

nen Engels und der besonders, ihm beigelegten Eigenschaft. Um Millais' Realistik zu bezeichnen, sagt man scherzweise von ihm in England: Wenn er Engel gemalt hätte, so wüßten wir heute, wie sie wirklich aussehen.

Schwierig bleibt es immer, das böse Prinzip in rein ideeller, nur durch Reflexion theoretisch konstruiert, und ohne realistische Details darzustellen, allein es wäre eine dem Talente von Burne-Jones erreichbare und wertere Aufgabe gewesen. Ein Meister wie er, der den Schmerz Christi am Kreuze, den Marias, Maria Magdalenas und des Jüngers in so unübertrefflicher Weise malerisch auszudrücken vermochte, der hätte auch im Mosaikwerk die betreffenden Mittel und Wege gefunden.

Schließlich hat der Künstler zehn Jahre später, 1894, sich selbst danach gesehnt, einer ähnlichen Aufgabe näher zu treten. Sein nach dem Text der Apokalypse angefertigtes Ölbild „Der Fall Luzifers“ mit der Überschrift „Vexilla regis prodeunt Infernis“ zeigt uns den gefallenen Engel als Anführer der Rebellen scharen, wie die Pforten des Himmels sich hinter ihnen schließen, und sie zur Hölle hinabfahren. Allerdings gelang dies ausgezeichnete Gemälde dem Künstler schon deshalb wesentlich leichter, weil er sich nicht auf eine Einzelfigur beschränkt hatte, sondern zahlreiche Engelscharen darstellt. Bald nach des Meisters Tode gelangte das Bild bei Christie zur Auktion, in welcher es von der Firma Agnew & Sons für 20 000 Mk. angekauft und dann in der „New Gallery“ (1898 – 1899) ausgestellt wurde.

Die Jahre 1884, 1885 und 1886 sind mit die bedeutungsvollsten und ereignisreichsten in der künstlerischen Laufbahn von Burne-Jones. In dem ersteren wird sein „Cophetua und das Bettlermädchen“ (Abb. 83) vollendet, ein Gemälde, das, wenn man überhaupt eins als sein Hauptwerk hervorheben will, mit Recht als solches bezeichnet werden muß. Infolge der allgemeinen Bewunderung desselben wird ihm – ohne daß er es gewünscht oder sich darum

bemüht hatte – die Mitgliedschaft der Akademie in Form eines „Associate“ im Jahre 1885 angetragen. In Dankbarkeit für diese im verliehene und angenommene Auszeichnung sendet de Meister im darauffolgenden Jahre, also 1886, sein erstes – und letztes Bild „Depths of the Sea“, „Die Tiefen des Meeres“ (Abb. 89) zur Ausstellung nach der Königlichen Akademie.

An dem Ölbilde „König Cophetua“ hatte der Meister sei 1880 gearbeitet, und wie schon bemerkt, im Jahre 1883 ein großes, dem Sujet nach identisches, aber in Aquarellfarben ausgeführtes Werk für Mr. Graham angefertigt. Hier ist unter andern einer jener Fälle zu verzeichnen, in welchem das später begonnene Bild früher beendet wird, als das eigentliche Originalgemälde.

Den Stoff hat Burne-Jones einer alten Ballade aus der Zeit der Königin Elisabeth entnommen, ein Gedicht, das Shakespeare mehrfach erwähnt, und welches auch Tennyson für seine lyrische Dichtung als Unerlage benutzte. Die Verse, in der alten Mundart geschrieben, und den Inhalt des Bildes hinlänglich erklärend, lauten wie folgt:

„But marke, what hapned on a day,
As he out of his window lay
He saw a beggar all in grey
The which did cause him paine.

The beggar blusheth scarlet red
And straight againe als pale as lead,
But not a word at all she said,
She was in such amaze.

At last she spake with trembling voice,
And said, O King, I doe rejoice
That you will take me for your choice,
And my degree's so base“.

Der König Cophetua, in voller Rüstung, mit seiner Krone in den Händen, auf einer Stufe zur rechten Hand des goldenen Throns sitzend, blickt in Liebe und Bewunderung nach dem in Grau gekleideten Bettlermädchen, das er auf seinen Thron emporgehoben hat. Vor dem König steht sein Speer und Schild. Über dem Thron, dessen Goldplatten mit Kampfszenen graviert sind, befinden sich zwei singende Knaben in ganzer Figur. Der König legt seine Krone, indem er dem Bettlermädchen den Sitz auf dem Throne einräumt, ideell und tatsächlich ihr zu Füßen. Das Bild ist „E. B. J., 1884“ gezeichnet und datiert. Es wurde 1884 in der „Grosvenor Gallery“ 1892 – 1893, und 1898 – 1899 in der „New Gallery“ vom Grafen von Wharncliffe ausgestellt. In der „Pariser Ausstellung“ von 1889 erregte des Meisters Werk die allgemeinste Bewunderung und errang ihm mit vollem Recht nicht nur die Medaille der ersten Klasse, sondern auch den Orden der Ehrenlegion. Der bekannte französische Kritiker Robert de la Sizeranne bemerkt in Bezug auf dies Gemälde in seinem Buche „Die zeitgenössische englische Malerei“ (übersetzt von Else Fürst und verlegt von F. Bruckmann, A.-G. München): „Von Mantegna entnimmt er (Burne-Jones) die Typen der eleganten geharnischten Ritter in dem Grade, daß, wenn man seinen ‚König Cophetua‘ in Verückung vor der Bettlerin stehen sieht, die er zu seiner Königin erheben will, man den ‚Franz von Gonzaga‘ wieder zu sehen meint, der vor der ‚Vierge de la Victoire‘ (Abb. 84) kniet, welches Bild in mitten des ‚Salle des Primitifs‘ im Louvre hängt ... Er nimmt den Florentinern ihre Gestalten und haucht, als echter Sohn des Nordens, diesen schon etwas die Renaissance streifenden kräftigen, fast klassischen Kinder des Südens den fatalistischen, melancholischen und pessimistischen Geist Byrons ein.“

Die Farben des Gemäldes sind etwas nachgedunkelt; es glüht, funkelt und leuchtet, aber nicht in farbenfrohem, hellem, heiterem venezianischem Glanz. Eine düstere Stimmung lagert über dem ganzen Werke, dessen Farben zwar schimmern und schillern, aber so, als wenn sie mit einem leichten Flor überzogen und abgedämpft, oder als ob es Interferenzfarben wären.

