



Abb. 79. Thorfinn Karlsefne. (Photographie von Gasswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

bewahrt hat. Er will nichts davon wissen, daß Madox Brown derjenige sein soll, auf den die Ursprünge des Präraphaelismus zurückzuführen sind. Holman Hunt hat mir persönlich erklärt, er betrachte Madox Brown nicht als zu der von ihm, Rossetti und Millais gegründeten Vereinigung zugehörig.

Ich vermag mir jetzt sehr wohl diese Ansicht Holman Hunts zu erklären. Er will obgleich Madox Brown seinen Schüler Rossetti entschieden beeinflusst hat, denselben doch nicht für so bedeutend gelten lassen, um den Lehrer als Stammvater des Präraphaelismus anzuerkennen. Hieraus ergeben sich wiederum naturgemäß zwei Folgerungen: Erstens, Holman Hunt stellt das Triumvirat, zu dem er gehört, als die alleinige Wurzel des Präraphaelismus hin. Ist im dieser Beweis gelungen, dann zerfällt das, was die Engländer ein Traumgebilde nennen, von selbst. Der Stammbaum der Präraphaeliten beginnt mit Rossetti, Holman Hunt und Millais, nicht aber mit Overbeck, Veit, Cornelius, Schadow, Kaulbach, Führich und den anderen Zugehörigen der deutschen Nazarener. Zweitens, da jedermann weiß, daß der Präraphaelismus ohne Ruskin niemals gesiegt hätte, so müssen wir den künstlerischen Stammbaum Ruskins verfolgen und dann kommen wir abermals zu Resultaten, die nur in geringerem Maße den Beifall der Präraphaeliten besitzen möchten.

Wenn ich weiter oben davon gesprochen hatte, daß, falls Madox Brown der Stammvater der neuen Bewegung sein soll, diese dann gewissermaßen von einer Nebenlinie der Kunst ihren Ursprung herleitet, so erbt bei Ruskin sozusagen die moderne englische Kunst von der Hauptlinie, d. h. sie führt von Ruskin zu seinen Lehrern: Copley Fielding, Prout, David Roberts und Turner. Mit anderen Worten, wir sind bei der Akademie angelangt, denn Turner war nicht nur ihr Mitglied, sondern auch Professor an derselben und ein Schüler von Reynolds. Ruskins Verdienst ist es gleichfalls, Turner, den Maler des Lichts und das vielseitigste Genie, welches je in der Landschaftsmalerei vorhanden war, zu den Ehren und zu der Anerkennung verholfen zu haben, die ihm thatsächlich gebühren. Turner, Bonington und Constable, der Vater der modernen Stimmungslandschaft, bedeuten in ihrer Art dasselbe, wie das große Dreigestirn im Porträtfach am englischen Kunsthimmel: Reynolds, Gainsborough und Romney.

Es wäre ein bitteres Unrecht, wenn man nicht ohne weiteres der Königlichen Akademie

gegenüber anerkennen wollte, was sie seit Joshua Reynolds Zeiten, ganz besonders aber unter Leighton, durch Millais' vorbildliches Wirken als Maler und unter Sir E. Poynter für die Entwicklung der englischen Kunst gethan hat.

Trotz aller Verschiedenheiten und obgleich Burne-Jones künstlerisch exklusiv bleibt, geschieht es, daß die Beziehungen desselben zu Leighton und im Laufe der Zeit auch zur Akademie einen freundlicheren Charakter annehmen und schließlich sogar zu seiner Aufnahme in dieselbe führen: 1885 wurde der Meister, obgleich er niemals in der Akademie bis zu diesem Zeitpunkt ausgestellt hatte, zu ihrem „Associate“ gewählt.

Die „Grosvenor-Gallery“ wird sicherlich am besten mit einem heutigen Sezessionsinstitute verglichen. Obgleich sie nur dazu dienen sollte, in gewissem Sinne der Königlichen Akademie Konkurrenz zu machen, so war die letztere so wenig eifersüchtig im Bewußtsein ihrer Macht und Unentbehrlichkeit, daß nicht nur Leighton, sondern auch einflußreiche Mitglieder des Senats jene Unabhängigkeitsbestrebungen förderten, und namentlich Burne-Jones in seinem bezüglichen Vorhaben freundliche Ermunterung zu teil werden ließen.

Ganz abgesehen von wirklich bestehenden, wohlwollenden Gefühlen für den letzteren, betrachtete der Präsident der Akademie die Errichtung eines neuen Ausstellungshauses schon damals als einen Abzugskanal für alle die Hunderte von Bildern, die jährlich von der Aufnahme in Burlington-House zurückgewiesen werden mußten. Seitdem vermögen sich noch ein halbes Dutzend Ausstellungsinstitute in London zu halten, ohne der Akademie irgend welche nennenswerte Konkurrenz zu bereiten. Im Gegenteil, die Zahl der Zurückgewiesenen wächst von Jahr zu Jahr, so daß diese die stattliche Ziffer von einigen Tausenden zuletzt erreichte. Niemand mehr wie die „Hängekommission“ begrüßte daher jede neue, zu Ausstellungszwecken bestimmte Kunstgalerie.

Leighton war wie geboren zum Vorstande eines englischen Staatsinstituts. Aus einer sehr wohlhabenden Familie stammend, übte er mehr



Abb. 80. Gudrida.

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

durch seine hinreißend liebenswürdigen, persönlichen Eigenschaften, seine soziale Stellung und seine bedeutenden Lehrvorträge, als gerade durch sein vorbildlich künstlerisches Schaffen einen maßgebenden Einfluß in den Kunstkreisen Englands aus.

Im Jahre 1874 hatte Leighton das Bild „Ein



Abb. 81. Leif der Glückliche.

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

maurischer Garten“ gemalt, das an Böcklin erinnert und in seiner Art ein Juwel genannt werden kann, indessen sein eigentlicher Ruhm datiert merkwürdigerweise, ebenso wie bei Burne-Jones, aus dem Jahre 1876 her. Für diesen war es die Serie der Schöpfungstage, für Leighton das Bild „Daphnephoria“, das ihm die Gunst des eng-

lischen Publikums errang. Dies Kolossalgemälde stellt eine Triumphprozession der Thebaner, zu Ehren des Apollo und zum Gedächtnis eines Sieges über die Äolier dar. Der den Zug leitende jugendliche Priester in weißem Gewande ist tatsächlich eine ungewöhnlich edle und schön empfundene Erscheinung, dagegen die übrigen Figuren und Gruppen weniger bedeutend. Hier an diesen beiden Werken läßt sich Burne-Jones, der Träumer von Träumen, und Leighton, der etwas kühle, dekorative Maler der klassischen Geschichte und Mythe, dessen akademischer Stiel tadellos ist, gut vergleichen. Beide haben im Porträtfach nichts Außergewöhnliches geleistet. Burne-Jones, der einsichtig genug war, zu erkennen, daß in diesem Sonderzweige der Kunst sein eigentliches Feld in der Wiedergabe weiblicher Bildnisse lag, konnte hierin, seinem richtigen und natürlichen Gefühle folgend, Weichheit, Zartheit und Anmut zum vollen Ausdruck bringen.

Der Einfluß von Watts auf Leighton wird in zwei Werken ersichtlich. Das eine „Im Atelier“, 1870 in Venedig gemalt, befindet sich als Geschenk im Besitz von Watts; das andere, ein Porträt des Orientreisenden und Schriftstellers Burton, wurde der National-Porträt-Galerie vermacht. Dies gilt als das beste Bildnis, welches Leighton je schuf, denn es ist das einzige, in welchem Kraft und Energie sich aussprechen.

Burne-Jones hat es mit Leighton gemein, die Studien zu seinen Arbeiten mit der größten Sorgfalt vorzubereiten. Der hier reproduzierte weibliche Kopf (Abb. 58) legt Zeugnis von dieser Thatsache ab. Es verging fast kein Tag, an dem der Meister nicht eine Bleistiftzeichnung anfertigte, wobei ihm sein großes Formengedächtnis gute Dienste leistete. Nur mühsam und nach unendlichem Studium vervollkommnete er sich in seinen Bildern, denn in dem ersten Teil seiner künstlerischen Laufbahn zeichnete er nicht besser wie Rossetti.

Ausgenommen Ingres, Menzel und Lawrence gibt es wohl kaum moderne Meister, die so umfassende, sowie an die alten Florentiner erinnernde Vorbereitungen veranstalteten, und bilden beide Künstler in dieser Beziehung vielleicht den größten Gegensatz zu Alma Tadema,

der nur sehr geringe Vorstudien betreibt. Am weitesten geht in dem erwähnten Punkte aber doch Leighton, der zuerst den Körper nackt zeichnet und dann in anderen Skizzen den Entwurf immer mehr entwickelt. Ja, in vielen Fällen geht Leighton noch darüber hinaus, und so wie Meissonier und einige andere Zeitgenossen, modellierte er seine Hauptfiguren in Wachs oder Gips. Mitunter geschah dies sogar in Bronze, wie bei den „Hesperiden“, von denen bereits an dieser Stelle die Rede war. Trotz einer derartig musterhaften Vorbereitung, guter Zeichnung, malerischer Erfassung und schöner Farben mangelt es bei Leighton an künstlerischem Herzblut. Keines seiner Werke nötigt uns den Ausruf ab: „Scendi e parla“, ein Bild, das uns Burne-Jones in seiner interessanten, allegorischen Serie „Pygmalion“ symbolisch vorführt.

Pygmalion, König von Kypros, faßte eine glühende Leidenschaft für das elfenbeinerne Bild der Aphrodite, nach Ovids Darstellung für das einer Jungfrau, welches er selbst gefertigt

und das die Göttin auf seine Bitte belebte. Als dies geschehen, nahm Pygmalion die Belebte zur Gemahlin.

In diesem Cyclus von vier Bildern hat der Meister (mit Unterbrechungen selbstverständlich) in den Jahren 1868–1870 gearbeitet. Die Ölbilder sind Eigentum von Mr. John T. Middlemore, aber sie dienen außerdem als Illustration zu Morris' „Earthly Paradise“. In dem Text des Buches heißt es: „Ein Mann aus Cypern, ein Bildhauer Namens Pygmalion, fertigte das Bildwerk einer Frau an, schöner als irgend eine bisher gesehene, und schließlich verliebte er sich in seine eigene Schöpfung derart, als ob sie lebte; als er nun Venus um ihren Beistand bat, erreichte er seinen Zweck, denn sie belebte in der That das Bildwerk und erschuf eine Frau, die Pygmalion heiratete.“ Wir dürfen nicht vergessen, daß wir hier ein im Volkston und in Prosa erzähltes Märchen vor uns haben und infolgedessen auch der bezügliche Stil kein ungeeigneter ist. In poetischem, rhythmischem Schwunge wurde



Abb. 82. Apsis in der amerikanischen Kirche zu Rom. Mosaik.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

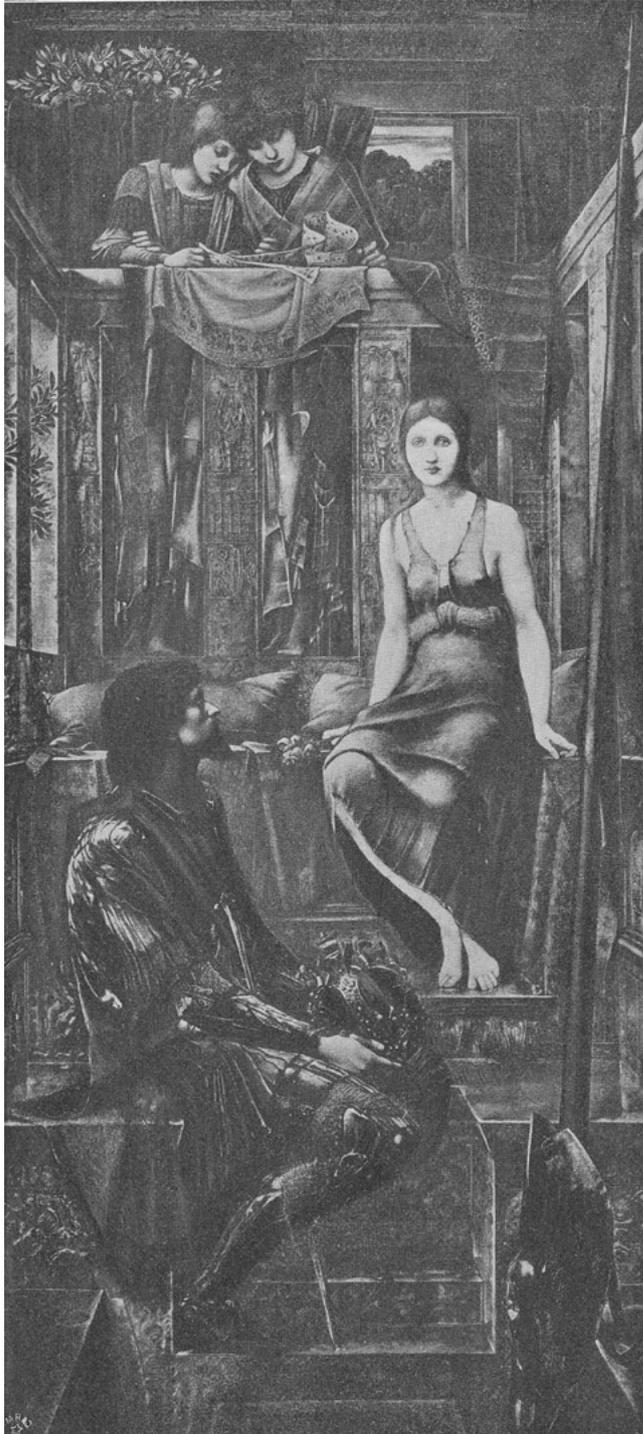


Abb. 83. Der König Cophetua und das Bettlermädchen.
(Mit Erlaubnis von P. und D. Colnaghi & Co.)

die Mythe von Pygmalion in den „Idealen“ Schillers allerdings etwas anders ausgedrückt:

„Wie einst mit flehendem Verlangen
Pygmalion den Stein umschloß,
Bis in des Marmors kalte Wangen
Empfindung glühend sich ergoß,
So schlang ich mich mit Liebesarmen
Um die Natur, mit Tugendlust,
Bis sie zu atmen, zu erwarmen
Begann an meiner Dichterbrust.

