Jones als passendsten Ausdruck für sein poetischen Gedanken, die aber oft an Grübeleien streifen, mit Vorliebe wählt.

Wenn der Meister Joseph und Maria darstellt, sei es nun in Bethlehem oder auf dem Wege nach Ägypten, so behält das Bild stets seine mystische Schönheit in der Manier des Giotto oder des Angelico da Fiesole. Nach der Tradition der alten Schule und mancher ihrer Meister haben seine Engel hin und wieder, wie z. B. in den „Schöpfungstagen“ (Abb. 54 und 55). Flammen auf dem Haupt. Niemals läßt Burne-Jones in religiösen Stoffen heilige Personen sozusagen incognito auftreten. Jedermann soll wissen, wer sie sind.

In den Jahren 1861 – 1863 entfaltet der Künstler geradezu einen Riesenfleiß in der Anfertigung von Kartons für Kirchenfenster, die sich auf ganz England verteilen und von seinem Freunde Morris in buntem Glas ausgeführt werden. Von anderen Arbeiten sind es nament-

lich Aquarelle, die in den genannten Jahren fertig gestellt wurden, so: „Blinde Liebe“, „König René's Flitterwochen“, „Theseus und Ariadne“, „Die Schachspieler“, „Tristan und Isolde“, „Der Wahnsinn Tristans“, „Fatima“ und „Eleonore und Rosamunde“. Infolge der vielfachen und hervorragenden Bethätigung im Aquarellfach wurde Burne-Jones im Jahre 1863 zum Associate der „Royal Society of Painters in Water-colours“ erwählt.

Hauptsächlich zu verdanken hatte er diese Wahl seinem älteren Freunde, Mr. Birket Foster, der um acht Jahre älter wie Burne-Jones, ihn um ein Jahr überlebte. Da während ihrer Künstlerlaufbahn die intimsten Beziehungen zwischen ihnen bestanden und Mr. Foster das Verdienst gehabt hat, mit zu denjenigen Personen zu gehören, die Burne-Jones als jungen Anfänger zuerst beschäftigten, so werden einige Worte über jenen am Platz sein.

Zur Zeit, als der jüngere Künstler im Jahre 1863 in der „Aquarell-Gesellschaft“ Aufnahme fand, war von dem älteren, der gleichfalls Maler, ein Illustrationswerk „English Landscapes“ veröffentlicht worden, zu dem Taylor den Text geschrieben hatte. Von diesem Wendepunkt ab erregten seine in der Aquarell-Gesellschaft ausgestellten Werke die allgemeinste Aufmerksamkeit und Anerkennung in England.

Anfangs war Birket Foster mit Herstellung von Holzschnitten für die „London News“ beschäftigt gewesen und gefielen bereits in der Mitte des Jahrhunderts mehrere seiner Buchillustrationen, so namentlich zu Goldsmiths Werken und zu Longfellows „Evangeline“. Fosters hübsche Bildchen, die den richtigen populären Ton für die große Masse des kunstliebenden Publikums trafen, waren selbst in den Epochen des Daniederliegens der englischen Kunst sehr begehrt. In seiner Wohnung „The Hill, Witley“ befanden sich eine ganze Reihe von Werken seines Freundes Burne-Jones; am meisten Interesse für uns besitzt die Serie „St. Georg und der Drache“ (Abb. 17 u. 18), weil hierfür Burne-Jones auf der internationalen Ausstellung in München (1897) die goldene Medaille erhielt. Die Bilder zierten ungefähr dreißig Jahre lang den Speisesaal, der außerdem im Auftrage von Mr. Foster durch Ros-



Abb. 31. Der Wein der Circe. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



setti und Morris ausgeschmückt worden war. Später soll hiervon ausführlicher die Rede sein.

So sonderbar es klingen mag, den Namen „Hogarth“ mit der präraphaelitischen Schule in Verbindung zu bringen und namentlich mit Burne-Jones, so muß dies dennoch aus mehr wie doppelten Gründen geschehen, weil mittelbare, aber auch ganz unmittelbare Beziehungen zum Gegenstand vorhanden sind. Im Jahre 1858 gründeten nämlich die angesehensten Vertreter des Präraphaelismus und viele andere Künstler und Litteraten den „Hogarth-Club“, in dem die zur Vereinigung gehörigen Mitglieder ihre Werke ausstellten. Ein Teil des zum Urteil in der Sache befähigten englischen Publikums behauptet nun, daß es sich bei der Wahl des Ausstellungslokals u. s. w. um rein äußerliche Dinge, aber um keinen inneren Zusammenhang mit Hogarth gehandelt habe.

Dieser Auffassung steht das Zeugnis von Madox Brown und Michael Rossetti auffallend gegenüber, da sie Hogarth nicht nur für die erste und wahrhaft große Erscheinung in der englischen Kunst ansahen und ausdrücklich erklärten, sein Einfluß sei heute noch ein außerordentlicher, sondern mehr wie dieser Ausspruch noch beweist die Aufzählung der einflußreichsten Mitglieder des Clubs, zu dem gehörten: Burne-Jones, Madox Brown, Hughes,

Holman Hunt, Leighton, die beiden Lushingtons, Martineau, Bell Scott, Morris, Street, Ruskin, die beiden Rossettis, Stephen Stanhope, Swinburne, Birket Foster, Woolner, Watts, Webb, Val Prinsep u. a. Für Burne-Jones war die Berührung mit Männern von solcher Bedeutung von unschätzbare Wichtigkeit, ganz abgesehen davon, daß ihm auf diese Weise mancher Auftrag zu teil wurde. So war der Künstler schon früher durch Mr. Webb, den ersten Assistenten des Architekten Street, dem die Restaurierung vieler gotischer Kirchen oblag, zu deren Ausschmückung in Gemeinschaft mit Morris herangezogen worden. Der letzterwähnte Umstand bildete wiederum die Ursache der von Morris ins Leben gerufene „Gesellschaft zur Erhaltung alter Baulichkeiten“.

Ich bin nun der Ansicht, daß vielfach im Auslande die Sonderstellung Hogarths als satirischer Darsteller des englischen kleinbürgerlichen Lebens und als Vater der Karikatur, sowie sein Einfluß auf das heutige Geschlecht unterschätzt wird. In Würde und Komposition, ebenso in Anmut und Erhabenheit ist Hogarth von einigen seiner Nachfolger hinsichtlich der Veranschaulichung praktischer Moral in den Schatten gestellt, nicht aber in dem Ausdruck der Wahrheit, des Verstandes und Witzes. Obgleich die Wiedergabe der Gestalten in Hogarths Werken

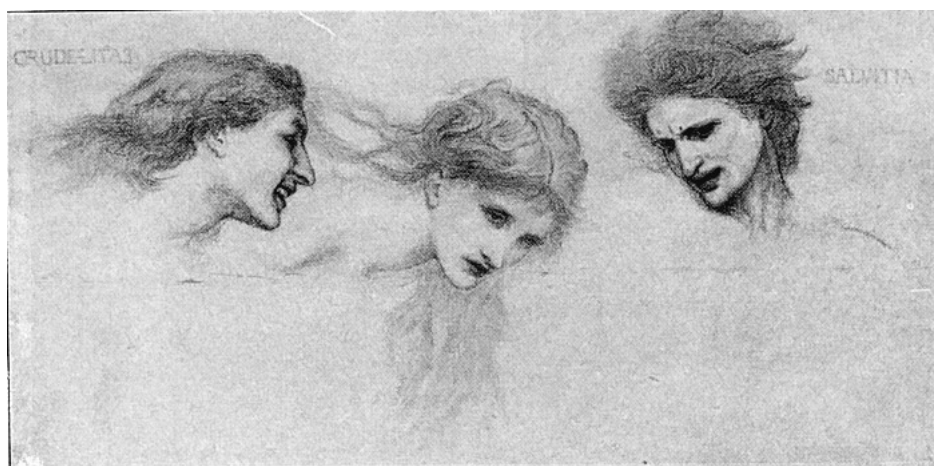


Abb. 32. Cupidos Maske.

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



Abb. 33. Vesper oder der Abendstern.