Der Schönheit und Tugend, verkörpert in einer edlen Frauengestalt, gleichviel ob sie ein Bettlerin ist, beugt sich der König, und legt ihr, voller Liebe und Bewunderung, sein Herz und seine Krone zu Füßen. Fürwahr, ein königliches Ideal! Ich will Folgendes jedenfalls nicht auf Burne-Jones beziehen, aber doch als allgemein geltenden Satz aussprechen: „In der Kunst gibt es theoretisch Ideale, in der Praxis in England nicht!“

Das Gemälde wurde seiner Zeit von der Firma P. & D. Colnaghi & Co. an Lord Wharncliffe veräußert, und nach dessen Tode ging es durch Subskriptionspreis in den Besitz der englischen „National Gallery of British Art“ (Tate Gallery) über, woselbst es bereits seit Anfang des Jahres 1901 ausgestellt wurde. Zwischen zwei Werken von Burne-Jones, hinsichtlich des Vorranges, schwankt die Meinung: „Cophetua“ und „Arthur in Avalon“ sind diese beiden, indessen, da letzteres nicht ganz vollendet wurde (obgleich dies nur für wirkliche Sachverständige ersichtlich wird), so kam für den Erwerb eines Staatsinstituts doch hauptsächlich nur das erstere Werk in Betracht. Zudem scheint sich die Familie von dem, noch bis zuletzt unter dem Pinsel gehaltenen Bilde, eine Art von Vermächtnis, nicht trennen zu wollen. Ebenso werden keine Reproduktionen von demselben gestattet. Die Firma Colnaghi & Co. ließ nach „Cophetua“ eine prachtvolle Photogravüre herstellen, welche mit gütiger Erlaubnis der genannten Firma als Vorlage für die hier veranschaulichte Reproduktion diente.

Ein Mann, wie der spätere Lord Leighton, erkannte sofort, welche Bedeutung „Cophetua“ für die englische Kunst besitzt. Unter seiner Präsidentschaft wird Burne-Jones im Jahre 1885 zum „Associate“ der Akademie erwählt, eine Unterstufe in der akademischen Rangordnung, die nach überstandener, d. h. zur Zufriedenheit der Akademiker ausgefallenen Prüfungszeit event. von „A. R. A.“ (Associate Royal Academy) zum Vollmitgliede der Akademie zu den heiß ersehnten Buchstaben „R. A.“ (Royal Academy) führt. Burne-Jones hat sich über die erstgenannte, nicht begehrte, sondern ihm freiwillig zuerkannte Ehre gefreut, sich aber ebenso wenig darüber geärgert, daß der höchste akademische



Abb. 101. Pomona. In der „Art Gallery“ in Manchester.
Gobelin ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

Grad ihm versagt wurde.

Begonnen 1883, allein erst 1886 beendet, wurde das mystische Bild „Der auferstandene

Christus“ (Abb. 85). Auf dem Grabe sitzen zwei Engel, Flammen auf dem Haupte und Kleidern „weißer als der Schnee“. In der Mitte zwischen

beiden Maria Magdalena, in Furcht und mit Zittern auf den Herrn schauend. Der Titel dieses Ölbildes ist mehrfach umgewandelt worden, so z. B. in „Ostermorgen“ und „Der Morgen der Auferstehung“.

Bei der großen Seltenheit, mit der Werke von Burne-Jones auf dem Kontinent anzutreffen sind, wird es sicherlich Interesse erregen, zu hören, daß in Berlin in der dortigen englischen Kirche im Jahre 1886 ein dem Andenken Odo Russells, späteren Lord Ampthill, von den Hinterbliebenen gestiftetes Fenster fertiggestellt wurde. Odo Russell, 1829 geboren und 1884 verstorben, war ein Enkel des Herzogs von Bedford. Sein Vater bekleidete von 1835 bis 1841 den Posten als englischer Gesandter in Berlin. Odo Russell selbst folgte Lord Augustus Loftus als Botschafter von 1871 bis 1884. Im Berliner Kongreß von 1878 vertrat er mit Lord Beaconsfield und Lord Salisbury die Interessen Englands. Man rühmt ihm nach, Sympathien für Deutschland besessen und mit dem Fürsten Bismarck sich gut gestanden zu haben.

In der oberen Rosette des Fensters (Abb. 86) trösten Engel die hinterbliebenen Kinder. Der Sohn von Odo Russell, der gleichfalls den Titel Lord Ampthill führt, ist zur Zeit Gouverneur von Madras. Zur Seite und weiter unterhalb der Rosette folgen vier Familienwappen. Die vier schönen Hauptfiguren stellen, von rechts beginnend, nachstehende Personen und Allegorien dar: „St. Georg“, „Gerechtigkeit“, „Friede“ und „St. Michael“. Unter den Figuren sind die genauen Daten der Geburt und des Todes von Lord Ampthill vermerkt. Seine ihn überlebende Gemahlin ist Emily Therese Villiers, eine Tochter des Grafen von Clarendon.

Es bleibt unter allen Umständen sehr zu bedauern, daß dies Kirchenfenster nur als das einzig vorhandene Werk des Meisters in Berlin verzeichnet werden kann. Der Moment, um überhaupt von den großen englischen Künstlern, von Joshua Reynolds beginnend und mit Burne-Jones schließend, Beispiele ihres Schaffens für Staatsinstitute zu erwerben, wurde leider verpaßt. Bei den heutigen unerschwinglichen, in England für erstklassige Kunstwerke gezahlten Preisen, die meistens in sechsstelligen

Zahlen ihren Ausdruck finden, scheint wenig begründete Aussicht vorhanden zu sein, einen historischen Überblick der Kunstbethätigung seit dem Wirken von van Dyck in England für unsere Museen zu erlangen. Aus den beiden von der Firma Agnew & Sons nach Berlin verkauften Porträts kennen wir auch die Wertschätzung, die der letztgenannte Meister dort genießt.

1885 entworfen, aber erst 1886 von Morris ausgeführt, wurde der Karton für ein farbiges Glasfenster in der St. Giles Kirche in Edinburg, betitelt: „Israel geht trockenen Fußes durch den Jordan“ (Abb. 87). Die Mitte nimmt die Figur Josuas ein, zu dem der Herr spricht: „Recke aus deine Lanze in deiner Hand.“ Zur Rechten Josuas wird die Szene abgebildet nach den Bibelworten: „Heute will ich anfangen dich groß zu machen vor dem ganzen Israel, daß sie wissen wie ich mit Mose gewesen also auch mit dir sei. Und du gebiete den Priestern, die die Bundeslade tragen und sprich: Wenn ihr kommt vorn ins Wasser des Jordans so stehet stille.“ Auf dem andern Seitenbild sehen wir die Darstellung nach den Worten Josuas: „Gehet hinüber vor die Lade des Herrn eures Gottes, mitten in den Jordan; und hebe ein jeglicher der Kinder Israels einen Stein auf seine Achsel, nach der Zahl der Stämme, daß sie ein Zeichen seien unter euch. Wenn eure Kinder hernachmals fragen werden und sprechen: ‚Was thun diese Steine da?‘“ Die drei weiblichen Figuren unter dem Hauptbilde stellen, von links beginnend, dar: „Jephtas Tochter“, „Miriam“ und „Ruth“.