Und, teilend meine Flammentriebe,
Die Stumme eine Sprache fand,
Mir wiedergab den Kuß der Liebe
Und meines Herzens Klang verstand;
Da lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Lebens Wiederhall.

Bis an des Äthers bleichste Sterne
Erhob ihn der Entwürfe Flug;
Nichts war so hoch und nichts so ferne,
Wohin ihr Flügel ihn nicht trug.

Die Liebe mit dem süßen Lohne,
Das Glück mit seinem goldenen Kranz,
Der Ruhm mit seiner Sternenkronen,
Die Wahrheit in der Sonne Glanz!“

In dem ersten Bilde sehen wir Pygmalion gedankenvoll, mit gekreuzten Armen und von dem Wunsch beseelt, seinen Werken größere Schönheit wie bisher zu verleihen, oder gar sie so schön zu bilden, wie man im wirklichen Leben auf Erden nichts antrifft. In der Leere seines Hauses, seines Herzens und des ganzen Lebens sucht Pygmalion nach einem Ideal. Daß er Bildhauer ist, deuten die vor ihm befindlichen Statuen der Grazien an, aber sowohl diese, wie die hübschen jungen Mädchen außerhalb des Hauses, die körperliche

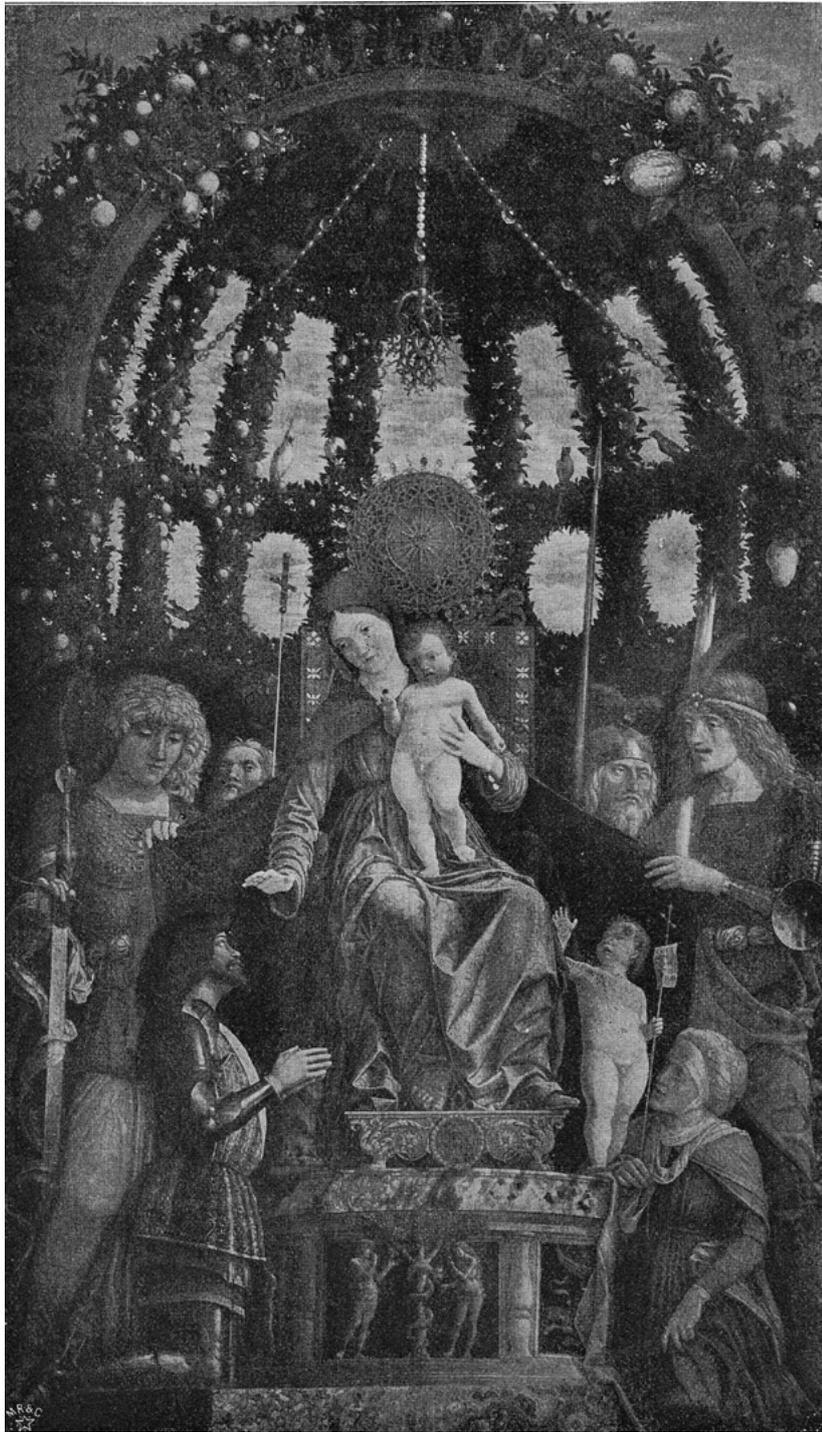


Abb. 84. Andrea Mantegna: Die Madonna della Vittoria. Gemälde im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.)

Schönheit versinnbildlichend, vermögen seiner dürstenden Seele weder Befriedigung noch Trost zu gewähren.

Der Meister hat dem Bilde den Titel „The Heart desires“, gegeben, den man am besten beibehält, weil alle umschreibenden Übersetzungen nicht vollkommen erschöpfend sind (Abb. 59). Das Werk ist bezeichnet und datiert: „E. Burne-Jones inv. 1868, pinxit 1870“, und befand sich ursprünglich in der „Craven-Sammlung“. Ausgestellt wurde es zuerst im Jahre 1879 in der „Grosvenor-Gallery“, dann 1892 bis 1893 in der „New Gallery“.

In dem zweiten Bilde der Serie „The Hand refrains“ (Abb. 60), steht der junge Bildhauer mit Hammer und Meißel vor dem zwar tadellos vollendeten Marmorwerk, aber seine Seele dürstet und sehnt sich noch immer, wie ehemals, nach dem belebenden Ideal. Außerhalb auf der Straße gehen Frauen ihrem gewohnten Tagewerk in des Lebens Einerlei nach. Gemalt wurde das Bild 1869 – 1870 und in gleicher Weise wie das vorangehende ausgestellt.

Das dem dritten Gemälde beigegebene Motto: „The Godhead fires“, gibt uns den Aufschluß darüber, daß Venus den Bitten des Künstlers Gehör geschenkt und sein Bild durch

einen göttlichen Hauch belebt hat. Die Statue neigt sich zu Venus (Abb. 61), die in schöner transparenter Umhüllung, blumengekrönt, den Myrtenzweig in der Hand und von ihren Tauben umgeben, vor ihr steht und sie berührt. Durch diese Berührung wird der göttliche Funke übertragen und der tote Stoff lebt. Während der junge Bildhauer im Tempel zu der Göttin fleht, hat diese ihm bereits erhört. Das Werk wurde 1878 vollendet, dem Publikum gleichfalls unter denselben Umständen wie die anderen Teile der Serie zur Ansicht geboten und unter dem Titel „Die Geburt der Galatea“ von C. W. Cambell in Mezzotintmanier schön wiedergegeben. Die Engländer halten unentwegt an dem Namen „Mezzotint“ für diese Art des Kupferstiches fest, für den wir „Schab- oder Schwarzkunst“ gebrauchen und der irrtümlich von anderen Nationen auch vielfach die „englische Manier“ genannt wird, weil den Engländern die bezügliche Erfindung zukommen soll. – „The Soul attains“ (Abb. 62) stellt die, dem Künstler bereitete Überraschung dar, als er, in seiner Behausung eintreffend, das von der Göttin belebte Bildwerk erblickt. Sein Wunsch ist erfüllt, sein Ideal gefunden! Pygmalion kniet vor seinem angebeteten Ideal, das beseelt, wahrhaft menschliche



Abb. 85. Der auferstandene Christus.
(Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.)

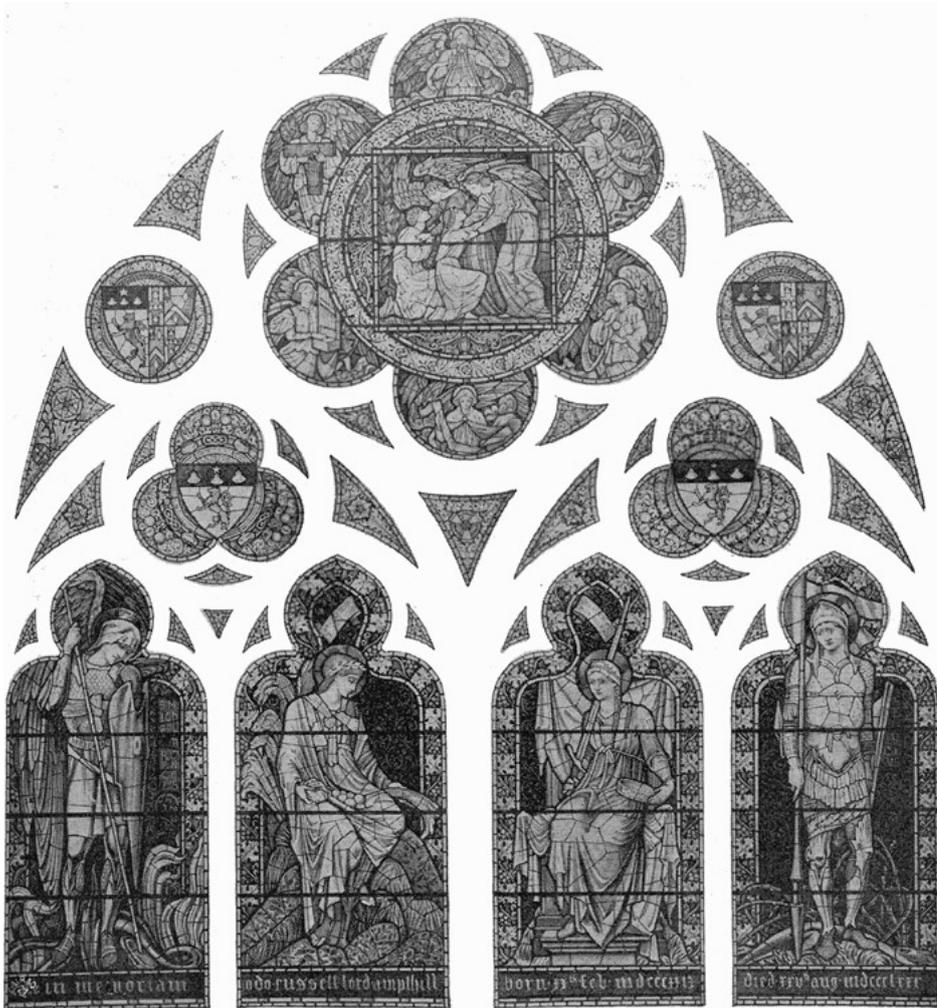


Abb. 86. Gemaltes Glasfenster in der englischen Kirche in Berlin.
gewidmet dem Andenken Odo Russells.

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

Gestalt angenommen und ihm halb traumhaft, keusch und zögernd, die Hand zum Bunde für das Leben überläßt.

Bei ihrer Vorliebe, Poesie mit bildender Kunst zu verbinden, hätten englische Künstler sich gewiß die Gelegenheit nicht entgehen lassen, Schillers bezügliche Verse aus dem Gedicht „Das Ideal und das Leben“ unter die einzelnen Teile des Werkes zu setzen, wenn eine vollkommen ebenbürtige Uebersetzung (freilich gerade in

diesem Falle eine der schwierigsten Aufgaben) vorhanden gewesen wäre. Wenn ich in der Mehrzahl von Künstlern sprach, so verstehe ich hier natürlich vor allem Burne-Jones und Morris, die in dem „Earthly Paradise“ oft auf derselben Seite gemeinschaftlich an einer Illustration arbeiteten und ebenso anderwärts die Versunterschriften für Bilder gemeinschaftlich feststellten.