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

oft außerhalb der Kunst liegt, so enthalten seine Entwürfe doch soviel Größe des Gedankens, soviel Tiefe in der Charakteristik seiner Zeit, des Landes und der Individuen, daß in ihnen ein ganz bedeutendes Stück Kulturgeschichte sich abspiegelt. In seinem Werke „Die zeitgenössische englische Malerei“ faßt Robert de la Sizeranne sein mit sprühendem Geist abgegebenes Urteil über die englische Malerei dahin zusammen: „Das anekdotische Bilderrätsel Hogarths von der einen, das psychologische Burne-

Jones' von der andern Seite – zwischen diesen beiden Polen schwankt die ganze englische Malerei.“

Schon Patch, ein Nachfolger Hogarths, vermag, so seltsam es auch klingt, als ein Vorläufer der Präraphaeliten gelten. Die Blüteperiode von Patch, der in englischen Werken kaum genannt wird, fällt um 1770. In der Kupferstichsammlung der Gräfin Ilchester in Holland-House habe ich Gelegenheit gehabt, mehrere seltene und sehr interessante Blätter



Abb. 34. Die Liebe als Vernunft verkleidet.  
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

des Meisters kennen zu lernen. Für den Beweis meiner obigen Behauptung aber berufe ich mich auf eine einwandfreie Quelle. Zur Kritik von Patch heißt es in „Naglers Künstlerlexikon“ (Band XI): „Er ist einer der verdienstvollsten Künstler des vorigen Jahrhunderts; Patch war der erste, welcher auf die Meisterwerke der alten Florentiner aufmerksam machte.“

In keinem Kunstgemälde wie in dem, der die Satire vertritt, ist die Kontinuität in England augenscheinlicher nachweisbar. Es bedarf in dieser Beziehung nur der Nennung von Namen wie: Gillray, Bundbury, Cruikshank, Joseph Grego und aller derjenigen Künstler, die für „Punch“ tätig waren. Das im Auftrage der „Times“ von M. H. Spielmann herausgegebene Werk „Die Geschichte vom Punch“ gibt uns ein ebenso interessantes wie wichtiges Stück Kulturgeschichte während der gesamten Viktoriaepoche. Wenn ich unter den bedeutendsten Mitarbeitern des Witzblattes zunächst Sir John Tenniel, Charles Keene, Leech, Gilbert, Du Maurier und zuletzt erst Birket Foster erwähne, so geschieht es, um den Kreislauf, der mit ihm begann, als dem Gönner und Freunde von Burne-Jones schließen zu lassen.

Ein eigentümlicher Zufall will es, daß gerade in diesem Augenblick eine thatkräftige Bewegung im Gange ist, welche alle Schattierungen von Künstlern und Litteraten Englands umfaßt und die beweist, daß Hogarth lebhaft in ihrer Phantasie weilt und sie nicht vergessen haben, daß er zuerst der englischen Malerei jene naturalistische Richtung gab, die seitdem durch den Sinn des englischen Volkes bevorzugt wurde. Die soeben erwähnte Bewegung findet zu Gunsten des Ankaufs von Hogarths Haus in Chiswick statt, das mit seinem Garten und Maulbeerbaum alljährlich das Entzücken

der Dorfjugend bildet.

Von 1814 – 1832 bewohnte das Haus der Reverend H. F. Cary, dessen Übersetzung Dantes, nach dem Ausspruch Ugo Foscolos, die beste zur Zeit war.

Foscolo selbst ist auch in der dortigen Kirche bestattet und ruhte hier, bis es den italienischen Patrioten gelang, seine irdischen Überreste in Santa Croce in Florenz beizusetzen. In dem-

Anfange des vorigen Jahrhunderts als politische Flüchtlinge aus Italien nach England gekommen und fanden hier ein Asyl. Alle drei sind dann, teils unmittelbar, teils mittelbar anregend von bedeutendem Überfluß auf ihr Adoptivland geworden. Sie unterstützten und förderten sich gegenseitig, soweit dies in ihren Kräften stand.

Durch Ugolo Foscolo und den Vater Rossettis, ebenso wie durch Panizzi, der nachmals



Abb. 35. Sandro Botticelli. Verkündigung. Uffizien. Florenz.  
(Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

selben Gotteshause in Chiswick befinden sich außerdem die Grabstellen Hogarths mit der berühmten Inschrift Garricks und des ersten Gattin und deren Mutter, Lady Thornhill. Drei Männer mit ihren Zugehörigen waren am

berühmt gewordenen Oberbibliothekar im British Museum, wurde besonders das Studium Dantes und der italienischen Klassiker in England genährt und verbreitet. Der Vater D. G. Rossettis hatte eine Schwester des Dr. Polidori



Abb. 36. Raffael. Der Traum des Ritters. In der Nationalgalerie zu London.  
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

geheiratet, der mit Byron in näherer Verbindung stand. In dem väterlichen Hause dichtete Christine Rossetti, während Michael einen Artikel für das präraphaelitische Blatt „Germ“ schrieb, G. D. Rossetti den „Armen Heinrich“ von Hartman von der Aue und Teile des Nibelungenliedes übersetzte. Er war einer der edelsten und besten Menschen, hoch begabt, aber zu schwärmerisch und kein ausgeglichener Charakter.

---

Das Schwinden des Einflusses von Rossetti auf die Arbeiten seines Schülers kann als ein so unmerkliches bezeichnet werden, die Scheidegrenzen tragen so blasser Farben und greifen derart ineinander über, daß es schwer fällt, mit absoluter Bestimmtheit zu sagen: Hier in diesem Bilde findet sich auch nicht ein einziger Zug des Meisters mehr. Eine Reihe hervorragender Kritiker behauptet nun, mit dem im Jahre 1863 fertiggestellten Aquarellbild „The merciful Knight“ (Abb. 12), der vergebende Ritter, habe Burne-Jones sich von der künstlerischen Abhängigkeit Rossettis befreit. Auch in diesem Falle bin ich der Ansicht: man kann nur bedingt, d. h. mit „Ja“ und „Nein“ antworten. In dem Entwurf der Komposition, der technischen Behandlung der-

selben und vor allem darin, daß der Künstler sich zum ersten Male in seiner Laufbahn ein Problem zur Lösung stellt, zeigt sich soviel Eigenart, daß man jenen Stimmen beipflichten muß.

Die eigentliche Anregung für die Herstellung des Bildes kam wahrscheinlich von St. Miniato her, aber der hier ausgedrückte Mysticismus im Geiste Rossettis bleibt schließlich unverkennbar. Außerdem war der landschaftliche Hintergrund zu einer Epoche angefertigt worden, als Burne-Jones nachweislich noch unter der direkten Unterweisung seines Lehrers stand. Zerstreut in einzelnen Werken finden sich sogar Anmerkungen darüber, daß der Schüler die Landschaft im Beisein Rossettis malte.

Der im Bilde dargestellte Vorgang ist folgender: Der Ritter, obwohl im Stande, den in seine Hand gegebenen Feind zu töten, vergibt ihm, läßt ihn friedlich seines Weges ziehen, und als er dann vor einem Kruzifix betet, neigt sich Christus mit seinem gesamten, vom Kreuz losgelösten Oberkörper zu ihm herab, umarmt und küßt ihn, während der untere Teil des

Körpers am Kreuze befestigt bleibt.

Es handelt sich hier offenbar um die, der Gründung des Klosters Vallombroso zu Grunde liegende Legende, nach welcher St. Giovanni Gualberto, der Sohn einer reichen und mächtigen Familie in Florenz, nach einer wild verlebten Jugend sich dort zu den strengsten Bußübungen entschloß. Sein Bruder Hugo war erschlagen worden und Giovanni hielt sich nach der Sitte der Zeit zur Blutrache verpflichtet. Als er nun am Karfreitag von San Miniato in Begleitung Bewaffneter herabstieg, stieß er in einem engen Weg auf den Mörder. Statt ihn zu töten, vergab er ihm, weil jener die Barmherzigkeit des Heilandes anrief und es zudem Karfreitag war. Zum Lohn für diese That umarmte ihn der Gekreuzigte, als er vor einem Kruzifix seine Andacht abhielt.

Die Idee selbst ist also keine neue, jedenfalls schon früher bildlich dargestellt, ob aber Burne-Jones z. B. das in seiner Einfachheit grandiose Werk Murillos in Sevilla: „Christus umarmt den heiligen Franziskus vom Kreuz herab“ (Abb.



Abb. 37. Schönheit und Liebe.