Eine Zeichnung für das in den Jahren 1886 und 1887 beendete Ölbild „Der Garten des Pan“ (Abb. 88) hatte Burne-Jones schon 1876 hergestellt, indessen damals dem Entwurf den Titel „Pan im Walde“ gegeben. Die Szenerie, namentlich in Details im Vordergrund, wurde sehr hübsch und mit peinlichster Sorgfalt durchgeführt, trotzdem jedoch in ihr drei Personen auftreten, beschleicht uns beim Anblick der Landschaft das Gefühl tiefster Einsamkeit und Verlassenheit. Der Ausdruck des der Musik lauschenden jungen Mädchens ist ein sehr fesselnder. Ihre ungeahnte Freude, die ihr die von Pan herübertönende Musik bereitet, die Leidenschaft für den Jüngling und ihre Trauer darüber,

sich an der Schwelle der Erkenntnis zu befinden, alle diese aufeinander folgenden seelischen Affekte in einem einzigen Hauptmoment vereinigt, sind geradezu genial vom Künstler wiedergegeben. Das Bild wurde zuerst 1887 in der „Grosvenor Gallery“, 1892 – 1893 und 1898 – 1899 in der „New Gallery“ von der Herzogin von Marlborough ausgestellt.

Ende 1886 oder Anfang 1887 fertigte Burne-Jones eine kleine Bleistift-Zeichnung des heiligen Franziskus an. Malcom Bell, der schon zu Lebzeiten des Meisters diesem durch sein ausgezeichnetes Buch „Edward Burne-Jones, a Record and Review“ (London, Georg Bell & Sons) ein bleibendes Denkmal gesetzt hat, erzählt einige sehr interessante Details über dies mir nicht zu Augen gekommene Blatt: „St. Franziskus, der von dem gekreuzigten Christus die Stigmas empfängt, war ein für eine weite Reise nach Molokai, einer Insel der Fiji-Gruppe, bestimmtes Werk. Mr. Clifford hatte sich in uneigennützigster und wahrhaft edelster Weise dazu erboten, dem dort sich aufhaltenden und mit heroischer Aufopferung unter den Aussätzigen weilenden Vater Damien, der schließlich selbst von dieser furchtbaren Krankheit ergriffen worden war, ein, wie es heißt, unfehlbar rettendes, indisches Heilmittel, zugleich mit dem genannten Bilde zu überbringen. Mr. Clifford kam aber leider nur noch zeitig genug an, um Zeuge des heldenmütigen Hinscheidens von Vater Damien zu sein, mit der Genugthuung, ihm zwar keine äußere Heilung, aber reichen inneren Trost gebracht zu haben.“

Wir gelangen mit dem 1886 in der Königlichen Akademie ausgestellten und 1887 in dem gleichen Material wiederholten Gemälde „Depths of the Sea“, „Die Tiefen des Meeres“ (Abb. 89) zu einem Hauptereignis in der Biographie des Meisters. Das Gesicht der Nixe mit dem Fischschwanz leuchtet triumphierend, während sie ihr noch lebend geglaubtes, in Wirklichkeit aber bereits totes Opfer in den Armen hält und im Begriff ist, den Jüngling, einen Seemann, in ihrem



Abb. 102. Aurora.
(Photographie von Gaswell Smith.)

Palast auf dem Meeresgrunde, von dem die Luftblasen aufsteigen, zu betten. „Endlich!“ ruft die Nixe aus. Überschrieben hat der Meister das Gemälde: „Habes tota quod mente petisti Infelix.“ Ausgestellt wurde dasselbe außerdem 1892 – 1893 und 1898 – 1899 in der „New Gallery“ durch die Besitzerin, Mrs. R. H. Benson, eine Freundin von Lady Burne-Jones. Für und gegen den Meister hat es einen Sturm in der Stimmung der Akademiker und des Publikums entfesselt. Technisch gemalt ist das Bild meisterhaft und über jedes Lob erhaben. Der Ausdruck in den beiden Köpfen, das Transparente des Meeres, der Meeresgrund mit seinen kleinen Muscheln und Steinen, die Säulen des durchschimmernden, grausigen Palastes sind unübertrefflich dargestellt und ausgeführt. Und doch ein Schrei des Entsetzens von der Akademie her, über das Sujet – und vielleicht auch über eine wirkliche, oder gar nicht vorhandene Anspielung: Die verlockende Sirene, die Akademie, hat ihn endlich, den Meister, sie glaubt ihn lebend als einen der Ihrigen zu besitzen, aber in ihren Armen wird er zum Toten!

Die Spannung zwischen Burne-Jones und der Akademie wurde ein dauernde, und da schließlich Jahr auf Jahr verstrich, ohne daß seine Wahl zum Akademiker erfolgte, so legte der Künstler seine bezügliche Mitgliedschaft nieder und trennte sich im Jahre 1893 endgültig und unwiderruflich von dem gedachten Institut.

Wenn Burne-Jones sich nur einmal dazu entschlossen hatte, in der Akademie auszustellen, so muß doch die Wahl seines Bildes trotz aller anzuerkennenden Charakterfestigkeit und des Entschlusses, sich in keiner Weise beeinflussen zu lassen, nicht als weise bezeichnet werden. Wie wir Burne-Jones und seine Werke jetzt hinlänglich genug für die Beurteilung seiner Person und Kunst kennen gelernt haben, würden auch wir wahrscheinlich ein anderes Bild, das gewissermaßen sein Programm und sein Typus bezeichnen sollte, als erstes Werk für die akademische Ausstellung erwartet haben. Wenn das Bild noch so meisterhaft gemalt war, so wußte der Künstler vorher schon, daß es möglicherweise Anstoß erregen würde, um so mehr, da er doch bereits mit seinem Gemälde

„Demophon“, umgetauft als „Baum des Vergebens“ eine so üble Erfahrung hinsichtlich der Prüdität des englischen Publikums gemacht hatte. Daß es selbst einem Manne wie Leighton, der „Depths of the Sea“, vom rein malerischen Standpunkte aus, als ein erstes Meisterwerk anerkannte, nicht gelang, eine Aussöhnung zwischen der Akademie und Burne-Jones – sehr zum Schaden der ersteren – herbeizuführen, bleibt ebenso bezeichnend wie unbegreiflich.