Daß auch in dem Gedicht „Das Ideal und das Leben“, Schiller an die Mythe des Pygma-

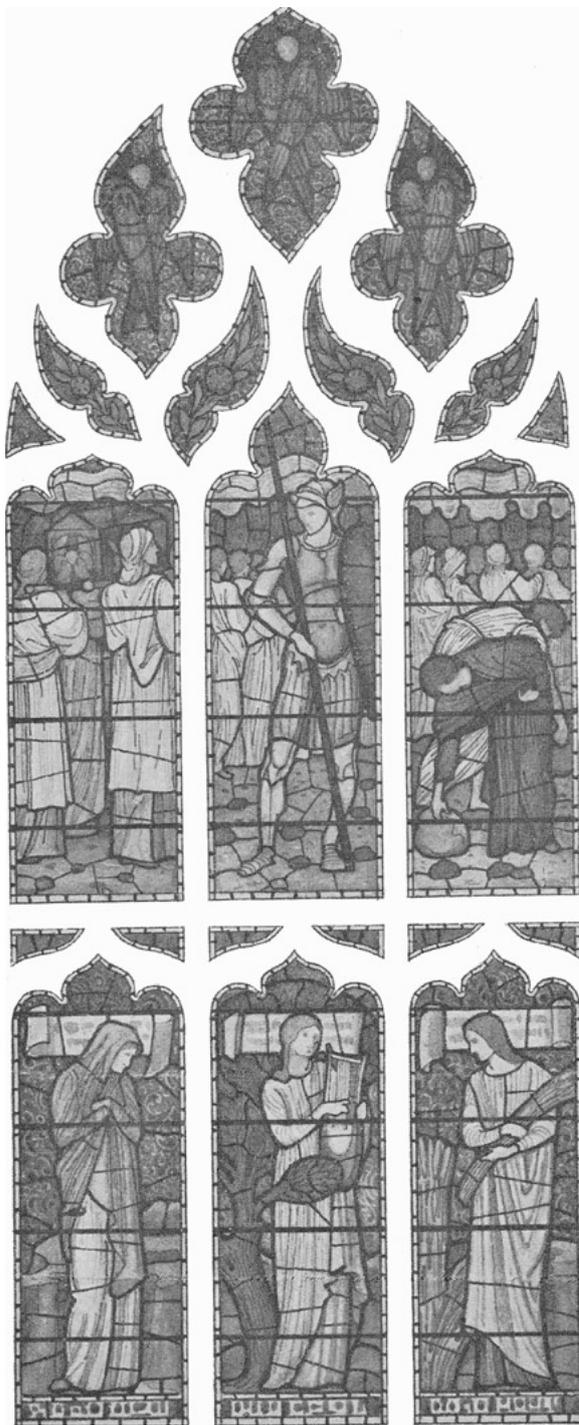


Abb. 87. „Israel geht trockenem Fußes durch den Jordan“.

Gemaltes Glasfenster in der St. Giles-Kirche in Edinburg.

lion gedacht hatte, geht unzweifelhaft aus den schwungvollen nachstehenden Versen hervor:

„Wenn, das Tote bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Thatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckte Born;
Nur des Meißels schwerem Schlag erweicht
Sich des Marmors sprödes Korn.“

Gemalt 1869 – 1879, treffen im übrigen auch für dies letzte Gemälde des „Pygmalion-Cyklus“ die Daten der drei zuvor beschriebenen Bilder vollkommen zu. Im Jahre 1895 wurden die vier Bilder bei Christie in der Auktion mit 73 500 Mark bezahlt.

Wenn man Burne-Jones mit Pygmalion identifizieren will, so kann es sich bei dem vorliegenden Vergleich, um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, einzig und allein um die Darstellung seiner Liebe zur Kunst handeln, in der er die hohe Göttin verehrt. Burne-Jones ist die Kunst stets eine heilige gewesen und mit Ausnahme derer, die dem Meister grundsätzlich abgeneigt waren, wird vor allem kein wahrer Kunstfreund an dem Bilder-Cyklus des Pygmalion Anstoß nehmen. Sein Ideal war nach kurzem Ringen und nachdem er die Universität Oxford verlassen, festgestellt und begleitete ihn vom Beginn bis zum Ende seiner Laufbahn. So wie er es hier wiedergegeben, kann man es sich schon gefallen lassen! Ihn selbst beglückte es, wer war ein ganzer Künstler und wenn sein Ideal andere nicht befriedigte, so war ihm dies in seiner Eigenart ziemlich gleichgültig, denn mit Recht sah er das menschliche Glück als etwas Subjektives an, über dessen Definierung es aussichtslos sein würde, eine von allen anerkannte Formel zu finden. Burne-Jones bleibt persönlich glücklich in der Wiedergabe seiner melancholischen Werke, sie sind eben der Ausdruck seiner Kunst, seines Ideals, das keineswegs etwa für das

alltägliche Leben den Weltschmerz im Gefolge führt. Seine Kunst ist trotz des ihr innewohnenden pessimistischen Zuges eine solche, daß es ganz vergeblich sein dürfte, aus ihr die Schlußfolgerung ziehen zu wollen: Burne-Jones habe einen inneren Kampf zwischen Ideal und Welt, Herz und Verstand, Freiheit und Konvenienz oder Natur und Kultur, während seines Lebens zu bestehen gehabt. Nachdem er sein Ideal schon frühzeitig gefunden, war überhaupt von einem inneren Zwiespalt niemals die Rede.

andere Frage, auf die ich gelegentlich bei der Porträtur von Burne-Jones und des ersteren Abneigung gegen Lawrence zurückkommen will.

Endlich war es beim Meister, nicht etwa wie bei Goethe, Bedürfnis, durch objektive Darstellung seines Weltschmerzes, wie im „Werther“, das, was wir namentlich auf dem Kontinent seine Morbidezzen nennen, zu überwinden. Dies hatte er eben durchaus nicht nötig, weil sein Pessimismus in der Kunst einfach seine male-

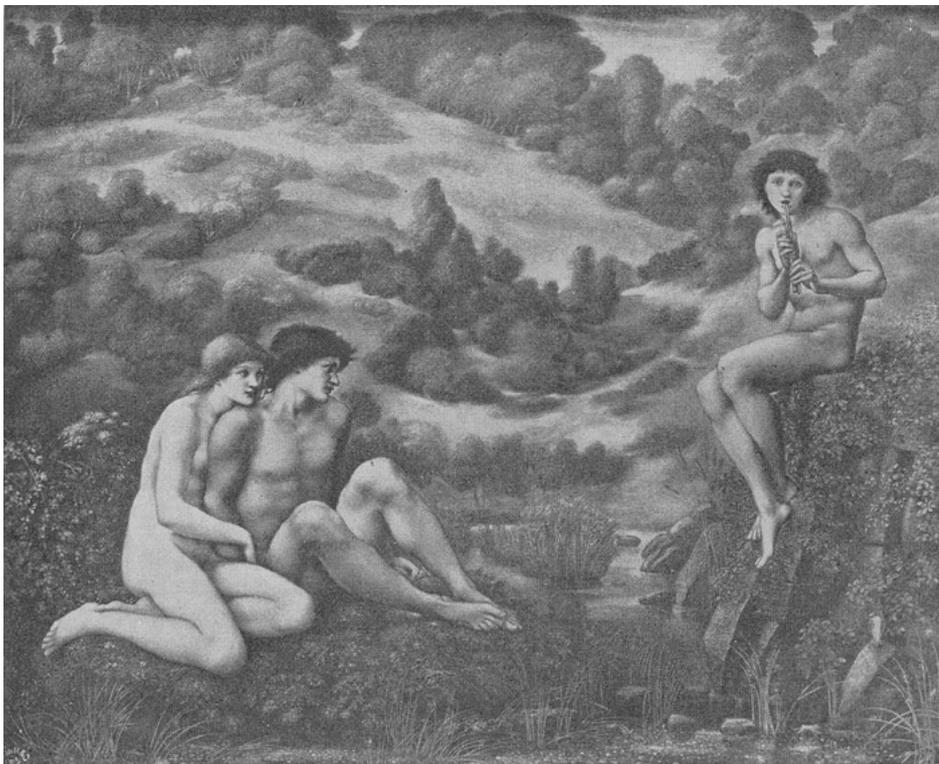


Abb. 88. Der Garten des Pan.

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

Zudem deckte sich seine Kunst, so wie es Ruskin als unbedingt notwendig verlangt, vollständig ohne Rest mit seinen wahrhaft religiösen Anschauungen und mit seiner ganzen inneren Moral, so daß von einem sich unglücklich Fühlen absolut nicht das geringste verspürt werden konnte. Ob Ruskin mit Recht einen solchen Kanon grundsätzlich aufstellen durfte, ist eine

rische Sprache und der Ausdruck, der ihm am geeignetsten erscheinenden ästhetischen Form ist. Hierdurch wird Burne-Jones eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der gesamten englischen Kunst, auf den in dem obigen Sinne Schillers Worte recht treffend Anwendung finden:

„Aber in den heiteren Regionen
 Wo die reinen Formen wohnen,
 Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
 Hier darf der Schmerz die Seele nicht durchschneiden.“

Burne-Jones besaß außerhalb seiner Kunst, im persönlichen Verkehr, ein heiteres und liebenswürdiges Temperament, das in keiner Weise auf krankhaften Weltschmerz schließen läßt. –

„Cassandra“ (Abb. 63), eine Studie in roter Kreide und die Bleistiftzeichnung vom Kopfe des Pianisten „Paderewski“ (Abb. 64), weisen alle Vorzüge des Meisters auf. Er ist ein unbedingt sicherer Zeichner, der mit Leichtigkeit das Geistige in der Persönlichkeit erkennt und im Bilde auszudrücken vermag. Hier in dem Bildnis des bekannten Tonkünstlers hat Burne-Jones vielleicht überhaupt die meiste ihm für das Porträtfach zu Gebote stehende Kraft entwickelt. Es ist wohl möglich, daß sich in den hinterlassenen Mappen des Meisters ähnliche oder vielleicht sogar noch energievollere Porträtzeichnungen vorfinden, aber in den durch Ausstellung bekannt gewordenen Ölbildnissen dominiert fast ausnahmslos die weichere Linie und drückt denselben die bereits hinlänglich genug hervorgehobenen charakteristischen Merkmale des Malers auf. Zu der letzteren Klasse von Porträts gehören namentlich die der Misses Graham, 1879, von Lady Frances Balfour und Miß Gertrude Lewis 1881 hergestellten. Sobald der Künstler zu der Farbe übergeht, die im Gegensatz zu der Zeichnung das Gefühl im Bilde vertritt, wird er in der Sondercharakteristik seines Modells schwankender und zuletzt kehrt er in den ihm so geläufigen Typus zurück, wie er z. B. in dem Porträt seiner Tochter ausgedrückt erscheint. Dies Bildnis von Miß Margaret Burne-Jones, jetzigen Mrs. Mackail, hinter der kunstvoll ein Spiegel drapiert ist, zeigt die Dame in blauem Kleide, dreiviertel Figur, mit gefalteten Händen, in sitzender Stellung. Das Gemälde stammt aus dem Jahre 1886, wurde 1887 in der „Grosvenor“ und 1892 – 1893 in der „New Gallery“ ausgestellt und gehört der Gattin des Meisters, Lady Burne-Jones.

Von männlichen Porträts soll nicht uner-

wähnt bleiben das 1880 von Mr. Graham und 1881 von Mr. Benson angefertigte. Seinem ganzen Naturell nach liegen dem Meister die Kinderporträts besonders gut, und bleibt es aus diesem Grunde zu bedauern, daß er der betreffenden Spezialität entweder nicht mehr Beachtung schenken konnte oder wollte. Weit aus dem Gelungenste in gedachter Beziehung stellen die beiden Abbildungen von „Master Comyns Carr“ (Abb. 65) und „Miß Dorothy Drew“ (Abb. 66) dar. Der erstere ist der Sohn von des Meisters Freunde, Comyns Carr, der schon mehreremal an dieser Stelle erwähnt worden war, und die letztere die Enkelin des großen Staatsmanns Gladstone. Obgleich jenes 1883 und dies erst 1894 gemalt wurde, so gehören die beiden Bilder als typische des Meisters und ihrem inneren Wesen nach so zusammen, daß die strenge Festhaltung der chronologischen Folge weniger in Betracht kommt. Zudem bildet die gesamte Porträtmalerei für den Meister nur eine Episode, eingestreut, wie man so zu sagen pflegt, in den Roman seines Lebens und seiner Kunst, nicht aber diese selbst.