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

43) gekannt oder nur davon gehört hat, mag dahingestellt bleiben. Mit dem Verstande läßt sich weder der eine noch der andere Vorgang erklären, trotzdem, will aber der Verstand durch die Darstellungsform nicht ganz unterdrückt werden. Auf diese Weise geschieht es, daß wir uns unwillkürlich sagen: Murillo hat den Vorgang so einheitlich und natürlich, so ungezwungen dargestellt, die Anordnung der Linien, die Bewegung des Armes, die ganze Gruppierung gewährt so außerordentlich den Eindruck des Ungewollten, daß Burne-Jones' Bild gegenübergestellt als gekünstelt erscheint. Es ist das erste und zugleich das letzte Mal gewesen, daß dieser sich an die Lösung eines Problems herangewagt hat, sei es nun hinsichtlich einer Komposition oder in koloristischer Beziehung. Zur Zeit der Ausstellung befand sich das Bild im Besitz von Mr. J. P. Middlemore und erregte, wie kaum anders zu erwarten, teils lebhaften Widerspruch, teils Bewunderung.

In demselben Jahre entstehen noch folgende Werke: Eine „Verkündigung“, „Die Geburt des Heilands“, „St. Valentins Tag“, ein Triptychon,

sämtlich Aquarelle, und etwa zehn bis zwölf Kartons für Kirchenfenster.

Die Entwürfe für die letzteren stellen allerdings in ihrer Mehrzahl Wiederholungen derselben Sujets dar, die entweder getreu den Originalen entsprechen, oder aber durch leichte Änderungen den für sie bestimmten Zwecken besser dienen. Zwei sehr anmutige Aquarellbilder aus der gleichen Zeit erheben sich noch über das Niveau der schon genannten (Abb. 14): Aschenbrödel im grünen Anzuge mit weißer Schürze und dem gläsernen Pantoffel, Eigentum des Mr. C. A. Street, den wir bereits als Gönner des Künstlers kennen. Begonnen wurde „Green Summer“, der grüne Sommer, noch in demselben Jahre, aber erst 1864 vollendet. Später hat Burne-Jones das Bild in vergrößertem Maßstabe und in Öl gemalt. In einer Sommerlandschaft sind mehrere junge Mädchen zu einer Gruppe vereint dargestellt, die sämtlich grüne Anzüge tragen, ein Umstand, der mutmaßlich mit dazu verholphen hat, dem Bild seinen Namen zu geben. Das im Besitz von Mr. W. Colthart befindliche Werk wird in dem Heimatlande des



Abb. 38. Das Herz der Rose. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)



Abb. 39. Die Liebe und der Pilger. (Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Künstlers etwas über Gebühr geschätzt, bezeichnet aber zweifellos einen Schritt vorwärts in der Selbständigkeit des werdenden Künstlers.

Seine Entwicklung ist zwar eine sehr unmerkliche, aber unbedingt sicher fortschreitende, in den Thematis stets mit Vorliebe zu Chaucer zurückkehrend und vor allem so in der Auffassung wie ihn Morris exponiert.

Selbst da, wo der italienische Einfluß bei Burne-Jones die Oberhand gewinnt, wird sich fast immer noch an seinen geliebten Chaucer oder an König Arthur ein Anklang finden. Die Engländer sagen mit voller Berechtigung: Wenn Burne-Jones eigenartige, schöne Kunstwerke schafft, die keine allgemein anerkannten Regeln der Kunst verletzen, so ist es gleichgültig, ob er Homer oder Vergil mit keltischer Phantasie zur Anschauung bringt. Es hat Zeiten gegeben, in denen auf dem Kontinent Homer gegen Vergil, Shakespeare gegen Voltaire und die großen deutschen Heldensagen gegen die oberflächlichsten geistigsten Produkte zurücktreten mußten. Warum sollen König Arthur und Chaucer als nationale Größen in Burne-Jones' Phantasie nicht die erste Stelle einnehmen? Ich bin der Ansicht, daß es im Interesse der Kunst liegt, jedes eigenartige Talent, welcher Richtung es sich auch zuwendet, zu pflegen und zu fördern, aber weder zu hindern noch gar zu brechen, denn

allein ausgesprochene Individualität vermag die höchsten Ziele zu erreichen.

In den Jahren 1864 und 1865 beschäftigte sich Burne-Jones eingehend mit den Zeichnungen, Entwürfen, Aquarell- und Ölbildern, die „Cupido und Psyche“ zum Gegenstand haben und ursprünglich für Morris' „Earthly Paradise, Story of Cupid and Psyche“ gedacht waren. Die bezüglichen Werke sind dann in verschiedenem Material, anderen Abmessungen und in Varianten erschienen. Ja die ganze Serie „Cupido und Psyche“ wurde als Dekoration für den Speisesaal des Grafen von Carlisle begonnen, indessen erst 1881 durch Walter Crane wunderbar schön vollendet.

Wiederholungen einzelner Teile sind auch für andere Personen gemalt worden, so „Zephyr und Psyche“ für die Gräfin Pembroke, „Cupido und Psyche“, sowie „Pan und Psyche“ für Mrs. Benson, letzteres jedoch erst 1874 beendet. In dem mittleren Bild ist Psyche schlafend dargestellt (Abb. 15); Cupido in schöner blauer Gewandung, den Pfeil in der rechten Hand, beugt sich sinnend zu der anmutigen Gestalt hernieder. In allen drei Bildern liegen bestimmte Verse aus dem „Earthly Paradise“ den entworfenen Szenen zu Grunde. In „Pan und Psyche“ lautet die Erzählung kurz folgendermaßen: Psyche, untröstlich über den Verlust ihres Gelieb-



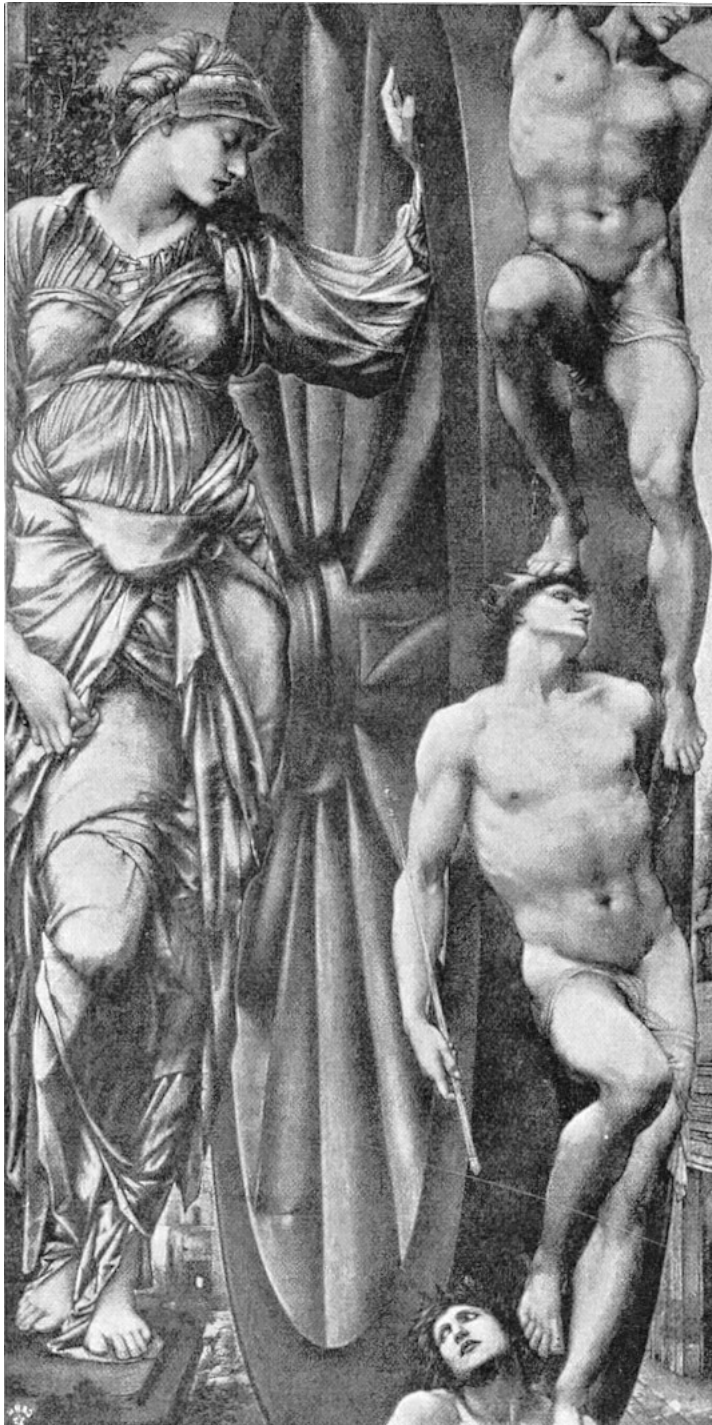


Abb. 40. Das Glücksrad.