Leighton übte als Präsident der Königlichen Akademie, dann durch seine offiziellen, schwungvollen Vorträge, seine außerordentlich liebenswürdig, gewinnende Persönlichkeit und auf Grund seiner sozialen Stellung einen so gewaltigen Einfluß aus, daß es sich wohl verlohnt, uns selbst in der von ihm gegebenen Beleuchtung zu betrachten. Um so mehr Interesse muß dies für uns besitzen, da der verstorbene Lord Leighton Ehrenmitglied der Akademien von Berlin und Wien, sowie Ritter des preußischen Ordens „Pour le mérite“ für Kunst und Wissenschaft und des österreichischen Leopold-Ordens war. Richtiges, Wahres und Irrtümliches, gelungene und schiefe Vergleiche kommen in seinem Urteil über unsere gesamte Kunst vor, eine Thatsache, die um so mehr zu bedauern ist, weil seine Ansicht fast als Norm in die weitesten englischen Kreise übergegangen ist, indessen, es handelt sich hier nur um Wiedergabe und nicht um Kritik derselben.

Nachdem Leighton in seiner am 9. Dezember 1893 gehaltenen, amtlichen Jahresrede in der Akademie, im Eingange, unter zu Grundlegung des Themas „Die deutsche Kunst“, getadelt, daß in letzterer die ethische Seite stets die ästhetische überwiegt, fährt er fort:

„Der edelste und vollste Ausdruck jenes tief poetischen Elementes, welches an der Wurzel des deutschen Charakters liegt, ist der Welt nicht durch Form und Farbe, nicht durch die Wellen des Lichtes gegeben. Es ist Deutschland vorbehalten geblieben, uns auf den Wellen des Tones in die reinsten Regionen der Ästhetik zu führen.“ Nach diesen einleitenden Bemerkungen gab der Präsident der Akademie eine historische Übersicht der bildenden und Kleinkünste. Der Redner sagt:

„In der Architektur ist Deutschland im romanischen Stile zu sehr von Italien und Frankreich beeinflusst worden, um einen selbständig deutsch-romanischen Stil auszubilden. Der gotische Stil in der Baukunst ist in Deutschland nicht durch Evolution und organisches Wachsen von innen heraus, sondern nur durch Berührung von außen her, deshalb ohne normales inneres Leben entstanden. Es ist ein in Deutschland allgemein verbreiteter Irrtum, der den gotischen Stil als einen vorzugsweise nationalen feiert. Mit vereinzelten Ausnahmen ist das deutsche Volk niemals in sich darüber einig gewesen, was eigentlich unter Spitzbogen-Architektur verstanden werden sollte, und fehlt es bei einheitlicher Durchbildung an rhythmischer Mannigfaltigkeit.“ –

Die Kritik Leightons über den Kölner Dom lautet im Auszuge: „Dies Werk zeugt von einer unbezähmbaren Willenskraft, überlegener Wissenschaft und stilistischer Orthodoxie. Wir fühlen uns unter dem Druck eines kolossalen Willens und eines Triumphes der Wissenschaft, aber nicht in der zündenden Berührung des Genius. Die Wiederholung ad infinitum von beinahe identischen Formen und besonders von einer fabelhaften Menge vertikal aufsteigender Linien, ruft den Eindruck arithmetisch-prosaischer Dürre und Armut der Inspiration hervor. Im übrigen ist der Bau, wenn auch nicht sklavisch, so doch thatsächlich eine Nachahmung des Meisterwerks von Robert de Luzarche in Amiens.“

Es würde zu weit führen, die Skulptur ähnlich zu besprechen. Adam Kraft und Peter Vischer werden zwar gelobt, jedoch mit soviel „Wenn“ und „Aber“, daß man selbst an diesem Lobe keine rechte Freude empfindet. Auf die Malerei übergehend, verbreitet sich der Vortrag eingehend darüber, daß der Wert der deutschen Glasmalerei außerordentlich überschätzt würde. Selbst die beiden größten Maler Deutsch-

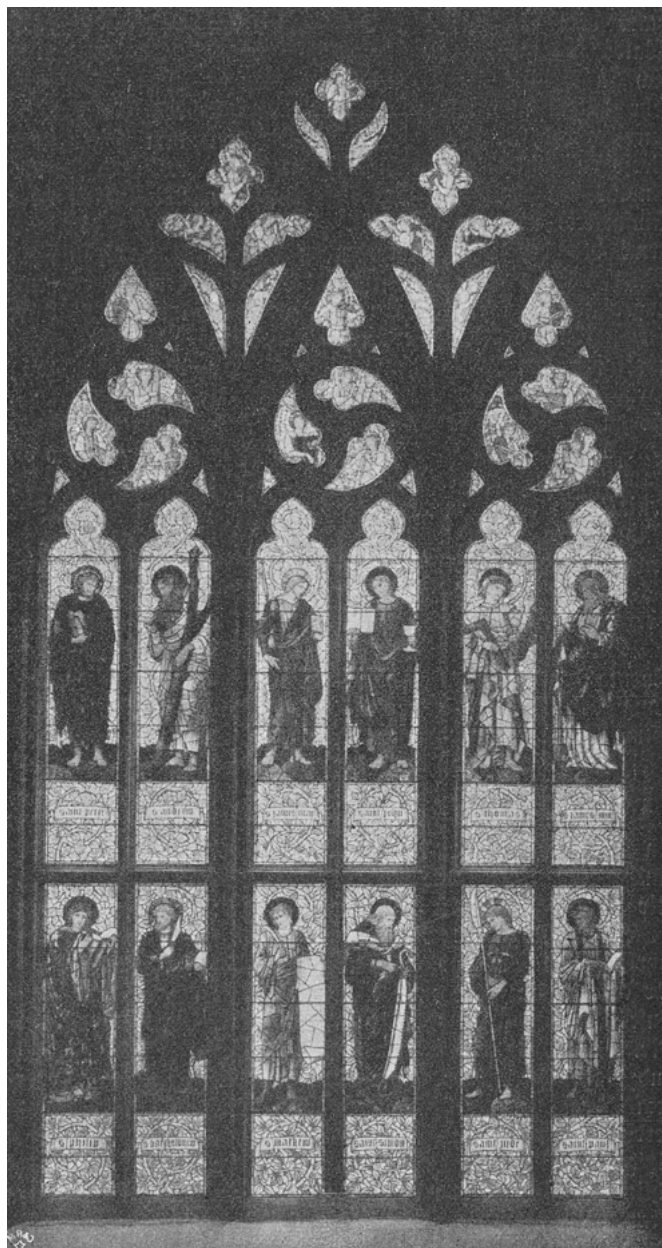


Abb. 103. Königin Victoriafenster in der
Pfarrkirche zu Dundee.
Die zwölf Apostel.