„Master Comyns Carr“, dies kleine Männchen, ist das Rührendste was man sehen kann! Ausgeprägte Individualität in den Zügen, ernst, fast traurig blickt er drein, als ob er auch schon auf König Arthurs Wiederkehr wartete, von dessen Sage und Thaten der Vater so schön zu erzählen weiß. „Miß Dorothy“ verlangt in ihrer echt kindlichen Darstellung zwar nicht minder ernsthaft aufgefaßt zu werden, aber diesem kleinen Persönchen leuchtet der Schalk aus den Augen. Beiden Kindern, mit gefalteten Händen und nur notdürftigst bekleidet, könnte man im Bilde auch die Titelüberschrift „Das Morgen- und das Abendgebet“ geben. Nachdem die Porträts schon vorher ausgestellt worden waren, geschah dies zuletzt in der „New Gallery“ 18898 – 1899. Das Bildnis von Philips Comyns Carr, welches hier mit der freundlichen Bewilligung des Vaters reproduziert wurde, trägt das Monogramm von Burne-Jones, London 1882 und die Bezeichnung: „to J. A. C.“ (Carr).

Die Nachfragen nach Porträts wuchsen mit der Berühmtheit des Meisters. Zu seinem Lobe muß es ihm nachgesagt werden, daß er sich nie-

mals hat verleiten lassen ein Modeporträtmaler zu werden. An Verlockungen aller Art fehlte es nicht, aber teils wollte er niemand malen, der ihm nicht sympathisch war, teils waren seine äußeren Verhältnisse derart, daß er die höchsten Anerbietungen mit Gleichmut abweisen konnte.

Nur ein Porträt, das von „Miß Fitzgerald“, entstand 1884, dagegen wurden die beiden von „Miß Morton und Miß Katherine Lewis“ 1887 vollendet. Das letztere, mit der Widmung: „E. B. J. to G. B. L.“ versehen, befindet sich im Besitz von Lady Lewis. Im Jahre 1893 wurden gleichfalls zwei Porträts und zwar die von „Lady Windsor“ (Abb. 67) und „Miß Amy Gaskell“ (Abb. 68), jetzige Mrs. Bonham beendet. Das erstere Lord Windsor gehörig, zeigt auffallend genau den Typus, der Burne-Jones in seinen figürlichen Kompositionen vorschwebt, ja fast könnte man glauben in diesen hin und wieder Lady Windsor selbst zu erblicken. Um die hochgewachsene Figur in dem Zimmer nicht gedrückt erscheinen zu lassen, greift der Künstler zu seinem alten Hilfsmittel: Er zeichnet die Thür, durch die Lady Windsor tritt, möglichst schmal und hoch, aber noch immer nicht hoch genug, den die Dame berührt mit dem Kopfe beinahe den oberen Thürpfosten. Wir haben hier die Analogie zu „Der Verkündigung“ (Abb. 53) und zu dem „Ehernen Turme“ (Abb. 45).

Als weibliches Porträt gebührt dem von „Miß Gaskell“ ohne Zweifel der erste Preis. Bei seiner Ausstellung im Jahre 1894 in der „New Gallery“ erregte das Werk die allgemeinste Bewunderung. Die Einfachheit, die natürliche Haltung, das ungezwungen Vornehme im Wesen und der sympathische Ausdruck des Gesichts, der aber eines gewissen mystischen Zuges nicht entbehrt, machen dies Bild zur Perle unter den Porträts des Meisters. Wenn auch einzelne Kritiker die technische Seite, so z. B. den Farbauftrag und dergleichen tadeln, so ist jedoch das Werk, als Ganzes aufgefaßt, so überaus gelungen, daß alle kleineren Nebenrücksichten schweigen müssen. Der durchsichtige Teint im Gesicht, sowie die durchschimmernde Hautfarbe von Stirn und Hals geben dem Kopf den höchsten Reiz, so daß es dem Beschauer wirk-

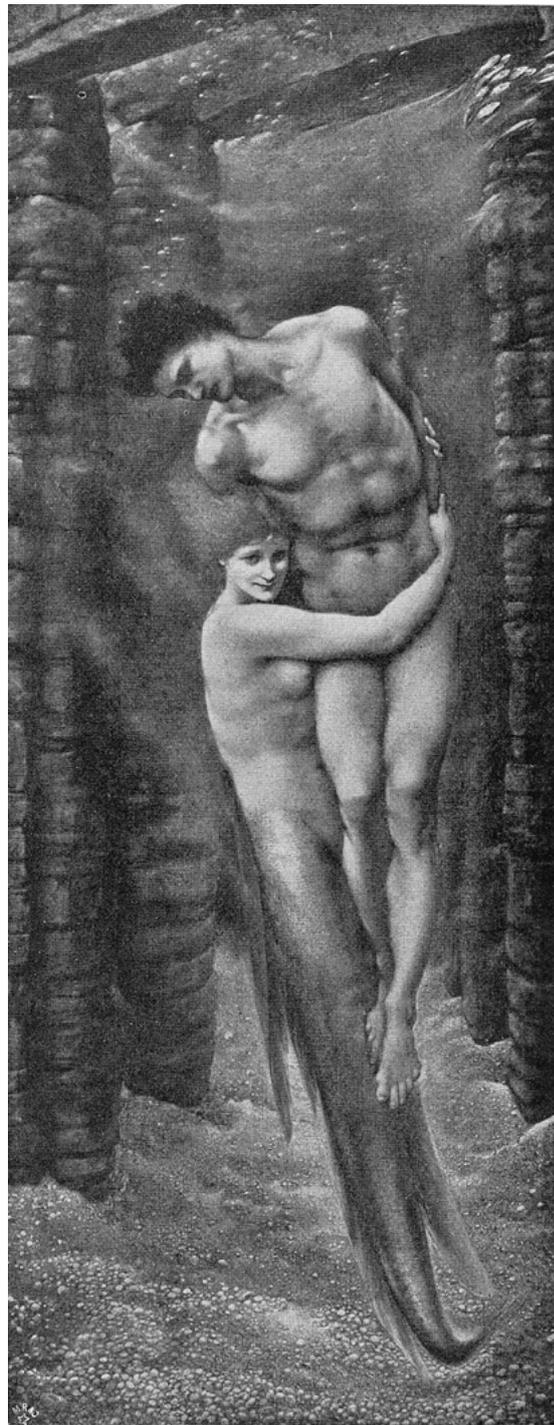


Abb. 89. Die Tiefen des Meeres.
(Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin.)

lich ganz gleichgültig sein kann, durch welche technischen Hilfsmittel dieser Effekt erreicht wurde. Übelwollende Kritiker ließen sogar den Ruf „Mache“ ertönen, während sie doch als Kenner gleichzeitig ihre geheime Freude an solch einem Kopf empfanden.

Selbstverständlich vermag ein einzelnes derartig gelungenes Bild den Meister nicht unter die wirklichen Porträtisten zu versetzen, wie sie unter seinen Zeitgenossen vor allem Watts und Herkomer sind, deren malerische Handschrift in diesem Genre vollständig ausgebildet erscheint und unter Hunderten von Bildern anderer Künstler sofort herauszuerkennen ist.

Auch in der gesamten englischen Porträtkunst besteht eine nicht zu verleugnende Kontinuität. Während seines Lebens hat Ruskin mit fast diktatorischer Macht seine bezüglichen Ansichten zur Geltung gebracht.

Ob er, trotz der ungewöhnlich hohen Verdienste um die englische Kunst, berechtigt erscheint, als derart unfehlbar angesehen zu werden, wie es damals thatsächlich der Fall war, verneinen heute bereits die Epigonen. So hatte er erklärt: „Die Gründung der edelsten Kunstrichtung, die man seit 300 Jahren gekannt hat, wurde von den

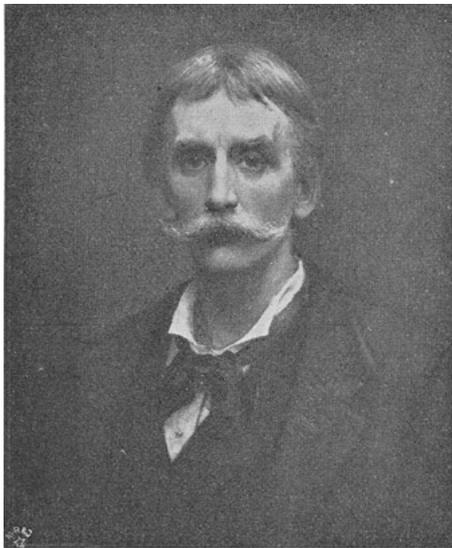


Abb. 90. Mr. Charles Hallé.
Direktor der „New Gallery“. Selbstporträt.
(Photographie von Henry Dixon & Son.)

Präraphaeliten in England bewerkstelligt.“ Von den Niederländern in der „Nationalgalerie“ sagt er: „Diese Sudeleien hängen in der Galerie und Turners Bilder im Keller.“ Er ist also der Ansicht, daß es besser wäre, die Niederländer gar nicht im Museum zu haben, wenn es aber sein müßte, diesen den bisherigen Platz der Turnerschen Bilder anzuweisen. Was nun vor allem das eigentliche Genrebild anbetrifft, so haben die Engländer niemals die Werke der alten Holländer aus ihrer sogenannten goldenen Epoche erreicht. In einzelnen Fällen mag dies für Porträts, nicht aber im ganzen für das Porträturfach gelten. Jedenfalls ist Burne-Jones der letzte, welcher sich in dieser Sonderheit mit den Niederländern messen könnte oder will.

Der Zufall hat es gefügt, daß kürzlich wegen Raummangels in der nämlichen Galerie abermals ein Teil des Souterrains mit Werken Turners angefüllt wurde, und handelt es sich diesmal um seine berühmte Aquarellsammlung, die hier Unterkunft fand. Die Galeriedirektion schuf aus den betreffenden Räumen was überhaupt nur möglich und erreichbar war, indessen gerade anheimelnd ist der Aufenthalt daselbst doch nicht geworden.

Millais' Sohn legt seinem Vater ein nicht ganz so scharfes Urteil wie das Ruskins und dem Sinne nach wie folgt in den Mund: Wenn man die Porträts Rembrandts, Reynolds und der ersten modernen englischen Maler nebeneinanderhält, so können sie mit jenen ganz getrost und vollkommen ebenbürtig den Vergleich aushalten. Da Burne-Jones nicht zu den eigentlichen Porträtmalern gerechnet werden kann, so nehme ich an, daß Millais ihn nicht in diese Kategorie einbezogen wissen will. Eine große Pinselführung tritt in den Porträts von Burne-Jones nicht hervor, ebenso sind die Farben seiner Palette nicht so vielseitig und glänzend wie bei Millais, dafür aber hat er die Einheit seiner Kunst gewahrt.

Als wirkliche Porträtisten kommen von den großen modernen englischen Meistern nur Herkomer, Watts und Millais, die beiden letzteren jedoch nicht ausschließlich als solche in Betracht. Von den Bildnissen Ruskins, den übrigens Groß und Klein gemalt hat, gelangen

nur die von Watts und Herkomer, sowie die von unserem Landsmann Sir Edgar Böhm angefertigte Büste zum engeren idealen Wettbewerb. Millais' 1854 gemaltes Porträt Ruskins in ganzer Figur zur Seite der Wasserfälle von Glenfilas im schottischen Hochlande, stellt sogar eine recht schwache Arbeit des Künstlers dar, obgleich seine Kunst sich sonst vielleicht gerade am besten im Porträt bewährt. Die psychologische Tiefe von Watts ist ihm allerdings nicht gegeben; ebenso werden die Porträts am Ende seiner Laufbahn schablonenhaft.

Die Engländer geben dessenungeachtet immer seinen Genrebildern den Vorzug, weil er in diesen den nationalen Charakter am sichersten trifft. Sizeranne spricht die Ansicht aus, daß Millais, welcher, als der am meisten englische Künstler in seinem Vaterlande angesehen wird, ungemein viel charakteristische Züge von den Franzosen mit über den Kanal, in seine eigene Kunst hinübergenommen hat. Zum Schluß schreibt er über Millais: „Seine ganze Laufbahn kann man historisch und ästhetisch mit den Worten erklären: Von Ruskin zu Pear's Soap.“ Eins seiner volkstümlichsten Bilder betitelt sich nämlich „Seifenblasen“, das er als Reklame für den großen Seifenfabrikanten Pear anfertigte.

Wenn man erwägt, daß die Verachtung gegen die ursprünglichen Mitglieder der Präraphaeliten und ihren Anhang einen derart brutalen Charakter annahm, daß sie sogar in öffentliche Beschimpfung ausartete und man verlangte, deren Werke vor dem Schlusse der bezüglichen Ausstellungen von letzterer entfernt zu sehen, so kann man sich Ruskins Despotenstellung vergegenwärtigen, die ihre Begründung in der Thatsache fand: Die Brüderschaft der Präraphaeliten vor ihrem sicheren Untergange bewahrt zu haben. Geeignete philosophische Betrachtungen über das Wandelbare im Leben ließen sich leicht an den hier zur Sprache gebrachten Sachverhalt anknüpfen, ebenso über den Eindruck, den man erhält, wenn man vergleichsweise ein Porträt Rembrandts einem solchen von Burne-Jones gegenüberstellt. Trotzdem, d. h. der ausgesprochenen Schwäche des letzteren gegenüber, erhebt Ruskin den engli-



Abb. 91. Das Bad der Venus.