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

ten, wirft sich in den Fluß; dieser aber will, daß sie lebt und geleitet sie sanft auf eine Wiese, von der Pan, der Hirt, seine Blicke über das Wasser schweifen läßt. Pan kniet auf einem Felsen in der Landschaft, beugt sich zart auf die dem Wasser entsteigende Psyche herab und legt seine Hand auf ihr Haupt. Diesen ganzen äußeren Hergang hat Burne-Jones meisterhaft vertieft und seelisch empfunden, indem er alles Geschehene in einen einzigen Hauptmoment zusammenfaßt, den er in den Gesichtsausdruck der beiden handelnden Personen hineinverlegt, und durch den er uns nicht nur die augenblickliche Situation erkennen läßt, sondern auch die frühere erklärt. Der ängstlich fragende, forschende und gespannt erwartungsvolle Blick des liebenden, jungen Mädchens ruft dessen Reue, Mitleid und von neuem seine Liebe hervor. Dadurch, daß Pan die Hand auf ihr Haupt legt, deutet der Künstler sinnig jene Liebe an, die als die veredelte von Dauer sein wird. Im Auftrage der Firma Dunthorne fertigte C. W. Campbell nach dem Originalgemälde des Meisters ein gutes Mezzotintoblatt an, welches dessen Eigentümlichkeiten in treuer Übersetzung wiedergibt.

„Pygmalion und das Bildwerk“ (Abb. 59 bis 62), bildet gleichfalls eine für das „Erdenparadies“ bestimmte, dann nochmals wiederholte Serie von Bildern, die aber in ihrer Gesamtheit erst später vollendet wurden und deshalb an geeigneter Stelle zur Veranschaulichung gebracht werden sollen. Außer den bereits genannten Werken wurden im Jahre 1865 beendet: „Der Ritter und die Dame“, „Die Astrologie“, eine Reihe von Kartons für Glasmalerei, darunter: „Elias“, „Johannes“,

„Glaube“, „Hoffnung“, „St. Georg“, „St. Michael“ und „Dream of good Women“, nach Chaucer.

Als das interessanteste Werk desselben Jahres kann sicherlich das Aquarellbild „Le Chant

des Künstlers, befand. Später gelangte das Bild in den Besitz von Mr. J. Ruston, und dann in die Hand von Mr. T. H. Ismay. Das kleinere Aquarell hat seinen Weg über das Wasser nach Amerika



Abb. 41. Die Hesperiden. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

d'Amour“ (Abb. 16) gelten, das der Künstler während der Jahre 1868 bis 1877 in Öl wiederholte und sich in der Sammlung des verstorbenen Mr. William Graham, eines großen Gönners

genommen. In dem Jahre 1878 wurde das betreffende Oelbild in der „Grosvenor Gallery“ ausgestellt, so daß ich mich des etwas befremdlichen Eindrucks erinnern kann, den es in mir zuerst

hervorrief. Die Farben sind sehr schön und ausnahmsweise von bedeutender Leuchtkraft. Eine Dame in weißem Kleide mit purpurfarbenen Ärmeln spielt die Orgel; die Liebe in rotem Gewande bedient die Blasebälge, während der Ritter in der Rüstung, in halb liegender Stellung, mit einem Gemisch von Gefühlen, welche Liebe, Verehrung, Andacht und Träumerei ausdrücken, lauscht. Nach meiner Ansicht ist der Kopf des Jünglings in zu weichen Linien modelliert.

In den Werken von Burne-Jones tadeln die Engländer nicht nur diesen dauern sich wiederholenden sogenannten keltischen Männertypus, der fast weichlich, lässig, kraft- und thatenlos erscheint und eher dem Quietismus als dem Heldentum sich zuneigt, sondern sie bewundern ihn sogar als schön. Sie würden aber im praktischen Leben solche Charakterzüge weder einem Krieger, einem Staatsmann oder irgend einer anderen Persönlichkeit in ihrem Berufe verzeihen.

Modelle, wie sie oft Burne-Jones für seine männlichen Typen verwertet, sind doch gerade in England nicht alle Tage von ungefähr, sondern nur nach langem und zielbewußtem Suchen zu finden. Es handelt sich also nur um einen von Burne-Jones in der Kunst und Ästhetik errungenen Sieg, der wieder mit Politik noch mit bürgerlichen Verhältnissen das geringste zu thun hat und gar keinen Einfluß auf letztere ausübt. Der Buchstabe „I“, Ich, wird nach wie vor am Anfang, in der Mitte und am Ende des Satzes groß geschrieben. Das weiche Schönheitsideal des Meisters wurde von seinen Bewunderern, den Kritikern und Schriftstellern anerkannt, als ästhetischer Typus gut geheißen, ihm die Weihe verliehen und das so von den Sachverständigen festgestellte Urteil angenommen und im Superlativ von der Menge unter sich verbreitet.

Da der Meister für die Darstellung seines Sujets eigens eine Orgel ins Freie geschafft hat, aber mit dem unmittelbaren Hintergrunde einer Kirche, und erst in weiterer Ferne das Schloß sichtbar wird, so will der Meister jedenfalls idealisieren, ja vielleicht mehr die himmlische wie die weltliche Liebe hervorheben. Die bei den Blasebälgen knieende Liebe, ein Engel oder ein jugendlicher Hirt, ist zwar durchaus korrekt

gezeichnet, aber schön ist die Beinstellung gerade nicht.

Nach dem alten keltischen, in der neueren Mundart in der Bretagne erhaltenen Liede mit dem Refrain:

„Hélas, je sais un chant d’amour  
Triste ou gai, tour à tour“

hätte man auch heiteren Gesang erwarten dürfen. Daß aber Burne-Jones den ersten Teil des Liedes nur andeutet, bleibt ebenso bezeichnend für ihn, wie die knieende Stellung der Orgelspielerin. Das Bild besitzt den außerordentlichen Vorzug, daß, wie man es auch betrachtet, der Blick auf den Mittelpunkt desselben gerichtet wird. Es liegt über der gesamten Komposition etwas Traumhaftes und wie in allen Werken des Meisters vermag man die seiner Phantasie entstiegenen Gestalten wieder einer bestimmten Epoche, noch einer Nationalität zu überweisen. „Le Chant d’Amour“ ist das alte und ewig neue Lied aller Völker und Zeiten.

---

Während zweier Jahre, von 1865 bis 1867, bewohnte der Künstler ein Haus in Kensington Square. Hier entstanden die beiden sehr interessanten Arbeiten „Georg und der Drache“ und „St. Theophilus und der Engel“ (Abb. 19). Erstere, eine Serie von Ölbildern (Abb. 17 u. 18), die später zum Teil von Burne-Jones in den Farben und einigen Details wieder aufgefrischt wurden, bildete, wie bereits weiter oben mit geteilt worden war, eine Zierde des Speisesaals von Mr. Birket Fosters Haus in Witley ging dann aber nach längeren Jahren in andere Hände über. Auf der internationalen Ausstellung in München 1897 erhielt der Meister für dies Werk die goldene Medaille.

Vor diesem Zeitpunkt war Burne-Jones, trotzdem er längst in Paris einen außerordentlichen Erfolg errungen hatte, in Deutschland so gut wie unbekannt geblieben, höchstens aber nur ganz gelegentlich in Werken gesehen worden, die das große Publikum nicht verstand und sogar belachte. Seit dem Jahre 1893 hatte ich seiner in



Abb. 42. Sandro Botticelli. Primavera. Florenz. Akademie. (Nach einer Photographie von Giacomo Brogi, Florenz.)

kleineren Bemerkungen in der „Kunstchronik“ Erwähnung gethan und auf den Meister hingewiesen. Als nun ein größerer Aufsatz von mir im Januarheft der „Bildenden Kunst“ (Seemann-Leipzig) 1895 erschien, waren die Kunstliebhaber durch die auf die Münchener Ausstellung 1894 gesandten Bilder wenigstens so weit vorbereitet, um die Bedeutung des englischen Künstlers würdigen zu können. Wie wenig Burne-Jones in Deutschland bekannt war, geht schon aus dem Umstande hervor, daß in den großen deutschen Nachschlagewerken um die Mitte der achtziger Jahre sein Name nicht einmal als Stichwort vorkommt. Ganz unerklärlich ist diese Thatsache nicht, denn es hat in England selbst eine, wenn auch nur kurze Periode gegeben, in welcher der Meister wenig beachtet wurde.