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

lands, Dürer und Holbein, seien lange Zeit nicht in ihrem Vaterlande verstanden worden. Holbein habe Augsburg und Basel verlassen müssen,

weil er dort seinen Lebensunterhalt nicht finden konnte. Leighton sagt: „Dürer schrieb an seinen Freund Pirkheimer aus Venedig: ‚Hier bin ich ein Gentleman; zu Hause bin ich nur ein Vagabund‘. „Obgleich Dürer ein Riese genannt werden muß, so ist er doch ein Theoretiker und Denker, und klebt seiner wunderbar richtigen, minutiösen Zeichnung doch ein gewisser kalligraphischer Zug an. Holbein ist der größte und bedeutendste Maler, den Deutschland je hervorgebracht hat.“ Der deutschen Kleinkunst des Mittelalters läßt Leighton volle Gerechtigkeit widerfahren und stellt sie als die erste der Zeit dar.

Trotzdem Leighton also im allgemeinen keine zu besonders günstigen Anschauungen über die deutsche Kunst besaß und selbst kein Maler ersten Ranges war, wurde ihm die höchste preußische Auszeichnung für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Ueber Mangel an Objektivität unsererseits vermag sich daher wohl England nicht zu beklagen, um so weniger, als die mit demselben Orden ausgezeichneten beiden Nachfolger Leightons auf dem Präsidentenstuhl der Akademie, Sir Everett Millais und Sir E. Poynter, auch keine übermäßig großen Freunde unserer Kunst sind. Ich will nicht behaupten, daß sie uns absolut feindlich in Kunstangelegenheiten gegenüberstehen, jedoch kann man immerhin aus ihren Urteilen über deutsche Kunst die Nutzenanwendung des Spruches ziehen: „Zeigt mir der Freund was ich kann, lehrt mich der Feind was ich soll.“

Die erste Ausstellung in der neu eröffneten „New Gallery“ in Regent Street wurde im Jahre 1888 abgehalten. Infolge der Mißhelligkeiten, die unter den Leitern der „Grosvenor Gallery“ ausgebrochen waren, nahm Burne-Jones und andere bedeutende Künstler Partei für Mr. Charles Hallé und Mr. Comyns Carr, gegen Sir Coutts Lindsay, den Begründer des genannten Kunstinstituts. Der Meister beschickte von nun an die „Grosvenor Gallery“ nicht mehr mit seinen Werken. Zu Direktoren der „New Gallery“

wurden die beiden Freunde des Meisters, Mr. Comyns Carr, von dem schon mehrfach die Rede war und Mr. Charles Hallé (Abb. 90), ein beliebter Maler, erwählt. Sein Selbstporträt findet sich hier wiedergegeben.

Burne-Jones sandte zu der ersten Ausstellung drei Bilder: Das uns schon bekannte, aber in vergrößertem Maßstabe hergestellte Bild „Der eiserne Turm“ (Abb. 45), und die beiden zur „Perseus-Serie“ gehörigen Gemälde „Der Schicksalsfels“ (Abb. 97) und „Die Erfüllung des Schicksals“ (Abb. 98). Der Meister arbeitete an diesem Cyklus von 1885 bis 1893, und da er eine fortlaufende, durch Kasualität bedingte Kette von Geschehnissen der „Perseus-Sage“ darstellt, erscheint es besser und übersichtlicher nach Fertigstellung desselben, ihn im inneren Zusammenhange zu besprechen.

Außer einigen Arbeiten für die Kunstindustrie stellt der Meister das 1873 begonnene Aquarellbild „Das Bad der Venus“ (Abb. 91) fertig. Während in den Gesichtszügen der Nixe des Bildes „Die Tiefen des Meeres“ (Abb. 89), Kritiker kein professionelles Modell vermuten, haben wir hier jedenfalls mit einem solchen zu thun. Venus, begleitet von ihren musizierenden Gefährtinnen, steigt von einer Marmortreppe zum Bade herab. Ihre Stellung ist die von Burne-Jones stets bevorzugte, d. h. der Schwerpunkt des Körpers ruht auf einem Bein, ebenso wie bei den anderen weiblichen Figuren. In einer ganzen Reihe seiner Gemälde kann man sich überhaupt die Figuren so denken, als ob sie eine Treppe herabkommen. In der Hauptsache haben wir ein schönes Werk vor uns, wenngleich die Haltung der Arme etwas gesucht erscheint.

Insofern gestaltet sich das Jahr 1888 noch ereignisreich, als Burne-Jones wieder zum Mitglied der „Royal Society of Water Colours“ gewählt wird, und die ihm zugedachte Auszeichnung auch annimmt. Mit dieser Ehrenerklärung der Gesellschaft endete der 1870 durch das Gemälde „Demophon“ (Abb. 26) hervorgerufene Zwist. Der Meister hatte sich damals durch die ihm von einem großen Teil des Publikums und einzelner besonderer Gegner zu erkennen gegebene feindliche Stimmung so schwer gekränkt gefühlt, daß er überhaupt während sieben Jahren

nur zwei Werke „Die Hesperiden“ (Abb. 41) und „Liebe in den Ruinen“ (Abb. 44) öffentlich und zwar in der „Dudley Gallery“ ausstellte. Burne-Jones schien so gut wie vergessen.

In der Kunstindustrie-Ausstellung des Jahres 1888 konnte auch der figurenreiche Karton für das später prachtvoll hergestellte Kirchenfenster in Boston „Die Erbauung des Tempels“ bewundert werden. Der Titel des Glasgemäldes ist insofern etwas irreleitend, als es sich nicht um den eigentlichen Bau des Tempels handelt, sondern es stellt die Szene, König David auf einem Throne sitzend, in der Vorhalle seines Palastes von den Großen des Reiches umgeben, dar. In der einen Hand hält er den Entwurf für den Bau des Tempels, mit der anderen weist er auf Salomo hin, dem er seinen Rat zu erteilen scheint. Dies ausgezeichnete Werk, das alle charakteristischen Eigenschaften des Meisters erkennen läßt, ist in seinen Details ebenso interessant wie anmutig ausgeführt. Entfernt und nur ganz unwesentlich klingt es an Orcagna an.

Dornröschen, ein Lieblingsthema des Meisters, wurde im Jahre 1890 in einer eigentümlichen Variante mit Hilfe von Morris in dem Hause von Mr. Birket Foster, in Witley durch Malerei auf Kachelfliesen ausgeführt. Außerdem hat der letztere hübsche Verse dazu gedichtet. Es sind vier zu verschiedenen Zeiten begonnene Bilder.