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

schen Meister bis in den Himmel.

Man darf niemals vergessen, daß Ruskin, ungeachtet seiner großartigen Charaktereigenschaften, seines hohen und vielseitigen Talents durch und durch Engländer war, und daß ebenso bei ihm, wie bei den meisten seiner Landsleute, in letzter Instanz die Nationalität

vor allen übrigen Rücksichten die Grundlage für eine Entscheidung bildet, wenn es sich um die Förderung englischer Kunst handelt.

Die Genrebilder Millais' erregen auch des-



Abb. 92. Sponsa di Libano.

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

halb so hohes Interesse, weil die handelnden Personen beinahe durchweg die Züge von Familienmitgliedern und Bekannten tragen und fast

zu Porträts werden. In den Gemälden von Burne-Jones bleibt der figürliche Typus ein derartig festgelegter, daß, selbst wenn Porträtähnlichkeit vorhanden sein sollte, uns dies kaum interessiert, soweit es das Bild selbst betrifft. Selbstverständlich gilt dieser Ausspruch nicht für den Kunsthistoriker und Biographen. Des Meisters Werk „Flamma Vestalis“ (Abb. 69) soll das beste Porträt seiner Tochter, der bereits erwähnten Mrs. Mackail (Abb. 70) sein; so wenigstens versichern Eingeweihte. Das letztgenannte Werk befindet sich im Besitz von Lady Burne-Jones.

Nach jenem 1886 angefertigten und nur in den Größenverhältnissen abweichend, entstand 1896 eine fast identische Replik der „Flamma Vestalis“. Beide Ölbilder stellen ein Mädchen in tief dunkelblauer Kleidung mit etwas hellerer Kopfbedeckung dar, in der linken Hand einen Rosenkranz haltend, von dem schon bei Gelegenheit der Beschreibung des Gemäldes „Glaube“ (Abb. 30) die Rede war. Auf dem rechten Ärmel, in Schulterhöhe, ist die einem Ordensabzeichen nicht unähnliche Stickerei, in Form einer Hand mit Flamme, angebracht. Vielleicht wollte auch der Meister hierdurch den antiken Titel des Bildes, gegenüber dem Rosenkranz, rechtfertigen. Wasser, Boote und Häuser bilden den landschaftlichen Hintergrund. Der Rand des Gemäldes nimmt, ähnlich wie im „Glücksrad“ (Abb. 40), der „Sibylle“, dem „Engel im sechsten Schöpfungstage“ (Abb. 55) und anderen, den Arm der Figur zum Teil mit fort. „Flamma Vestalis“ wurde in einer außerordentlich gut gelungenen Radierung von E. Gaujean für die Firma Agnew & Sons in Schwarz und Weiß übertragen, nach welcher die hier vorliegende Reproduktion mit gültiger Erlaubnis des genannten Hauses vorgenommen werden konnte. Das Originalgemälde befand sich zur Zeit der letzten Ausstellung in der „New Gallery“, 1898 – 1899, im Besitz von Lord Davey.

Verwandtschaft mit diesem Werke zeigt „Die Sibylle“ (Abb. 71), eine schlanke Figur, in den Händen eine Pergamentrolle haltend, aus der das unabänderliche Schicksal des Einzelnen und der Gesamtheit ihr offenbar wird. Auch das war Prädestination, daß sie von ihren neun Büchern



Abb. 93. Sandro Botticelli: Geburt der Venus. Florenz. Uffizien. (Nach einer Photographie von Anderson, Rom.)

erst sechs verbrennen mußte, damit die drei erhaltenen Wert erlangten; ob aber diese Tatsache selbst, d. h. die Vernichtung, in einem der neun Bücher angegeben war, hat die Sibylle nicht bekannt. Augustus traute den Weissagungen nicht recht und ließ die seiner Ansicht nach „unverdächtigen“ im Tempel des palatinischen Apollo sammeln, die dann nach abermals 500 Jahren auch als „verdächtig“ angesehen wurden.

Burne-Jones hat das Thema der „Sibylle“ mehrfach variiert, so als „Sibylla Tiburtina“ und „Sibylla Delphica“. Die zum Abdruck gelangte Wiedergabe ist gleichfalls wie bei der „Flamma Vestalis“, durch die Bereitwilligkeit der Herren Agnew & Sons ermöglicht, und zwar nach der von C. Waltner bewerkstelligten Radierung. Diese ausgezeichnete Arbeit läßt besonders deutlich Licht und Schattierung im Faltenwurf der schönen Gewandung erkennen. Die Kopfbinde der Sibylle gleicht so ziemlich der von der „Flamma Vestalis“ getragenen.

Dem inneren Wesen nach gehört das, vollständig in der Porträtmanier des Meisters gehaltene Werk „Vespertina Quies“ in den letztgenannten Sonderkunstzweig. Für die Öffentlichkeit blieb das Werk bisher allerdings nur ein Halbporträt, denn wir erfahren weiter nichts, als daß wir ein mit Arm und Hand sich auf die Balustrade lehndes, junges Mädchen in dunkelblauem Kleide vor uns haben. Die Ideen, welche den Meister in seinem Innersten beschäftigen, ja, bewegt haben müssen und durch die ununterbrochene Ideenkette von „Glaube“ und „Flamma Vestalis“ bis zur „Vespertina Quies“ (Abb. 72) gekennzeichnet werden, können hierüber keine Zweifel aufkommen lassen. Bei einem Manne von der inneren Wahrheithaftigkeit wie bei Burne-Jones, der keine Kompromisse mit der Außenwelt abschließt, wird der malerische Ausdruck seiner Gedankenwelt niemals durch Zufälligkeiten bestimmt.

„Vespertina Quies“, die uns vorbereitend die feierliche innere Sammlung für die großen Feste geben soll, läßt hier im Bilde deutlich erkennen, worum es sich handelt. In der einsamen, hügeligen Landschaft, fern von dem Treiben der Welt, steht ein Kloster, zu dessen hoher und

schmäler Pforte aus der Richtung des jungen Mädchens herkommende Stufen führen. Entsendend zieht das gewiß lebenswerte Wesen den Verlobungsring vom Finger, um die Braut Christi zu werden. Gemalt wurde dies im Besitz von Mrs. Maurice Beddington befindliche Bild 1893 und später von E. Boilvin radiert. Bei dieser Gelegenheit will ich darauf aufmerksam machen, daß vielfach gerade die besten Übertragungen moderner englischer Originalgemälde durch den Stich von ausländischen Künstlern bewirkt wurden.

Zur Zeit als Burne-Jones Theologie in Oxford studierte, stand die dortige Universität noch unter den erschütternden Zeichen des Puseyismus. Wilberforce, der Bruder des Bischofs von Oxford, der spätere Kardinal Newman und Manning waren zum Katholizismus übergetreten, da sie in ihrer Aufrichtigkeit erkannten, daß der Puseyismus keine wirkliche Scheidewand zwischen der anglikanischen und katholischen Kirche bilden konnte. Die Geistlichkeit der letzteren besitzt ein feines Gefühl für jeden katholischen Zug in der Kunst, und kann es daher kaum überraschen zu hören, daß der vielbeschäftigte Kardinal Manning, wenn es ihm irgend möglich war, Kunstaussstellungen besuchte, in denen ein Bild von Burne-Jones vorhanden war.

Eine immermehr sich bemerkbar machenden, eigentümliche Erscheinung in der englischen Kunst bildet die Tatsache, daß die nächsten Anverwandten der großen Künstler, falls diese es nicht selbst thun, Bücher und Memoiren über ihre Väter, Gatten u. s. w. veröffentlichen. Infolge der Pietätsrücksichten, welche selbstverständlich der Sohn dem Vater gegenüber in einem solchen Werke obwalten lassen muß, sowie der subjektiven Voreingenommenheit, hören wir natürlich von wirklicher, eigener Kritik herzlich wenig, dagegen, wie bei Millais z. B., sehr viel über das angeblich unzutreffende Urteil anderer. Wir erfahren aus leicht erklärlichen Gründen zwar eine Menge interessanter Details, Anekdoten aller Art und die Meinung des Verfassers, die er wünscht von uns geteilt zu sehen, aber schließlich gerade für die Charaktere entscheidend aufklärende und zu ihrer Beurteilung wichtige psychologische



Abb. 94. Minerva und Perseus.

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

Momente verschweigt er.

So geht Millais kurzer Hand darüber hinweg, daß seine Mutter die frühere Gattin Ruskins war, und nicht genug hiermit, legt er obenein in diese kurze betreffende Bemerkung den Sinn, als ob Ruskin der schuldige Teil und dadurch

die Veranlassung zur Trennung gewesen sei. Wenn der Schüler seinem Meister, Wohlthäter und Freunde die Frau abwendig machte, um sie selbst zu heiraten, so ist dies doch eine Tatsache, die auf ihr beiderseitige künstlerische Schaffensthätigkeit von höchstem Einflusse sein

mußte. Weil naturgemäß der Sohn solche Punkte nicht berühren mag, die aber unbedingt wesentlich zur Beurteilung sind, so ergibt sich von selbst das Mißliche der von so nahestehender Seite abgefaßten Biographien.

Lady Burne-Jones arbeitet seit längerer Zeit an den „Denkwürdigkeiten“, die sie ihrem Gatten widmen und in ihrer Liebe und Verehrung für den Verstorbenen ihm als litterarisches Denkmal setzen will, gleich wie die Familie Mittel zur Errichtung eines sichtbaren Erinnerungszeichens, in der Form eines Kunstdenkmals und unter dem Aufruf „Burne-Jones-Memorial-Fund“ sammelt. Burne-Jones selbst dachte eine Zeit lang daran, Litterat zu werden. Ihn von dieser Idee zurückgebracht zu haben, muß Morris als ein wahrhafter Freundschaftsdienst angerechnet werden. Schon in Oxford erklärte der letztere seinem Studiengenossen: „Du wirst dich immer in der Idee verlieren, sobald du Prosa schreibst, und Verse zu machen, fehlt dir die Fähigkeit. Ich möchte dich lieber als einen guten Geistlichen, als einen Dichter zweiter Klasse sehen!“

Die bisher schon hier und dort gelegentlich erfolgten Mitteilungen und Veröffentlichungen ehemaliger Präraphaeliten sind deshalb wertvoll und interessant, weil sie uns zeigen, daß, nachdem sie sich getrennt hatten, einige den Versuch machen – natürlich nur im künstlerischen Sinne gesprochen – sich gegenseitig von den Rockschoßen abzuschütteln und ihre frühere Verbindung zu verleugnen. Ebenso vereinigen sich zwei von ihnen, um gegen einen dritten Partei zu nehmen, und um ihm zu erklären, daß er eigentlich niemals zu ihnen gehört hätte.

Sehr schlecht kommt in dieser Beziehung Rossetti fort, der als halber Ausländer am unbedenklichsten über Bord geworfen werden kann. Erst wenn ein Eingewanderter den Titel „Sir“ erlangt, auf den die Engländer sowohl absolut als auch relativ dem Adel der kontinentalen Nationen gegenüber einen unverhältnismäßig hohen Wert legen, wird er als ganz zu ihnen gehörig betrachtet.

Im Jahre 1886 spricht Holman Hunt noch von „Dreien“. (Er selbst, Millais und Rossetti.) Der erstere sagt: „Die Kunst würde aufgehört haben,

für einen von uns Dreien das leiseste Interesse zu besitzen, hätte es sich nur darum gehandelt, eine reale Naturerscheinung mehr oder weniger sorgfältig wiederzugeben.“ Holman Hunt schreibt dann an den Sohn Sir John Everett Millais, nach dessen Tode: „... damals war es, daß Ihr Vater und ich uns entschlossen, einen absolut unabhängigen Stil für unsere Kunstentfaltung anzunehmen, um unser Dogma und das, was wir für schicklich hielten, auszudrücken.“ Von Rossetti ist also vorläufig noch nicht die Rede, als es aber geschieht, beeilt sich Millais, uns zu erklären, sein Vater habe ihm mitgeteilt: Rossetti sei niemals von irgend welchem Einfluß auf ihn gewesen und konnte auch einen solchen nicht ausüben, da seine Ideale (Millais) und die von Holman Hunt vollständig von denen des Italiens abwichen. Der Sohn scheint seines Vaters Bild „Lorenzo und Isabella“ vergessen zu haben, in welchem die beiden Brüder Rossetti als Hauptpersonen dargestellt sind! Das muß man Burne-Jones zum uneingeschränkten Lobe nachsagen, daß er ein guter, aufrichtiger und treuer Freund war. Stets hat er Ruskin, Rossetti, Morris und Swineburne nicht nur in großen Dingen, sondern auch gegen den kleinlichen Klatsch auf das äußerste verteidigt. Den Angreifern hat er oft genug zugerufen: „Wozu gibt es denn überhaupt Grundsätze? Für mich dienen sie zur Beaufsichtigung, für Euch scheinen sie zur Unterdrückung des Gefühls vorhanden zu sein!“

Während der Präraphaelismus in seiner Sturm- und Drangperiode in England noch nicht Wurzel gefaßt hatte, war im Porträtfach der Einfluß von Sir Thomas Lawrence – uns vorzugsweise als der „Wiener Kongreßmaler“ bekannt – in der Heimat vorherrschend geblieben. Er gehörte zu denjenigen Künstlern, die sich ganz ausschließlich nur mit Porträtur beschäftigten, und, da er gleichzeitig Präsident der Akademie (1820 – 1830), sowie auch mit 23 Jahren schon zum Hofmaler ernannt worden war, so bildete seine Laufbahn eine ununterbrochene Kette von Triumphen, Anerkennungen und Ehrenbezeugungen bis zu seinem Tode. Der unmittelbare künstlerische Stammbaum von Sir Thomas Lawrence geht auf Reynolds, mittelbar bis zu van



Abb. 95. Perseus und die Gräen.