Der englische Maler, der zu den Meistern gehört, welche die heimische moderne Kunst am eigenartigsten repräsentieren, wird vielfach mit Böcklin verglichen, den wir selbst mehrere Jahrzehnte haben beiseite liegen lassen. Burne-Jones geht von den frühesten Florentinern aus, lebt in England und interpretiert die Präraphaeliten nach der Bibel, der keltischen Sage, nach Chaucer und seinem eigenen Gefühl. Böcklin als Deutscher lebt umgekehrt in Florenz unter den Augen Frau Angelicos da Fiesole, er malt Italiens Landschaft, bevölkert sie mit den mythischen und Fabelwesen Homers und gibt uns das Meer der Odyssee, aber in germanischer Anschauungsweise. Wir sehen und fühlen natürlich deutsch mit Böcklin, ebenso die Engländer selbstverständlich englisch, aber uns, die wir die größere Anpassungsfähigkeit besitzen, gelingt es doch noch leichter, Burne-Jones zu verstehen, wie dies umgekehrt auf Böcklin Bezug hat.

Das Heitere, das Spielende liegt Burne-Jones fern, diese Seite des menschlichen Lebens, ebenso wie die Humoreske oder das Grotteske, hat keinen Platz bei ihm. Die unbändige, mit elementarer Kraft durchdringende Freude, die in den Werken Böcklins sich wiederspiegelt, kennt Burne-Jones nicht. Er malt niemals einen Garten, einen Park oder einen gepflegten Acker. Er liebt die gesamte Natur wie Böcklin, aber die seine ist unberührt von menschlicher Hand. Die Landschaft in dem „Spiegel der Venus“ ist ein

unbewohntes Thal zwischen Hügeln, einsam, verlassen und ohne Reiz. Die Toteninsel Böcklins mit ihrem geheimnisvollen Schauer, obwohl nur von den Verstorbenen bewohnt, zieht uns mächtig an. Böcklin ist eine gewaltig starke Natur voller Lebensfreude, ohne den weichen und sentimentaligen Zug des englischen Künstlers. Nie hat dieser die Freude am Leben derart ausgedrückt, wie ersterer dies in seiner „Insel der Seligen“ und vielen anderen Werken zu erkennen gibt. Er ist der Optimist, jener der Pessimist. Führt uns Böcklin in die verlassene, einsame Natur, so können wir wohl für einen Augenblick verzaubern, aber er erhebt uns schon wieder im weiteren Anschauen. Greift er hinüber in das religiöse Gebiet, wie in seiner „Pietà“, so erfüllt er uns mit tiefstem Schmerz; übermenschlich, gewaltig wirkt das Werk, aber er führt uns erhebend in höhere Sphären. Obgleich Burne-Jones ein wahrhaft frommer Christ war, so ist seine Mystik, der Leidenschaft Böcklins gegenüber, trocken und flach, sie erwärmt nicht, sie reißt nicht fort und sie überzeugt nicht.

Beide Künstler besitzen die ungebundenste Phantasie, aber, obgleich Böcklin sein Fabelrealistisch gibt, versetzt er uns doch in eine derartige Atmosphäre, daß wir in Summa sein Werk „ideal“ schön finden. Burne-Jones' Fabel bleibt immer seine eigene, persönlich empfundene und nicht die unsere. Ein für die Menge geschaffenes allegorisches Werk, das Erfolg haben soll, muß seinen Vorwurf auf gewissen, allgemein anerkannten Vorstellungen aufbauen. Um die Fabel Burne-Jones' zu verstehen, müssen derselben oft lange, erklärende Verse hinzugesetzt werden. Selbst dann, wenn er seine bildliche Erzählung gut enden läßt, will sie uns nicht vollkommen befriedigen.

Der englische Maler wird von Böcklin an Genialität übertroffen, dafür aber entbehrt Burne-Jones jedes dämonischen und faunistischen Zuges in allen seinen Werken, die ihm als der Ausdruck seines tiefempfundenen Christentums, der Offenbarung und des Glaubens gelten. Aus den Bildern beider vermuten wir die Worte zu hören: „Meine Gedanken sind nicht eure Gedanken!“ Bei beiden Künstlern ist der Geist der Wissenschaft soweit es sich um

den Ausdruck für ihre Kunst handelt, spurlos vorübergegangen. Böcklin, wenn er sich in das Reich der Fabel begibt, sucht immer wieder die Erde zu gewinnen, durch deren Berührung er wie der Riese Antäus stets neue Kraft erlangt. Umgekehrt läßt Burne-Jones, sobald er uns in die übersinnliche Welt führt wie in den „Sechs Tagen der Schöpfung“, die Engel an keiner Erdenküste weilen, aber niemals hat man so schöne Muscheln in Farbe und Ton gesehen, wie er sie malt. Dieser Künstler hat außer einigen Porträts nichts geschaffen, was je ein menschliches Auge erblickt haben kann. Im Vergleich zu der Farbe Böcklins trägt die von Burne-Jones einen Schleier. Die Engländer haben, ebenso wie wir Burne-Jones bis zu seiner Ausstellung in München kaum kannten, bis zur Böcklin-Ausstellung nichts von diesem Meister gewußt, obgleich man heute vielfach den Gemeinplatz hört, die ganze Welt sei nur noch eine Stadt. Wenn man bedenkt, daß jedes Land den betreffenden Meister für sich als das größte künstlerische Genie des Jahrhunderts in Anspruch nimmt, so stehen wir fast vor einem Rätsel. Ich habe noch vor drei Jahren aus dem Munde erster und hochgebildeter englischer Künstler das offene Geständnis erhalten, absolut nichts über Böcklin zu wissen.

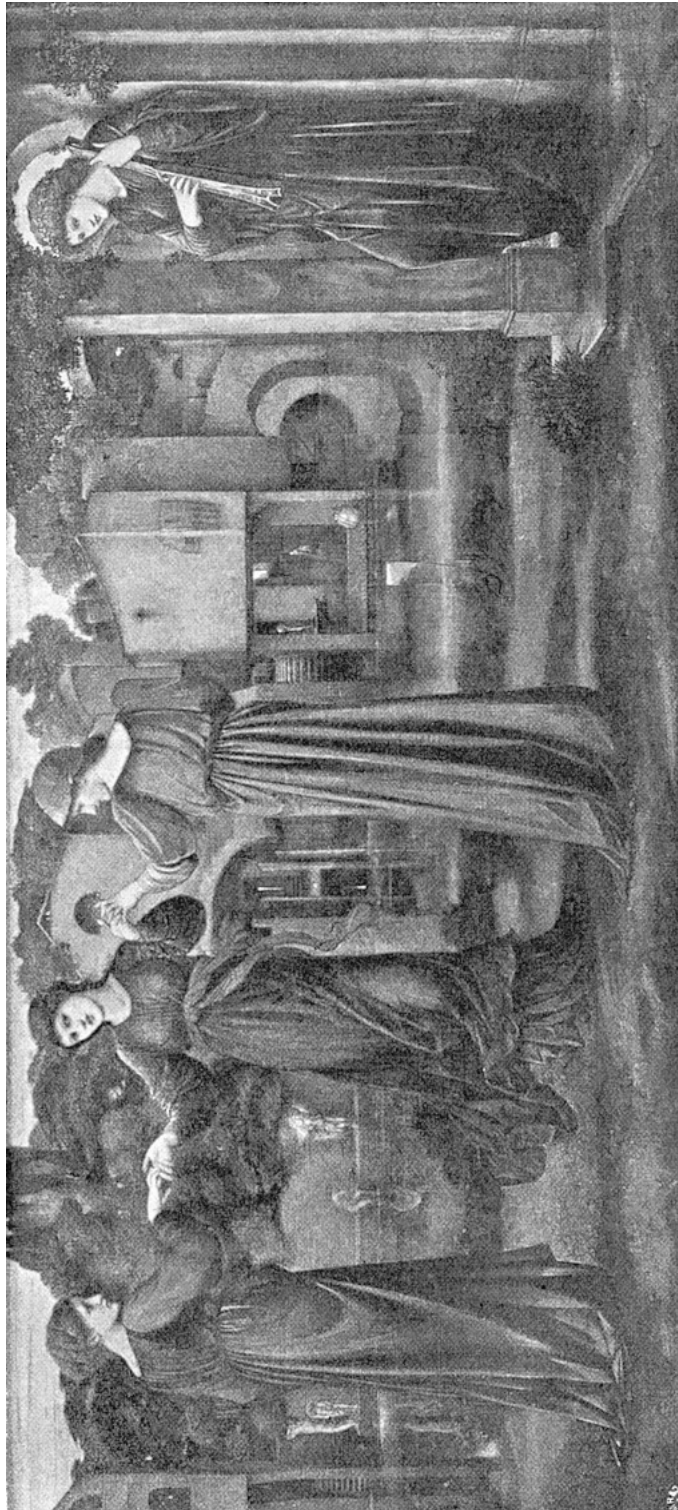


Abb. 43. Die Mühle. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Burne-Jones, der wahrhaft gläubige, positiv dogmatische Christ, hat sich durch letztwillige Verfügung nach seinem Tode in der Nähe Londons verbrennen lassen; der pantheistische Böcklin ruht in dem Allorikirchhof zu Florenz, das im Leben die heiße Sehnsucht des englischen Künstlers bildete. Jeder von ihnen hat seine Größe in eigenartiger Weise erreicht. Beide sind echte und wahre Künstler, die wie Raphael, Correggio und Tizian in einer beständigen Metamorphose begriffen, dauernd strebten. Keiner von ihnen hat eine Schule begründet oder Schüler, im Ateliersinne gedacht, ausgebildet, aber die Söhne beider folgten als Maler dem Berufe der Väter.