Das erste „The Briar Wood“, der „Dornrosenwald“, an dem der Künstler seit 1884 gearbeitet hatte, stellt den Prinzen dar, wie er mit dem Schwert in der Hand in den Wald dringt und erstaunt auf die von Dornrosen umrankten schlafenden Ritter blickt, deren Schilde über ihnen an starken Zweigen der wilden Rose hängen. „Der Beratungssaal“, lautet der Titel des zweiten, und der „Hofgarten“ der des dritten Gemäldes. Jenes, englisch „The Council Room“ genannt, wurde 1888, dieses „The Garden Court“, 1887

begonnen. Zu letzterem besitzt Mr. Hallé eine interessante Skizze, die einige kleinere Unterschiede zwischen dem Entwurf und der späteren endgültigen Ausführung aufweist. Im „Beratungssaal“ ist der König ähnlich so, wie in der



Abb. 104. Merlin und Viviane.

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

Abb. 47 wiedergegeben, wie denn überhaupt die ganze Serie die innigste Verwandtschaft mit den hier reproduzierten (Abb. 46 und 48) bekundet. Im vierten Bilde „The Rose Bower“,

„Die Rosenkammer“, naht der Prinz bei der ersten Morgenröte, den Fuß auf der Schwelle des Gemachs, um nach den während der ganzen Nacht geführten Kämpfen endlich dem bezauberten Dornröschen die Erlösung zu bringen. Sie scheint zu ahnen, daß diese unmittelbar bevorsteht, und der Zauber endlich nach hundertjährigem Schlaf gebrochen wird. Das letzte Bild, zu dem Morris die nachstehenden Verse dichtete, wurde 1885 begonnen:

„Here lies the hoarded love, the Key
to all the treasure that shall be.
Come, fated hand, the gift to take care,
And smite the sleeping world awake.“

Wie schon bemerkt, wurde die reizende Serie in ihren vier Teilen 1890 vollendet; es scheint jedoch diese Arbeit dem Meister so viel Zeit gekostet zu haben, daß er in dem gedachten Jahre keine nennenswerte Arbeit mehr begann, und in letzterer Beziehung 1890 daher als ein Unikum in der künstlerischen Tätigkeit von Burne-Jones bezeichnet werden muß.

Aus einer Serie von fünf seit dem Jahre 1876 begonnenen, zur Illustration einzelner Stellen aus dem hohen Liede Salomonis dienenden Zeichnungen ist die dritte, betitelt „Sponsa die Libano“, „Die Braut vom Libanon“, die wichtigste, weil diese allein als Bild ausgeführt wurde. Das der Stadt Liverpool gehörige Aquarellgemälde wurde 1891 beendet, dann noch in demselben Jahre und 1898 – 1899 in der „New Gallery“ ausgestellt.

Der Entwurf und das Werk „Sponsa di Libano“ (Abb. 92) zeigen, ganz abgesehen natürlich von der notwendig verschiedenartigen, durch das Material bedingten Behandlung, auch einige tatsächliche Unterschiede. So fehlt z. B. in dem letzteren das lateinische Spruchband mit dem erklärenden Bibeltext: „Stehe auf, Nordwind, und komme, Südwind; und wehe durch meinen Garten, daß seine Würze triefen.“ Über der, in ihrem Liliengarten stehenden Braut des Libanons, ringen die herbeigerufenen Winde bereits heftig miteinander, wie ihre im Wirbel flat-

ternde Gewandung erkennen läßt. Die Landschaft trägt eine gelbgrüne, das Kleid der Braut eine blaugrüne, gut untereinander und harmonisch zu den weißen Lilien abgetönte Farbe.

Obleich nun der Meister in seinem Bilde „Sponsa die Libano“, die Braut in ihrer Gesamtcharakterisierung unzweifelhaft im Sinne der kirchlichen Auslegung aufgefaßt, so hat er doch – vielleicht sehr gegen seinen eigenen Willen – der alten Kontroverse über die Bedeutung des hohen Liedes, durch einen Anklang, resp. durch eine Ideenverbindung mit Botticellis „Geburt der Venus“ (Abb. 93) in den Uffizien zu Florenz, neue Nahrung gegeben.

Wenn Burne-Jones sein Thema auch noch so eigenartig und unabhängig von dem florentinischen Meister behandelte, so hat es ihm doch jedenfalls vorgeschwebt, selbstverständlich ihn aber nur hinsichtlich der Gruppe der Windgötter leicht inspiriert. Beschäftigt sich jemand überhaupt gar nicht mit Botticelli, dann wird kein vernünftiger Mensch auf den Einfall kommen, dergleichen wie oben gesagt, einem Künstler unterzuschreiben, ist er indessen, wie bei Burne-Jones, sein erklärtes Lieblingsvorbild, so besitzt die Kritik Ursache und berechtigte Mutmaßung genug, um auf eine Beeinflussung hinzudeuten. Kommt dann noch hinzu, daß schon vorher, wie bei den „Hesperiden“ und dem „Frühling“ (Abb. 41 u. 42), eine ähnliche Vermutung vorlag, so wird durch die gegenseitige Verstärkung der Beweise fast Gewißheit erzielt. Beide Bilder Botticellis verraten ferner soviel innere Verwandtschaft und die kurz hintereinander erfolgte Herstellung (auf Grund eines für Guiliano bei Medici von Poliziano verfaßten Gedichtes), daß, wenn der Einfluß der einen Schöpfung auf Burne-Jones' Werk zu Recht anerkannt wird, der der Venus auf „Die Braut des Libanon“ noch mehr an innerer Wahrscheinlichkeit gewinnt. Übrigens eine künstlerische Gemeinschaft, um die mancher den englischen Meister gewiß beneiden dürfte! Zur Zeit als Rossetti noch in voller Schaffensthätigkeit war, hatte jener die Zeichnungen angefertigt. Beide gaben und empfingen soviel Anregung voneinander, sie gingen so oft auf Botticelli zurück, daß Burne-Jones sicherlich die Verse kannte, in

denen Rossetti Aphrodite besingt:

„Frau Schönheit ist's
Von deren Lobgesang
Noch zittert Herz und Hand,
Die du so oft erkannt
Am fliegend goldenen Haar,
Am flatternden Gewand.“

Alle Zeichnungen für die Serie „Sponsa di Libano“ sind mit Bordüren umgeben. Dem ersten Blatt wurde die textliche Unterlage gegeben: „Denn siehe der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und dahin. Stehe auf, meine Freundin, und komm, meine Schöne, komm her.“ Der zweite Entwurf schließt sich an den Vers an: „Meine Schwester, liebe Braut! Du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born!“ Den Text für das ausgeführte Bild kennen wir bereits. Sehr hübsch und anmutig wurde das vierte Blatt mit zu Grundlegung der Worte. „Ich schlafe, aber mein Herz wacht“, ausgeführt. Auf einer Marmorbank schläft die Braut, von einem vierfach geflügelten Engel bewacht. In der fünften und letzten der Zeichnungen, einem figurenreichen, mit Unterlage des Verses: „Wer ist die, die herauffährt von der Wüste, und lehnte sich auf ihren Freund“, äußerst gelungen angefertigten Entwurf, sehen wir den gekrönten Salomo und die sich sanft auf ihn lehrende Braut des Libanon.