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

Dyck und den eingewanderten Künstlern, wie Peter Lely aus Soest und Gottfried Keller aus Lübeck, zurück, die beide als Hofmaler die Schönheiten jener Epoche porträtierten.

In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens wurde Lawrence allerdings etwas überschätzt, aber dadurch, daß Ruskin und Carlyle seiner Kunst dann den Krieg erklärten, und ersterer seine Anhänger, namentlich die Präraphaeliten, vor ihm warnte, gelang es seinem machtvollen Einfluß, jenen immer mehr der Beachtung zu entziehen, bis er schließlich, so unglaublich es auch klingt, durch die Franzosen wieder in seine alten Ehren in England eingesetzt wurde. Wir haben hier den Fall zu verzeichnen, daß Ruskin, indem er seinen Anhängern das eigene Urteil zur Richtschnur aufzudrängen versuchte, sich

wirklicher Kunst gegenüber bis zur äußersten Unduldsamkeit verleiten ließ.

Warum war nun Lawrence in die Acht erklärt worden? Weil Ruskin den Grundsatz aufgestellt hatte, daß ein unmoralischer Mensch kein gutes Bild oder überhaupt kein wahres Kunstwerk erzeugen könnte und daher gebieterisch verlangte: Die Moral im Künstler solle gleichen Schritt mit seiner Kunst halten, und Lawrence diesen zum Gesetz erhobenen Ausspruch Ruskins nicht gerecht werden konnte. Wenn man ohne weiteres des ersteren Moral verurteilt, so muß man doch ebensogut seine Kunst anerkennen. Alle Anhänger Ruskins waren doch nicht derart sittenrein, daß sie ohne jedes Bedenken den ersten Stein auf Lawrence werfen konnten! Aus dem Werke Lord Gowers über den letzteren

erfahren wir den Hauptanstoß, den er bei Ruskin erregt hatte. Lawrence stand der Familie der berühmten Schauspielerin Fanny Kemble und der von Sarah Siddons, der größten Tragödin, die England je besaß, und der einzigen Schauspielerin, der hier ein öffentliches Denkmal gesetzt wurde, sehr nahe. Fanny Kemble, als Hauptzeugin, schreibt in ihren Memoiren über Lawrence: „Seine Sentimentalität war von einer verderbenbringenden Art, da sie nicht nur Frauen veranlaßte, sich in ihn zu verlieben, sondern ihn auch glauben machte, daß er jene aufrichtig liebte und außerdem offenkundig mehr wie eine zu derselben Zeit.“ Der Wert von Lawrences Porträts, dem in Frankreich Gérard am nächsten kommt, wird dadurch bedeutend erhöht, daß diese meist berühmte Personen darstellen. Ein Werk kann gut sein, wenn es auch mit unserer Weltanschauung nicht in Einklang zu bringen ist. Ruskin war tief überzeugt davon, daß es ihm zuerst gelungen sei, allgemeine Gesetze für die Kunst entdeckt zu haben, während, im Grunde genommen, die letzteren doch nur aus Urteilen bestanden. Welchen gewaltigen Einfluß ein großer Porträtmaler ausüben kann, beweist ein Ausspruch Cromwells, nach welchem ihm niemand so sehr geschadet habe wie van Dyck oder wie die Engländer sagen: Sir Anthony Vandyc. Er war es, der am meisten dazu beigetragen hatte, das loyale Andenken an die Königsfamilie und an die Stuarts im Volke lebendig zu erhalten. Die natürliche, in den Porträts von Burne-Jones zum Ausdruck gebrachte Einfachheit, Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit bildet einen eigenartigen und vorteilhaft hervortretenden Zug in seiner Kunst. Viele seiner großen Vorgänger stellen die englischen Misses und Ladies klug, schön, vornehm, voller Adel und in eleganten Figuren, wie Tassos Prinzessinnen in Englisch übersetzt, aber mit einem Stich ins Hochmütige dar. –

Die anerkannt größte Porträtkenntnis in England besaß George Scharf, der Sohn eines aus Bayern eingewanderten Künstlers. Der Vater hat am meisten dazu gethan, um Senefelders Erfindung, die Lithographie, praktisch in England zur Ausübung zu bringen; der Sohn, später Sir George Scharf, war mit Lord Stanhope die

Haupttriebfeder zur Gründung der „National Portrait Gallery“, ein Unternehmen, für das sich auch besonders der Prinz-Gemahl Albert interessierte. Sir George Scharf bekleidete fast 40 Jahre, d. h. von 1856 bis 1895, das Amt als Direktor des genannten Instituts.

Zu der Chronologie der Werke von Burne-Jones zurückkehrend, soll zunächst aus dem Jahre 1880 das sehr anmutige. Lord Battersea gehörige und von Jasinski radierte Ölbild (Abb. 73) „Die goldene Treppe“ erwähnt werden. Achtzehn junge Mädchen mit antiken Musikinstrumenten scheinen einen Hochzeitszug anzuführen. Nach den Tauben in der Lichtöffnung des Hauses zu schließen, mag der Meister seinem Gemälde eine derartige Idee wohl zu Grunde gelegt haben. Er arbeitete an demselben vier Jahre lang, und als ein Bekannter ihn eines Tages fragte, ob er sein Werk bald beendet haben würde, antwortete er: „Ja, ich hoffe es, weil mich diese Arbeit ermüdet, und ich der vielen Modelle überdrüssig bin.“ Das Bild ist fast monochrom im Elfenbeinton mit grauen Schattierungen ausgeführt, und war zu demselben bereits seit dem Jahre 1872 eine Zeichnung angefertigt worden.

In demselben Jahre wie „Die goldene Treppe“ entstanden gleichfalls die beiden hübschen, ursprünglich als Vorlagen für Reliefs gedachten Ölbilder „Die Waldnymphe“ (Abb. 74) und „Die Meernymphe“ (Abb. 75). Besonders erwarb sich die erstere allgemeinen Beifall in England, während hinsichtlich der „Meernymphe“ anerkannt wurde, daß die Gesamtkomposition zwar gefällig, und einzelne Details, wie z. B. die Fische, gut ausgeführt wurden, dagegen die blauen Wogen, doch zu sehr an Theaterszenerie oder an Bilderbücher erinnern. Nicht zu oft hat der Meister, wie unter andern in dem „Bad der Venus“ (Abb. 91), ausdrücklich nur um der Schönheit des weiblichen Körpers willen diesen unverhüllt gemalt, sondern da, wo es geschieht, betrifft es meistens allegorische Sujets. Immer aber, selbst in den gewagtesten Vorwürfen, wie in der „Pyg-



Abb. 96. Perseus und die Meernymphen. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

malion-Serie“ (Abb. 59 – 62), bleibt seine Kunst decent.

Namentlich von 1877 ab war Burne-Jones mit Arbeiten für die Kunstindustrie überhäuft worden, die in dem Morrishen Fabriketablisement „Mexton Abbey“, nach den Entwürfen des ersteren, zur Ausführung gelangten.

So waren in den Jahren 1877 bis 1880 allein etwa sechzig bunte Glasfenster für Kirchen her-

gestellt worden. Ferner stammen aus dem Jahre 1879 zwei, „Die Geburt“ und „Die Grablegung Christi“ darstellende und als Vorlagen für Bronzereliefs dienende Zeichnungen.

Endlich gehört auch hierher die im Auftrage seines Gönners Graham vorgenommene Dekoration eines Konzertflügels. An und für sich bilden schon die Linien eines solchen Instruments nicht gerade ideale Schönheitsformen,

und soll deshalb auch keineswegs die außerordentliche Schwierigkeit verkannt werden, hier durch dekorative Malerei ein harmonisches Ganze zu erreichen.

Leider muß ich gestehen, daß, so viel derartige ornamentale Versuche mir auch bekannt geworden sind, eine wirkliche Lösung der Aufgabe bisher nicht stattfand. Burne-Jones, der, wie wir wissen, sein Talent nur selten für die Wiedergabe nackter weiblicher Figuren verwandte, hat die eine Fläche des Verschlusses (zum Glück die innere des Flügels) mit eine wenig ansprechenden, die Erde symbolisierenden nackten weiblichen Gestalt dekoriert. Die Außenseite zeigt den „Poeten“ und die Idealgestalt der „Musik“ während die Erzählung von Orpheus und Eurydikes Geschicken sehr angemessen als gemalter Cyklus um die senkrechten Wände des Instruments sich verfolgen läßt.

„Das Fest des Peleus“ (Abb. 76) betitelt sich ein Ölgemälde, an dem der Künstler neun Jahre, von 1872 bis 1881, gearbeitet hatte, und das ursprünglich auch Mr. Graham gehört hatte, dann aber in den Besitz des Rt. Hon. William Kenrick überging. Die Unsterblichen feiern nach Menschenbrauch durch ein Mahl die Hochzeit des Peleus mit der Nereide Thetis, ein Götterfest auf dem Pelion, das in seinem dramatischen Ausgang mit der Zerstörung Trojas endet.

Zur Linken des erhöht auf einem Throne sitzenden Jupiters, neben sich den Adler, wird den beiden Neuvermählten einer der Ehrenplätze eingeräumt. Der andere und wichtigere zur Rechten gebührt selbstverständlich der eifersüchtigen Juno, neben der dann Minerva, und zwischen Vulkan und Mars, ihren olympischen Verhältnissen gemäß, Venus Platz genommen hat. An dem äußersten rechten Rande des Bildes ist soeben der einzig ungebetene Gast, die unheilbringende, schwarz beflügelte und das Haar durch Schlangen verknüpfte „Zwietracht“ eingetreten. Vor ihr sitzt der bräunliche, epheubekränzte Bacchus, zu dessen Rechten Proserpina und Ceres, mit einem Ährenkranze auf dem Haupte. Vor Schreck über das Geschehene fährt sie sich, ganz modern, mit beiden Händen in die Haare. Hinter dieser erblicken wir einen die tafelnden Götter geschäftig bedienenden

den Centaur. Zur Linken des Bacchus, uns den Rücken zukehrend, hält Merkur, der Götterbote, in der einen Hand den goldenen Apfel, in der anderen die Rolle mit der verhängnisvollen Aufschrift: „Detur Pulcherrimae“. Am meisten entsetzt über die Störung des Festes ist natürlich der sein Saitenspiel unterbrechende Apollo. Die Mitte des Vordergrundes wird durch die geflügelte Liebe, das Ehebett bereitend, dargestellt, und weiter durch die drei Parzen: Klotho, Lachesis und Atropos, ausgefüllt, die alle ganz umgänglich und so aussehen, als ob sich unter Umständen mit ihnen reden ließe. Ja selbst Atropos, schon im Begriff den Faden zu durchschneiden, zunächst Amor knieend, könnte möglicherweise durch diesen im letzten Augenblicke noch bewogen werden, von der Erfüllung ihrer hier recht liebenswürdig und graziös aufgefaßten Pflicht abzustehen.

Der Meister will zwar den antiken Inhalt, aber seinem Sinn nach, in englischer, ihm eigentümlicher Anschauungsweise geben. Von wirklicher griechischer, oder auch nur römischer Auffassung, weder von Homer noch Virgil, weder formal noch innerlich, findet sich daher nicht allzu viel im Bilde. Man sehe nur die identischen Posen der drei in den Wettbewerb eintretenden Göttinnen mit den vorgestreckten Armen, wie sie in gleicher Weise ausdrücken wollen: Selbstverständlich bin ich die Auserwählte. Juno, Minerva und Venus – ich nenne die lateinischen Namen, weil Burne-Jones den Spruch gebraucht: „Decur Pulcherrimae“ – besitzen ziemlich wenig von jenen im Geiste der Antike ihnen in der Regel beigelegten charakteristischen Eigenschaften, durch die überhaupt der Name „Minerva“ z. B. für uns zu einem bestimmten Begriff geworden ist. Wenn der Künstler sagt: „Fest des Peleus“ und verlangt, wie Burne-Jones es niemals anders will, ernst genommen zu werden, so muß er doch unseren überlieferten Vorstellungen über den Gegenstand auch einigermaßen innerlich Rechnung tragen.