Wenn die Franzosen unparteiisch über den Werk Böcklins und den von Burne-Jones zu entscheiden hätten, so würde ihr Urteil wahrscheinlich zu Gunsten des letzteren ausfallen. Bis jetzt ist jener in Frankreich, wenigstens allgemeiner, auch nicht verstanden worden, hauptsächlich aber wohl deshalb, weil seine Werke dort erst in sehr beschränkter Anzahl bekannt wurden. Auch hier, wie überall, gilt dem Menschenkenner zum Trost in letzter Instanz das Wort Goethes: „Ich kann versprechen unparteiisch sein zu wollen, nicht aber objektiv.“

Die weiter oben erwähnte hochinteressante Serie von sieben dekorativen Panelen, die Mythe „St. Georg und der Drache“ bildlich erzählend, beginnt mit der „Prinzessin von Sabra“, die im Garten ihres Vaters lustwandelt und in einem illuminierten Andachtsbuch liest. Der Künstler führt die Königstochter auf diese Weise gut ein, jedenfalls um die ernst und streng aussehende Figur auch innerlich würdig erscheinen zu lassen, von St. Georg errettet zu werden. Nr. 2 der Serie betitelt sich „Die Deputation des Volkes bei dem König“, eine Komposition von acht Figuren, in welcher die Abgesandten ihren Herrscher bitten, das Volk bald von der Geißel des Drachen zu befreien und zu erlösen. – Nr. 3 (Abb. 17) zeigt uns den Moment, in welchem die Prinzessin das verhängnisvolle, mit dem Wort „Moritura“ beschriebene Los gezogen hat und infolge des grausamen Schicksalspruchs dem Drachen geopfert werden soll. Der Bischof, einige sagen der Oberpriester oder der Seher, leitet die Ceremonie der Staatsaktion und hält einen roten Beutel in der hand, aus welchem die Lose entnommen werden. Hinter der Prinzessin befinden sich ihre betäubten Begleiterinnen, zur Linken eine kleine Statue der Göttin „Fortuna“ mit architektonischem Hintergrund.

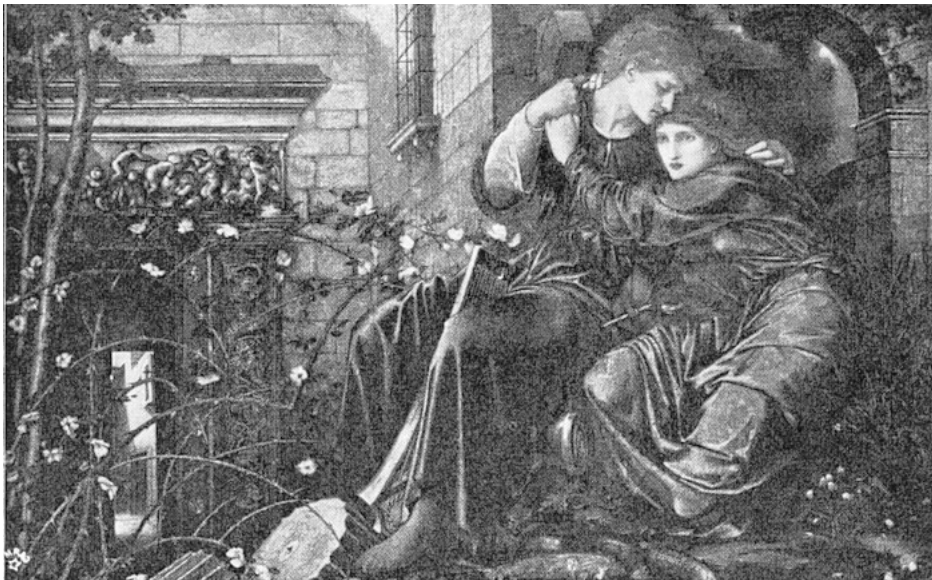


Abb. 44. Liebe in den Ruinen. (Photographie von E Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

Die Legende des heiligen Georg wird hier vom Künstler im Geiste Chaucers in halb christlicher, halb heidnischer Manier dargestellt: Eine Basilika, ein byzantinischer Altar, eine Fortuna und ein Bischof, der unter ihrem Schutze Lose ziehen läßt. Ob er hier absichtlich eine derartige Note seinem Werke gegeben hat, ist mir nicht bekannt, aber als ehemaliger Student der Theologie mußte Burne-Jones wissen, daß zum letzten Male in der Geschichte des Christentums das Los zur Wahl des Mathias geworfen wurde, daß aber nach der Ausgießung des heiligen Geistes dieser heidnische Brauch fortfiel, weil eben durch die Erleuchtung des heiligen Geistes die Kirche und ihre Diener nicht mehr auf Grund äußerer Zufälligkeiten, sondern nach bester Überzeugung mit innerer Einsicht handeln sollen.

In dem vierten Bilde wird die unglückliche Prinzessin zur Opferstätte geführt, im fünften an einen im dunklen Walde alleinstehenden Baum gebunden, in unheimlicher Einsamkeit ohne jede Hilfe dem Drachen überlassen und dem sicheren Tode geweiht. In der Ferne sieht man ihre Begleiterinnen zur Stadt heimkehren. Nr. 6 zeigt die Prinzessin knieend am Baum und den zu ihrem Schutz herbeigeeilten St. Georg, wie er den Drachen erschlägt, eine maniert dargestellte Szene. In der Auffassung der weiblichen Figur lehnt sich Burne-Jones an Paris Bordones gleichnamiges, im Quirinal befindliches Bild an, aber des italienischen Meisters Gemälde steht als Kunstwerk bedeutend höher wie jenes. Der Schluß der Allegorie enthält die glückliche Rückkehr der Prinzessin, welche auf dem Wege zu ihren Eltern und nach dem Königshause durch St. Georg geleitet wird und denen Blumen streuende und musizierende junge Mädchen vorangehen. Im Hintergrunde die Volksmenge. Wenn mich nicht alle Anzeichen im Bilde täuschen, wird St. Georg die Prinzessin von Sabra bald heiraten. Ende gut, alles gut (Abb. 18).

Einen recht erheblichen Fortschritt in der Komposition, der Gruppierung und einheitlichen, geschickt zusammengesetzten Anordnung von drei verschiedenen dargestellten Ereignissen, unter Hervorhebung des Haupt-



Abb. 45. Danaë und der eiserne Turm.  
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

moments im linken Vordergrund zeigt und das außerordentlich schön empfundene und in zarten Farben gestimmte, gleichfalls im Jahre 1866 vollendete Aquarellbild „St. Theophilus und der Engel“ (Abb. 19), von Mr. A. E. Street in der „New Gallery“ 1898 bis 1899 ausgestellt. Der Stoff ist aus der Legende, dem Märtyrertum von





Abb. 46. Dornröschen: Der Prinz betritt den Wald, in dem die Ritter schlafen.  
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

St. Dorothea, entnommen.

Als Dorothea nach dem über sie gefällten Todesspruch zur Richtstätte abgeführt wird, versucht der sie liebende Protonotarius Theophilus dadurch zu retten, daß er sie anfleht, einen Widerruf zu unterzeichnen. Auf seine Frage: Warum sie denn alle sicheren irdischen Freuden für ein ungewisses Jenseits opfern wolle, antwortet Dorothea, daß sie noch an diesem Tage mit ihrem Bräutigam Christus in den Gärten des Paradieses vereint sein werde. Theophilus entgegnet ihr erbittert und höhnisch, sie solle, da es Februar sei und Schnee auf dem Erdboden liege, nicht vergessen, ihm von dem Paradiese Rosen und Früchte zu senden. Als er zu dem Gerichtshofe nach dem Tode der Heiligen zurückkehren will, findet er an der Thürschwelle einen Engel, der ihm einen Korb mit Rosen und Früchten mit den Worten überreicht: „Meine Schwester Dorothea sendet Dir dies alles von dem himmlischen Orte her, wo sie jetzt weilt.“ Dann verschwand der Sendbote. Theophilus hat den Engel noch nicht bemerkt, teils weil dieser noch zurück, innerhalb des Einganges steht, teils weil er selbst den Kopf in nachdenklicher und den Beginn der Reue anzeigender Stimmung nach der Bahre hinwendet, auf der der Leichnam Dorotheas ruht und um den mehrere Frauen beschäftigt sind.