Wenn aber noch irgend ein Zweifel hinsichtlich des Einflusses bestehen sollte, den Botticelli auf diese Serie von Zeichnungen ausübte, so wird er besiegt werden durch den Vergleich der letzteren mit den von Botticelli entworfenen und dann gestochenen Illustrationen zum „Mone Santo di Dio“ (1477) und „Dante“ (1481), herausgegeben von Lorenzo della Magna. Wiederholt aufmerksam muß hierbei auf den Umstand gemacht werden, daß nur in den Zeichnungen von Burne-Jones die charakteristischen Bordüren und Spruchbänder, die äußerlich am meisten an den Florentiner erinnern, enthalten sind.

Im Jahre 1892 wurde der Meister zum korrespondierenden Mitgliede der „Académie des Beaux-Arts“ in Paris erwählt. Längere Krankheit unterbricht abermals die rastlose Thätigkeit des Künstlers, der von früh bis spät vor der Staffelei steht und ganz in seiner Kunst aufging. Es beginnt sich um den Meister zu lichten. Einer nach dem andern von den Zeugen der großen künstlerischen Epoche, in der sie gelitten, gestrebt, gekämpft und gesiegt hatten, verläßt die Walstatt. Im Jahre 1893 wird Madox Brown von seiner irdischen Thätigkeit abberufen. Aber auch in anderer Beziehung wird 1893 noch ein denkwürdiges Jahr.

In letzteres fällt die erste Gesamtausstellung seiner Werke in der „New Gallery“, durch welche die Übersicht seines Schaffens erkenntlich und ein klarer Überblick seines außerordentlichen Könnens auch dem größeren Publikum ermöglicht wird. In der Hauptsache erregten die hier zur Schau gestellten Gemälde von Burne-Jones die Bewunderung der zahlreichen Besucher des Kunstinstituts. Für Freunde, Liebhaber und solche Personen, die an der Kunst des Meisters ein besonderes Interesse besitzen, wird daher auf den von der Direktion der „New Gallery“ herausgegebenen Katalog des Jahres 1892 – 1893 hingewiesen.

So weich wir Burne-Jones in seiner Kunst erkennen, ebenso fest und zielbewußt sehen wir ihn im praktischen Leben und in seinen Charaktereigenschaften. Als man über das Bild „Demophon“ (Abb. 26) die Nase rümpfte, trat er aus der „Aquarellgesellschaft“ aus; in dem Augenblick, da er die Direktion der „Grosvenor Gallery“ im Unrecht wähnt, bricht er mit ihr ab und sendet ihr keine Gemälde mehr zur Ausstellung; unbekümmert um die herrschende Stimmung in der Akademie, beschickt er diese mit dem Gemälde „Depths of the Sea“, „Die Tiefen des Meeres“ (Abb. 89) und als schließlich seine Ernennung zum Vollmitglied der Königlichen Akademie nicht erfolgt, verzichtet er auf seinen Untergrad und tritt im April 1893 aus derselben ganz aus. Mit Überlegung und praktischer Lebensweisheit führt er diesen Entschluß erst am Ende der „Burne-Jones-Ausstellung“ (1892 – 1893) aus, nachdem er die Überzeugung gewon-

nen, daß die Stimmung des Publikums sich unzweifelhaft für ihn erklärt hatte. Nicht etwa, daß er um solchen Verhalten willens getadelt werden soll, im Gegenteil, jeder charaktervolle, zielbewußte Künstler würde in gleicher Weise handeln. Einzig und allein wird die Aufmerksamkeit hier auf die unleugbare Tatsache hingelenkt, daß die künstlerische Weichheit im Stil des Meisters nichts mit dem praktischen Leben zu thun hat.

Der seit dem Jahre 1877 begonnene Cyklus der „Perseus-Sage“, der den Sieg der göttlichen Gerechtigkeit über das Böse verherrlichen soll, wird gleichfalls, bis auf ein Bild, noch 1893 vollendet. Da die betreffende Mythe in verschiedenen Versionen auf uns überkommen ist, so dürfen wir es selbstverständlich mit malerischen Lizenzen des Meisters nicht so genau nehmen. Bis auf Nr. 1 der Serie, die man allenfalls als im antiken Geiste gehalten gelten lassen mag, kann hiervon nicht viel verspürt werden. Chaucer, noch etwas von Burne-Jones modernisiert, das ist das Facit der Serie. Mit Ausnahme des einleitenden Gemäldes „Minerva und Perseus“ (Abb. 94) oder auch „Die Berufung des Perseus“ genannt, lassen trotz des weiten zeitlichen Auseinanderliegens der Herstellung der einzelnen Teile der Serie diese Arbeiten in der Hauptsache wenig Stilveränderungen des Meisters erkennen. Da, wo auf den ersten Blick, wie in den „Meernymphen“ (Abb. 96), dies der Fall zu sein scheint, wird der Eindruck der scheinbaren Ungleichheit sofort beseitigt, wenn man erfährt, daß dies Bild unvollendet blieb.

Beschwerlich wird das Zurechtfinden in der Serie daher, weil der Meister im Jahre 1882 ein Bild malte „Perseus und die Gräen“, das indes später, um Verwechslungen zu vermeiden in pleonastischer Weise „Die grauen Gräen“ umgetauft wurde, und außerdem deshalb, weil die den natürlichen Schluß der Serie bildenden Gemälde teilweise zuerst zur Kenntnis des Publikums gelangten, und auch wirklich in umgekehrter Ordnung mehrfach zu stande kamen. Am Ende mißlang sogar dem Künstler eine dritte Wiedergabe vollständig, in welcher er „Die Gräen“ in einer von ihm eigenhändig gearbeiteten Kombination von edlen Metallen, Holz und

Malerei, reliefartig darstellen wollte. Eine farbige lateinische Überschrift erklärt den Cyklus, der aber in diesem Material nicht fortgesetzt wurde.

In dem ersten Bilde (Abb. 94) wird Perseus zur Vollstreckung seines Auftrags von der ihm rückwärts den Spiegel haltenden Minerva Schwert und Schild verliehen. Polydektes, König von Seriphos, einer der cykladischen Inseln, entsendet Perseus zu den Gorgonen, um das Haupt der Medusa zu holen. Während der Abwesenheit des Perseus, hoffte Polydektes bei des ersten Mutter, der Danaë, seine Liebeswerbungen ungestörter anbringen zu können.