Es gewährt mir durchaus keine Freude, Trivialitäten herauszufinden, dessen ungeachtet kann ich beim Betrachten des Jupiters den Gedanken nicht los werden, so wenig Gewan-

ding auch für ihn benötigt wird, daß er sich zu einem Satyrspiel verkleidet und hierzu einen Bart geborgt habe. Das blaue Meer und die

Die Engländer behaupten nun: Die Antike, Homer und Virgil, wurden hier im Geiste Chaucerscher Poesie ausgelegt. Dann aber hat Burne-



Abb. 97. Der Schicksalsfelsen. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

thessalische Landschaft im Hintergrunde sind hübsch empfunden. Links in der Ferne segelt ein Schiff heran, wahrscheinlich um die Hochzeitsgäste nach Hause zu bringen.

Jones den hohen tragischen Stoff malerisch im Genre und im kleinbürgerlichen Stil übersetzt.

Ich bin der Ansicht, daß weniger der Einfluß Chaucers, als grundsätzlich der von Ruskin in

dem obigen Sujet zu erkennen ist. Er predigt seinen Anhängern unausgesetzt: „Ihr seid keine Griechen – ob besser oder schlechter – ihr seid Engländer, und ihr könnt, selbst wenn ihr tausendmal Besseres machen würdet, als ihr wirklich thut, nichts Gutes außerhalb dessen hervorbringen, was eure englischen Herzen euch eingeben, und was der Himmel, der sich über England spannt, euch lehrt.“ Man braucht kein sklavischer Nachahmer der Antike zu sein, aber das Durchdringen der altklassischen Kunst hat doch auch sein Gutes. Wenn ich vor die Wahl gestellt werde: zwischen charakteristisch im Sinne von Burne-Jones, wie hier, im „Fest des Peleus“, oder eigenartig, mit zu Grunde gelegter reiner griechischer Klassizität hergestellten Werken zu entscheiden, so stehe ich keinen Augenblick an, mich für letztere Gattung der bildenden Kunst zu erklären. Clemen hat in seiner Schrift über Ruskin hinsichtlich seines Anhangs und der präraphaelitischen Schule ein sehr richtiges Urteil gefällt, wenn er sagt: „Es fehle ihnen das große reinigende Bad griechischer Kunst.“ –

Keine Auszeichnung bereitete Burne-Jones mehr aufrichtige Freude, als die im Jahre 1881 erfolgte Wahl zum Mitgliede von „Exeter College“ in Oxford, sowie seine Ernennung zum Ehrendoktor der Rechte an der dortigen Universität. Buchstaben hinter seinen Namen setzen zu können, gewährt im allgemeinen dem Engländer eine große Befriedigung, indessen bei Burne-Jones glaube ich dies kaum; zudem besaß er schon die für ihn und seine Kunst viel bezeichnenderen „P. R. B.“ (Prae-Raphaelite-Brother). Da bei einer Zahl von 26 Buchstaben, wie sie das englische Alphabet besitzt, die Kombinationen bekanntlich sehr große sein können, so werden die nicht vollständig Eingeweihten auf ein Nachschlageregister angewiesen. Ich entnehme aus demselben, daß die für den Meister bewilligten Buchstaben „D. C. L.“ Doctor of Civil Law, genau übersetzt also „Doktor des Zivilrechts“ bedeuten. Wie erinnerlich sein dürfte, hatte der neue Doktor für kurze Zeit im „Exeter College“ Theologie studiert, aber nicht lange genug, um ihm die Ehre von „D. D.“, das heißt eines „Doctor of Divinity“, zu Deutsch Doktor der Theologie,

geben zu können. Philosophie und Medizin waren aber ganz ausgeschlossen, und hätte die Doktorwürde der ersteren höchstens an Watts verliehen werden mögen.

In dem Jahre 1881 wurden außer den zuletzt bemerkten Werken noch die bereits an früherer Stelle erwähnten Porträts von Mr. Benson, Lady Frances Balfour und Miß Gertrude Lewis hergestellt. Das nach langer Arbeit erst 1882 vollendete Ölbild „Die Stunden“ (Abb. 77) bleibt in gewissem Sinne eine der interessantesten koloristischen Leistungen des Meisters. Sie liefert den Beweis, daß er sehr farbensön malen kann, und nur technische, nicht aber ästhetische Unterschiede in seiner Kunst vorhanden sind. Jede einzelne, die Tagesstunden symbolisierende weibliche Figur bildet, für sich genommen, ein wunderbar farbenprächtiges, koloristisches Meisterstück, da Ganze aber besitzt keine Farbenharmonie und Übergänge. Jede Figur steht der andern koloristisch unvermittelt gegenüber. Die erste in reichem Blau stellt das Erwachen, die zweite in Orange gelb das Ankleiden, die dritte in Rot die Arbeit, die vierte in Grün das Abhalten der Mahlzeit, die fünfte in Karmesinrot das Spiel und die sechste Schönheit in Violett den Schlaf dar. Das Ölgemälde wurde 1870 begonnen, nachdem schon im Jahre 1865 in roter Kreide eine detaillierte Zeichnung ausgeführt worden war.

Ein nicht minder interessantes Jahreswerk bildet der für die Kirche in Allerton (unweit Liverpool) gezeichnete Entwurf zu einem farbigen Glasfenster. Sobald Burne-Jones das religiöse Gebiet betritt, zeigt sein Entwurf alle uns bekannten Vorzüge eines charakteristisch ausgeprägten Stils: innere, gefühlvolle Erfassung der heiligen Schrift und vollständige Beherrschung des Stoffes. Die Anordnung und Dreiteilung in der „Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten“ (Abb. 78) ist nicht nur sinnig erdacht, sondern auch ebenso schön wie tadellos und sicher durchgeführt. Die drei Engel mit ihren Musikinstrumenten preisen Gott den Vater, den Sohn und den heiligen Geist. Der Künstler wählte für jeden Boten der göttlichen Heerscharen einen der Hauptsprüche aus Lucas 2: „Fürchtet euch nicht; siehe, ich verkündige

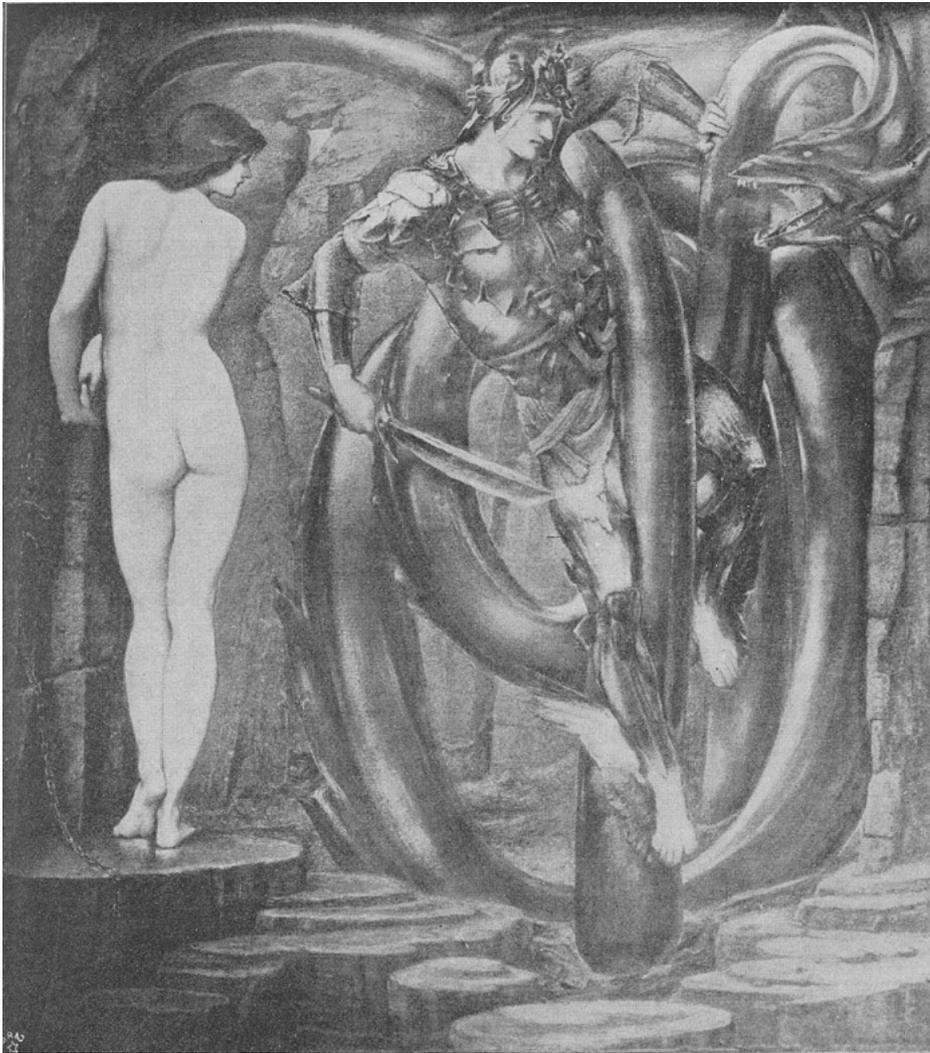


Abb. 98. Des Schicksals Erfüllung. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird.“ Und der zweite Engel spricht zu den Hirten: „Denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr in der Stadt Davids.“ Zum Lobe Gottes ertönt des dritten Engels Gesang: „Ehre sei Gott in der Höhe, und Frieden auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen.“, ein ganzer, innerlich und äußerlich ungeteilter Spruch, und dennoch in drei Teile gegliedert. Ebenso aber wie die bunten Teile des Fensters durch weißes Glas zu einem ein-

heitlichen Kunstwerk verbunden sind vereinigen sich die Engel im Chor, um den andächtig emporblickenden Hirten das Heil der Welt zu verkünden.

Die technische Herstellung des Kirchenfensters, der schöne tief dunkelblaue Himmel, der sich symbolisch am Horizont bis zur Erde herabsenkt, und über dem die Engel thronen, zählt zu den Meisterstücken von Morris, dem, in Anbetracht seiner sozialistischen Tendenzen, zwar nichts ferner liegt als zu herrschen, aber den-

noch auf dem kunstindustriellen Gebiet die ihm freiwillig zugewiesene Macht eines Fürsten ausübt. Morris war aber auch tatsächlich eine so wahrhaft groß angelegte Natur, idealer und doch zielbewußter wie Rossetti, wie sie eben nur in wenigen Gestalten von den Kunsthistorikern uns überliefert worden ist.

Wie die Menschwerdung Christi uns daran erinnert, daß sich hier auf Erden die Geschicke zwischen Geburt und Tod bewegen, so haben wir in dem Jahre 1882 auch das Hinscheiden des großen Vorkämpfers Rossetti (geb. 1828) zu verzeichnen, der zuerst unter den Mitstreitern, und noch vor seiner Mutter (1800 – 1886), geborenen Lavinia Polidori, aus der Zeitigkeit abberufen wird. Um es kurz zu sagen: Er ist das hauptsächlich treibende Element in der gesamten präraphaelitischen Bewegung gewesen. Sein Stil ist dekorativ, mystisch, mitunter apathisch, schwül und müde, aber niemals gewöhnlich, sondern stets von erhabenen Ideen getragen. Der Wert seiner eigenen malerischen Leistungen wird in der Regel etwas zu hoch geschraubt. Sein rein künstlerisches Talent war nicht bedeutend genug, um in der Malerei das Höchste zu erreichen, indessen seine Anregung, seine unermüdliche und begeisterte Hingabe an die gemeinschaftliche Sache, seine zündenden Reden, und vor allem die freie, offene, hinreißend liebenswürdige Persönlichkeit Rossettis, erhöht in ihrem Reiz durch eigenartiges, fremdländisches Aussehen und Wesen, haben am meisten dazu beigetragen, Anhänger zu gewinnen. Rossetti hat die präraphaelitische Bewegung in Fluß erhalten. Seine Freunde sagen ihm nach, daß er ein schlechter Rechner war, aber wenn er Geld besaß, was allerdings nicht zu oft der Fall gewesen sein soll, stets für seine Umgebung eine offene Hand hatte. Zehn Jahre dauerte es, bis er sich zu dem Entschluß auffaffen konnte, Miß Siddal, sein Modell und seine Liebe, zu heiraten. Als diese Dame plötzlich starb, überkam ihn eine solche Fassungslosigkeit, daß er seine schriftstellerischen Produkte, Manuskripte und Gedichte, mit ihr begraben ließ. Wenn man diese Äußerung des Schmerzes und sein überwallendes Herzensgefühl verstehen kann, so ist es doch geradezu unbegreiflich wie Ros-

setti, auf Anraten seiner Freunde, des Geldinteresses wegen, sich zu der grauenvollen Handlung hat verleiten lassen, die Ruhe seiner heißgeliebten Miß Siddal (unter welchem Namen sie allgemeiner bekannt blieb) zu stören, um die im Sarge befindlichen Manuskripte verwerten zu können. Für das sensationsbedürftige, lüsterne Publikum war allerdings seit langer Zeit kein so pikantes Objekt auf den Markt gekommen, wie die betreffenden und unter so eigentümlichen Verhältnissen wieder an das Licht der Welt hervorgezogenen Gedichte.