Im Vordergrund erblickt man eine Prozession junger Mädchen, die ein stolzer, dünkelfhafter, seiner Macht sich bewußter Priester leitet und sie zu dem Tempel der Venus führt, um dort der Göttin zu opfern. Ohne Beachtung geht der hochmütige Levit an der sich devot vor ihm verneigenden Person vorüber.

Die den Vordergrund einnehmende Bronzefigur des Pan überragt ein Marmorwasserbecken, aus welchem mehrere Mädchen ihre Krüge füllen. Die Legende überliefert uns den zum Christentum übergetretenen Theophilus mit dem Zusatz „Sanctus“.

Mutmaßlich infolge der von dem vorliegenden Sujet empfangenen Anregung entstanden noch in demselben Jahre für verschiedene Kirchen mehrfach wiederholte Kartons für bunte Glasfenster, darunter auch St. Dorothea. Einige dieser Entwürfe werden im „Victoria- und Albert-Museum“, dem früheren „South Kensington-Museum“, aufbewahrt. – Es wird allgemein angenommen, daß Burne-Jones im Jahre 1866 für das Werk von Morris „The earthly Paradise“ zwanzig Zeichnungen anfertigte, die zur Illustration des „Hill of Venus“ des „Venusberges“, dienen sollten. Da mich dieser Gegenstand wegen der „Tannhäuser“-Sage besonders interessierte, so fragte ich bei dem Direktor der Universitäts-galerien in Oxford, Mr. Alexander Macdonald, an, in welcher Art und Weise der

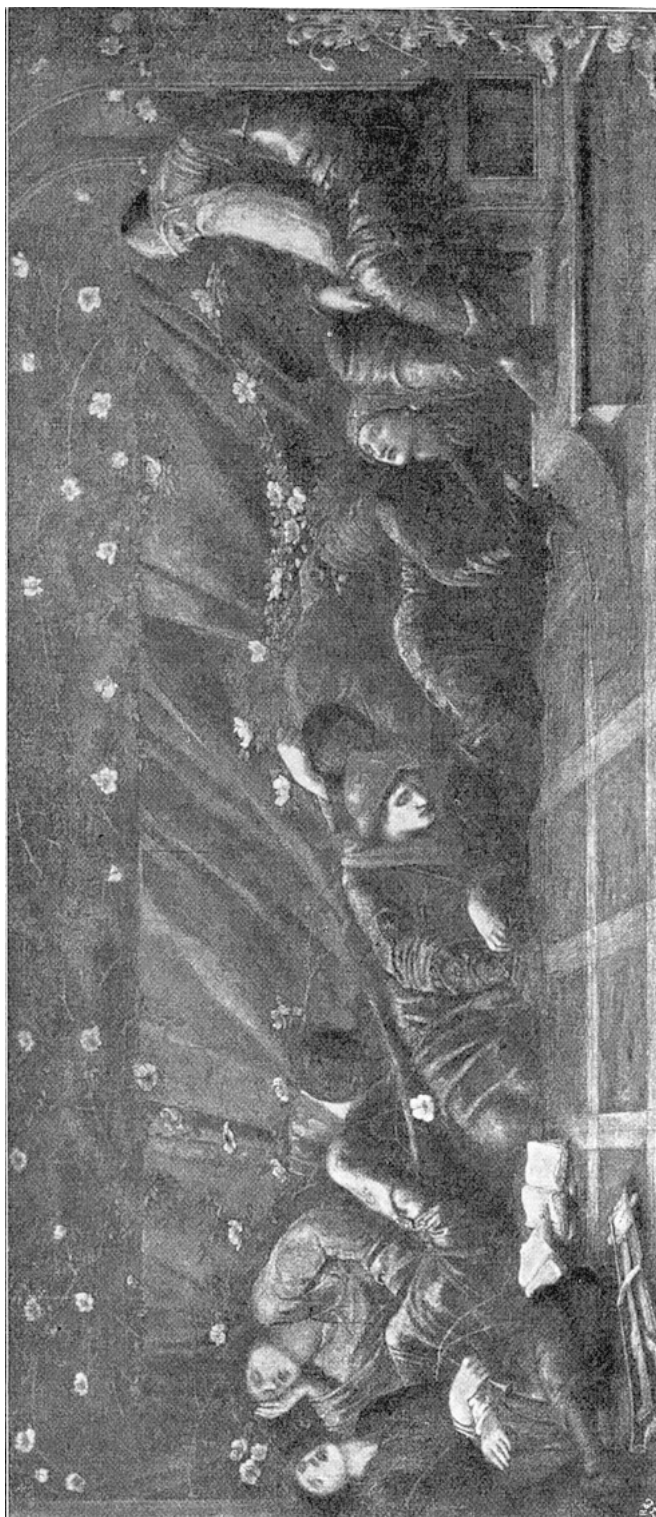


Abb. 47. Dornröschen: Der König und seine Hofleute in Schlaf versunken.  
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Künstler das Thema aufgefaßt habe. Ich erhielt demnächst folgenden freundlichen Bescheid und Aufklärung zur Sache: Die bezügliche Serie von Zeichnungen ist jedenfalls die zur „Ruskin-Sammlung“ gehörige. Aber sie stellt keine Illustration für den „Venusberg“, sondern zu Apulejus' Erzählung von „Cupido und Psyche“ dar. Im ganzen sind es 46 Bleistiftzeichnungen auf Pausepapier. Je weiter wir in der Aufzählung der Werke des Meisters vorschreiten werden, desto mehr muß uns seine kolossale Arbeitskraft mit Staunen erfüllen.

Ein merkwürdiges Schicksal hat ein Bild des Künstlers, betitelt „Morgan le Fay“, erfahren. Morgan eine Zauberin, ist dargestellt, wie sie in der Dämmerstunde giftige Kräuter sammelt, um einen unheilbringenden Trank zu bereiten. Stimmung, Farbe, Sujet, kurz alles ist geheimnisvoll in diesem Aquarellbilde. Aber auch sein eigenes Schicksal: Burne-Jones schenkt das unvollendete und wenig gelungene Bild einem Freunde; dieser schneidet den Kopf aus und verkauft ihn an den Maler Clifford, der wiederum den Meister bittet, ihm den ersten Entwurf zu geben, um dort den Kopf einzusetzen. Nachdem dies geschehen, wird von beiden das neue Werk übermalt.

Ein Mann, der mit Ruskin in naher Verbindung stand und viel für die Sache der Präraphaeliten gewirkt hat, ist Mr. Sidney Colvin, früher Professor der Kunstgeschichte in Cambridge und zur Zeit Direktor des königlichen Kupferstichkabinetts im British Museum. In den Artikeln, die er für die englischen Fachblätter schrieb, trat er schon frühzeitig für Burne-Jones ein, den er als einen der eigenartigsten englischen Künstler und als denjenigen Meister bezeichnet, dem es unmöglich sei, sich selbst in seinen Werken zu verleugnen.

Ein Buch Mr. Colvins, „Maso Finiguerra“, in welchem er seine ebenfalls gründlichen, wie von ausgezeichneten Resultaten begleiteten Forschungen über die alten Florentiner Meister niedergelegt, hat für uns Deutsche noch ein besonderes Interesse. Im Jahre 1889 erward die Verwaltung des British Museum von Ruskin zu seinem Selbstkostenpreise einen Band italienische Zeichnungen, die er schon seit 18 Jahren

in Besitz hatte und als eine Art von Chronik des alten Florenz in Bildern gelten können. Diese Zeichnungen gehören einer der interessantesten Periode der Florentiner Kunst aus dem Jahre 1460 an.