Burne-Jones hat in zwei Bildern die Züge von Miß Siddal verewigt: In den 1861 bis 1862 gemalten „Backgammon Players“, früher „Die Schachspieler“ genannt, ein Werk, das Sir John C. Holder gehört. „Backgammon“ ist ein Spiel, das ungefähr „Trick-Track“ oder dem „Puff“ entspricht. Das andere bezügliche Gemälde „Eine Liebesszene“, 1862 entstanden, befindet sich im Besitz von Mr. G. F. Watts. Schließlich, so sagen die einen, trat das Unerhörte ein, daß Rossetti kurz vor seinem Ende nach einem Beichtvater sandte, während umgekehrt, diejenigen, welche ihn im Leben verdammt hatten, sich wenigstens im Tode mit ihm aussöhnten.

Der erste dekorative Maler unserer Zeit, Walter Crane, urteilt in seinem Aufsatz „The English Revival of decorative Art“ wie folgt über die präraphaelitische Bewegung und über Rossetti: „Um den Ursprung unserer Renaissance zu bezeichnen, müssen wir bis auf die Tage der präraphaelitischen Vereinigung zurückgehen. Obgleich keines ihrer Mitglieder ein dekorativer Zeichner im strengen Sinne des Wortes war, wenn wir Dante Gabriel Rossetti ausnehmen, so richteten sie doch durch ihre entschlossene und begeisterte Rückkehr zum unmittelbaren Symbolismus, zum freien Naturalismus, zum poetischen oder romantischen Gefühl des Mittelalters, denen sie die Macht der modernen Analyse hinzugesellten, und schließlich durch ihrer charakteristisch ausgedrückte Liebe zu allem Detail, ihre Aufmerksamkeit ebenso sehr auf alle Zweige der Zeichnung wie auf die Malerei.“

Nachdem Burne-Jones 1882 noch zwei Vorlagen für die später von Sir Edgard Böhm in



Abb. 99. Das Schreckenshaupt. (Photographie von Gaswell Smith in London W. 305 Oxford Street.)

Bronze ausgeführten Reliefs „Flodden Field“ vollendet, hatte er leider im nächsten Jahre mit längerer Krankheit zu kämpfen. Trotzdem beendete er 1883 das Aquarellbild „Die Hoffnung“, einen Karton für „König Cophetua“ (Abb. 83), das Porträt von Philipp Comyns Carr (Abb. 65) und sechs Zeichnungen für die Fenster eines Hauses in Newport, Rhode Island, in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Die oberen

Fenster enthalten die drei Darstellungen der nordischen Gottheiten: Odin des Allvaters, Freya und Thôr. Das Mittelfenster stellt „Odin“, in Asgard auf einem Thron sitzend, dar. In der Rechten hält er einen Speer, auf der Schulter sitzen Hugin und Munin, die gute und böse Mär bringenden Raben, und zu den Füßen stehen seine beiden reisenden Wölfe Geri und Freki. Über das fehlende Auge des Wanderers ist die

Tarnkappe gerückt. Zur Rechten Odins wird „Freya“ als Göttin der Ernte symbolisiert. Sie ist gleichfalls in den Wolken thronend, und neben sich mit dem Eber Gullinbursti, dargestellt. Zur anderen Seite Odins befinden sich „Thôr“, der „Donar“ der germanischen Mythologie, mit seinen üblichen Attributen: dem Hammer Mjölmir, den Donnerkeilen und dem Ziegenbock abgebildet.

Unterhalb jener wird in drei anderen Fenstern, sehr sinnreich, der Platz sagenumwobenen Persönlichkeiten aus der skandinavischen Vorzeit eingeräumt. Diese, am Rande oder noch mit einem Fuße in den rollenden und hochaufgetürmten Wogen des Meeres stehenden Erscheinungen, als Heroen, Halbgötter oder Übermenschen aufgefaßt, sind: „Thorsinn Karlsefne“ (Abb. 79), „Gudrida“ (Abb. 80) und „Leif der Glückliche“ (Abb. 81).

Sie gehören zu den kühnen skandinavischen Seefahrern, die um das Jahr 1000 in kleinen, gebrechlichen Fahrzeugen den Atlantischen Ocean durchkreuzten, und als die eigentlichen Entdecker von Amerika angesehen werden müssen. In Newport ist ein uralter, der Sage gemäß von den ersten skandinavischen Ansiedlern erbauter Turm erhalten, der für den Auftrag zu diesen ebenso schönen wie ungemein interessanten, in buntem Glas ausgeführten Fenstern die anregende Idee darbot.

Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, welche außerordentlichen Vorteile der Kunstindustrie Englands dadurch erwachsen, daß zwei solche Talente wie Burne-Jones und Morris während eines Lebensalters als Freunde und Künstler vollkommen Hand in Hand gingen. Deshalb vermag auch der eine ohne den andern weder gedacht, noch ihr Schaffen einseitig gewürdigt, erklärt und beschrieben zu werden.

Das, was der Bildhauer John Flaxman (1755-1826) in gewissem, ungleich einseitigerem und in rein anticlassischem Sinne für Wedgwood (1730 – 1795) und seine keramischen Erfindungen gewesen, das war, mit weit größerem Gesichtskreis und Vielseitigkeit, ja man kann behaupten, auf die gesamte Kunstindustrie bezogen, Burne-Jones zu Morris. An sich aber übertragen die beiden letzteren in ihrer Kunst jene so

bedeutend, daß an einen Vergleich der betreffenden vier Personen unter sich nicht gedacht werden kann. Obgleich Flaxman, der das genaue Studium der Antike einführte, Verdienste nicht abzusprechen sind, so nahm doch die Bildhauerkunst der damaligen Epoche keinen sehr hohen Standpunkt ein. Seine beiden realistischen Zeitgenossen, Nollekens und Chantrey, fehlt es an plastischem Stilgefühl.

Eines der eigenartigsten, durch und durch im mystischen Gefühle von Burne-Jones geschaffenen Werke, ist der 1883 entworfene Karton „Das neue Jerusalem“ (Abb. 82), nach welchem das prachtvolle, in der amerikanisch-protestantischen Kirche Via Nazionale zu Rom befindliche Mosaik hergestellt wurde. Der Erbauer der Kirche ist (der an dieser Stelle hier uns schon wiederholt begegnete englische Architekt Street, während die technischen Mosaikarbeiten von Salviati in Murano zur Ausführung gelangten).

Das in Rede stehende Mosaikwerk füllt den oberen Teil der Apsis in der genannten Kirche aus. Ein großartig angelegter Entwurf, Einheit im Stil erkennen lassend, reich gegliedert und voller genialer Ideen. Einen dunklen Punkt, im thatsächlichen und abstrakten Sinne gesprochen, gibt es allerdings in dem Mosaik. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird unter den Schöpfungen des Meisters dies Mosaikgemälde in Rom dasjenige sein, welches in seinem Ruhm am längsten zu erhalten bestimmt ist. Als Muster, die er aber dann in seiner eigenen Weise frei umwandelte, dienten ihm Mosaiken in Ravenna. So namentlich die in „San Vitale“, deren Baukonstruktion eine Nachahmung der wenig älteren Sophienkirche in Konstantinopel und zugleich das Vorbild ist, nach welchem Karl der Große das Münster in Aachen errichtete. Das Mosaik in der Chornische von „San Vitale“ zeigt Christus auf der Weltkugel thronend, ein Werk, an das Burne-Jones das seinige leise anklingen läßt.

Fernere Anregung für seine Arbeit empfing der Künstler durch die etwa 570 an den Wänden des Schiffes der Basilika „St. Apollinare“ (gleichfalls in Ravenna) hergestellten Mosaiken. Theodorich hatte diese gegen 500 erbaute Kirche zur arianischen Kathedrale bestimmt. Schließlich übten auch die in der Halbkugel der



Abb. 100. Flora. In der „Art Gallery“ in Manchester.
Gobelin ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

Tribuna wohlerhaltenen Mosaiken des sechsten Jahrhunderts in „St. Apollinare in Classe“ einen leichten Einfluß auf Burne-Jones aus.

Der Grundton des Mosaiks ist Gold. Den oberen Teil der Kuppel füllen Scharen von musizierenden und Gott preisenden Engeln an, deren

Gewandung meist in blau gehalten ist. In der Mitte über dem Altar sitzt Christus, die Rechte zum Segnen erhoben und in der Linken die Weltkugel haltend. Seine Füße ruhen auf einem Regenbogen, dem Zeichen des alten Bundes, unter dem die vier Ströme des Paradieses hervorquellen. Der Sohn Gottes ist von Seraphinen und Cherubinen umgeben.

Zu beiden Seiten von ihm, gewissermaßen aus Thüren der Rundmauer heraustretend und zugleich die Wächter derselben bildend, sind fünf Erzengel dargestellt. Zur linken Hand drei, zur rechten nur zwei. Den Platz zunächst Gott, den einst Luzifer, der abgefallene Engel des Lichts, eingenommen hatte, ließ der Künstler unausgefüllt und schwarz. Augenzeugen versichern, daß durch diese Anordnung des Meisters ein ungeheurer Eindruck erreicht wird. Man kann sich ja sehr leicht vorstellen, daß diejenige Wirkung, welche Burne-Jones mit aller Macht ersehnt: unaufhörliches Hinblicken nach jener bedeutsamen, die Symmetrie durchbrechenden Wandfläche, ohne weiteres eintritt. Innerlich – so sagt der Künstler – wurde durch das Entstehen des Bösen das Bisherige Verhältnis zu Gott derartig aufgehoben, daß dieses Moment auch äußerlich zum Ausdruck gebracht werden muß. Das Furchtbare der That Luzifers überwältigt Burne-Jones derart, daß er keinen andern Ausweg kennt, als durch die schwarze Fläche den Beschauer unausgesetzt zu seinem eigenen Ideengange zu zwingen.

Es heißt, die großen Maler in der Epoche der besten griechischen Kunstbetheätigung hätten Agamemnons Gesicht während der Vorbereitung zum Opfer der Iphigenie verhüllt dargestellt, weil es überhaupt unmöglich sei, den Schmerz des Vaters auch nur annähernd auszudrücken.

Um das Vorbild zu finden, welches Burne-Jones hier vorschwebte, haben wir nicht so weit zu suchen. Als er mit Ruskin in Venedig war, machte in der Sala del Maggior Consiglio, in der Bildnisreihe der Dogen, diejenige schwarze Stelle, an der eigentlich das Porträt des am 17. April 1355 enthaupteten Marino Falieri sich hätte befinden müssen, einen tiefen, bleibenden Eindruck auf ihn.

Bei historischen Personen, in Sachen, wo das

rein Menschliche mehr in den Vordergrund tritt, mag das Prinzip seine Wirkung nicht verfehlen. Weniger bei Ideen, Vorstellungen und abstrakten Begriffen, und in solchen Fällen, in denen wir nicht recht wissen, wer eigentlich und ob jemand getroffen wird. Zudem wird durch die schwarze Thür unausgesetzt unsere Aufmerksamkeit von dem Hauptsujet des Mosaiks abgezogen und der Gesamteindruck geschädigt. Der Künstler soll doch vor allem die Farbe, den Stein oder das Erz dazu benutzen, um wirkliche Kunstwerke aus ihnen zu schaffen und z. B. in einer Serie von Statuen nicht einen leeren Platz, nur mit einer bezüglichen Tafel versehen, anordnen. Der Eindruck würde unbeschreiblich sein. Wenn die angedeuteten Reflexionen des Künstlers die Oberhand gewinnen dürfen, und das hier ausgedrückte Prinzip Recht behält, so könnte ein anderer, die Formel auf die Spitze treibender Künstler kommen und sagen: Seitdem der Dualismus in der Welt ist, denke ich mir alles Böse schwarz und alles Gute weiß, und infolge dessen male ich nur glatte Flächen in diesen beiden Farben. Dann gelangen wir dahin, daß in der Kunst nicht nur das Böse, sondern schließlich auch die Gottheit selbst entweder gar nicht, oder nur in der Form des Bildes von Sais dargestellt werden darf. Das Ende würde sein, daß Burne-Jones Werk „Das neue Jerusalem“ zum „alten Jerusalem“ führt, in welchem, aus ähnlichen Grundsätzen wie den seinigen, Malerei und Bildhauerkunst nicht wahrhaft blühen konnten. Die Idee, den Namen Jehovas des Ewigen nicht auszusprechen und ihn nicht zu verbildlichen, ist sicherlich eine erhabene, aber für die Kunst gefahrbringende. Die Griechen schwangen sich durch diese zur Gottheit empor.

Burne-Jones hat seinen fünf Hauptfiguren Flügel gegeben, damit wir ohne Umwege der Reflexion und ohne weiteres uns der herkömmlichen Vorstellung von Engeln anpassen können. Der Meister weiß jedoch sehr wohl, daß diejenigen Beschauer, auf deren Meinung er Wert legen muß, ihm in seinem Ideengange nicht dieser äußeren konventionellen Kennzeichen wegen folgen, sondern auf Grund seiner vorzüglichen Charakteristik jedes einzel-