Im beschreibenden Text zu den Kunstblättern erhalten wir vielfach wichtige Aufklärungen über Brunellesco, Michelozzo, Donatello, Luca della Robbia, Andrea del Castagno, Paolo Uccello, Alesso Baldovinetti und die Brüder Pollajuolo. Wenn auch Finiguerra nicht den Ruhm für sich in Anspruch nehmen kann, der Erfinder des Kupferstichs zu sein, so erhält jedoch sein Ruf als Zeichner und Goldschmied neuen Glanz durch jene Blätter. Das betreffende Buch erschien im Verlage unseres verstorbenen Landsmannes Bernhart Quaritch, der als Buchhändler einen Weltruf erworben hatte, und wurden die Abdrücke der Zeichnungen unter der Oberaufsicht von Herrn Dr. Lippmann durch die kaiserliche Reichsdruckerei in Berlin ausgeführt. Jedenfalls sind dies alles Thatsachen, die von dem Anerkenntnis der Engländer über unsere Leistungsfähigkeit Zeugnis ablegen.

---

Burne-Jones bezieht im Jahre 1867 endgültig dasjenige Heim, „The Grange“ in North End Road, das er bis zu seinem Tode inne gehabt hat. Längere Krankheiten des Meisters lassen in den nächsten Jahren wenig neue Werke, dagegen mehrere Wiederholungen früherer Arbeiten entstehen. Mit Ruskin, der 1869 in Italien weilte, unterhält der Künstler einen regen Briefverkehr. Als beide zusammen 1862 in Italien waren, hatte Burne-Jones seinen älteren Freund und Gönner auf einen Meister aufmerksam gemacht, den dieser weder kannte noch gelten lassen wollte, als er Bilder von ihm gesehen hatte. Der Maler, um den es sich handelte, war Carpaccio. In Bezug auf diesen ist nachfolgendes Schreiben Ruskins an Burne-Jones besonders interessant:

Venedig, 13. Mai 1869.  
Mein theuerster Freund!

Es gibt hier nichts Besseres wie Carpaccio.



Abb. 48. Dornröschen: Die schlafende Schöne.  
(Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)



Abb. 49. Mäßigkeit.

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

Sie haben Recht gehabt ... die Thatsache war die, daß ich ihn nie gehörig betrachtet und in zu vielen Beziehungen mit Gentile Bellini classifi- ciert hatte ... Aber dieser Carpaccio ist jetzt eine Welt für mich ...

Ihr Sie liebender J. R.

Unter den Aquarellbildern, welche in den Jahren 1869 – 1871 von der Hand des Meisters entstanden, soll eine Serie von sechs Nummer, in dekorativem Stil gehalten, hervorgehoben werden.

Dieselbe stellt dar: Tag und Nacht, Frühjahr, Sommer, Herbst und Winter. William Morris hat unmittelbar unter die sechs symbolisierenden Figuren erklärende Poesie gesetzt.

Für den leuchtenden Tag (Abb. 20) und die Nacht (Abb. 21), in tiefstes Dunkelblau gehüllt, lauten die Verse des Poeten:

„I am Dawn, I bring again  
Life and glory, love and pain.  
Awake, arise from death to death  
Through me the world's tale quickeneth”.

„I am Nicht, I bring again  
Hope of pleasure, rest from pain;  
Throug unsaid 'twixt life and death  
My fruitful silence quickeneth”.

Für die Allegorien der Jahreszeiten (Abb. 22, 23, 24 u. 25) verfaßte Morris nachstehenden Strophen:

Frühling.

„Spring am I, too soft of heart  
Much to speak ere I depart  
Ask the summer tide to prove  
The abundance of my love”.

Sommer.

“Summer looked for long am I,  
Much shall change or ere I die  
Prythee take it no a miss  
Though I wary thee with bliss”.

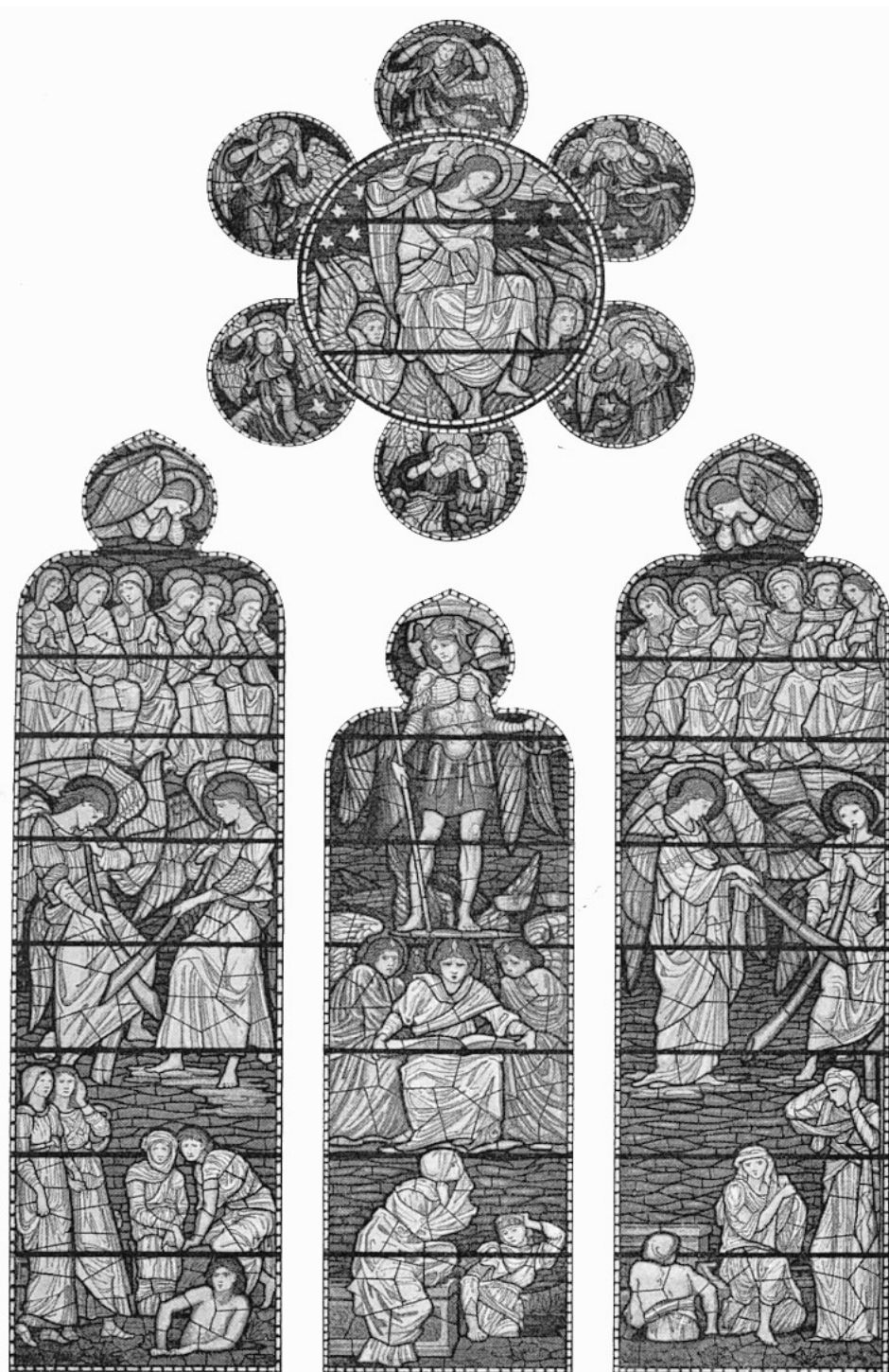


Abb. 50. Die Auferstehung. Glasgemälde in der Kirche von Easthampstead.  
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxxford Street.)

Herbst.

“Laden Autumn here I stand,  
Worn of heart an weak of hand;  
Nought but rest seems good to me,  
Speak that word that sets me free”.

Die letzte der Allegorien spielt in das religiöse Gebiet hinüber. Der Winter hält zwar die linke Hand über die emporsteigende, wärmende Flammen, allein im Geiste ist die asketisch behandelte, schwarz und weiß gekleidete Frauenfigur der materiellen Glut abgewandt, welcher sie, wie schon die Kopfhaltung andeutet, keine Beachtung schenkt, vielmehr in einem Andachtsbuche lesend, geistige Erleuchtung für



Abb. 51. Dies Domini.

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

Winter.

“I am Winter, that doth keep  
Longing safe a midst of sleep;  
Who shall say if I were dead,  
What should be remembered”.

die lange Winternacht sucht. Sie hat der Welt und allem Irdischen entsagt und mit dem Leben, welches gleichwie das Jahr zur Neige geht, abgeschlossen; sie sucht jetzt nur noch den Himmel.

Die Jahre 1870 – 1871, die nicht nur für uns,