Das zweite Bild, „Die Gräen“ (Abb. 95), zeigt uns Perseus, wie er sich zuerst zu diesen, den Schwestern der Gorgonen, begeben hat, um ihnen das eine, allen gemeinschaftlich gehörende Auge fortzunehmen. Durch die Arm- und Handbewegungen der Gräen soll angedeutet werden, daß das Auge in der Runde abgegeben wird, da aber Perseus, nach des Meisters eigener Erklärung, den Gräen das Auge entwendet, während sie schlafen, und dies auch tatsächlich bei der hübschen Figur links, die gar nicht so aussieht, als ob sie nur zeitweise über ein Auge verfügt und einen Zahn besitzt, zu bemerken ist, so müssen die Posen als unmögliche bezeichnet werden. Grau in grau, düstere, wie es sich geziemt, aber nordische Sage Stimmung, ist die Signatur des Werkes. Der Faltenwurf der Gewandung der Gräen wurde besonders kunstvoll durchgeführt.

„Perseus und die Meernymphen“ (Abb. 96) erläutert uns die Szene, wie, nachdem der Held von den Gräen zu den Meerjungfrauen geleitet worden war, er von ihnen die Mittel zur Ausführung seines Vorhabens erhält: die Flügelschuhe, den unsichtbar machenden Helm des Pluto und den Beutel für die spätere Bergung des Hauptes der Medusa. „Perseus und die Gräen“ gelangte 1892 zur Beendigung, dagegen blieb dies Werk hier unvollendet.

Naturgemäß hätten wir im Verlauf der Serie jetzt „Die Medusa“ zu erwarten gehabt, allein die beiden 1876 begonnenen Bilder „Perseus und die Medusa“, gleichwie „Der Tod der Medusa“, wurden niemals so weit gefördert,

um sie als wirkliche Teile der „Perseus-Sage“ gelten lassen zu können.

Mit Überspringung des logischen Zusammenhanges sind wir daher genötigt, den Heros auf der Rückkehr nach seiner Heimat zu begleiten, bei welcher Gelegenheit Burne-Jones ihn nach der im Hintergrunde des Bildes sich terrassenartig aufbauenden Stadt Jaffa, das Joppe des Altertums, gelangen läßt. Vor der Stadt, im Meere, erhebt sich der „Schicksalsfelsen“ (Abb. 97). Außer der „Perseus- und Andromeda-Mythe“ knüpft sich an das alte Joppe die biblische Erzählung des Propheten Jonas und die vom „Gesicht“ des Petrus, der ein Tuch, angefüllt mit Tieren, vom Himmel kommen sah. – Perseus hat davon gehört, daß des Königs Cepheus Reich verwüstet und nur durch die Hingabe der Andromeda, des ersten Tochter, an das verderbenbringende Ungeheuer vor weiterer Plage bewahrt werden konnte. Cepheus sagt dem Perseus für den Fall der Vernichtung des Untiers seine Tochter als Gemahlin zu. Schon naht der Befreier auf

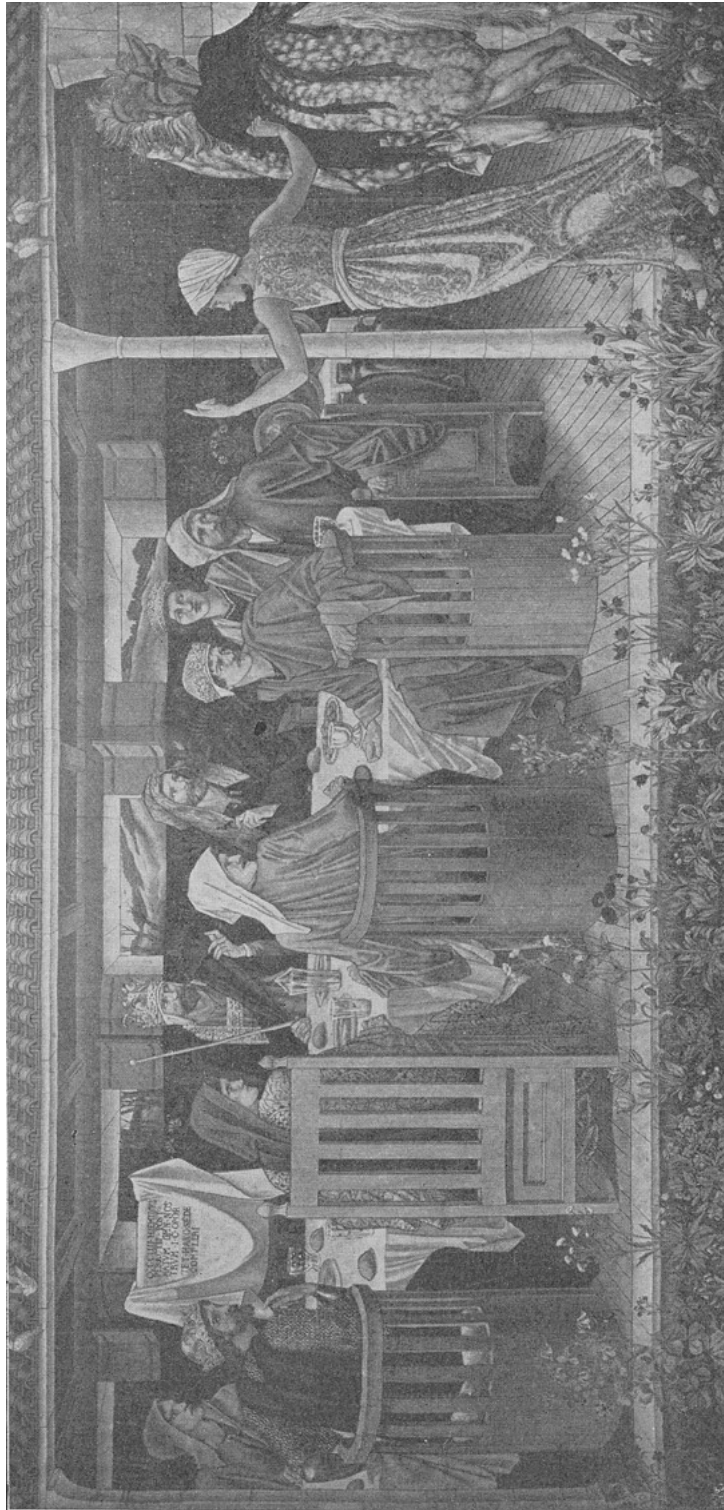


Abb. 105. König Arthur und die Tafelrunde. Gobelin in Stanmore Hall. (Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

Flügelschuhen, durch Abnahme des ihn bisher unsichtbar machenden Helmes von Pluto, der Andromeda sich zu erkennen gebend.

Daß die Situation, in die Perseus und mit ihm Burne-Jones sich begeben hat, eine – wie man im alltäglichen Leben sagt – diffizile und delikate ist, und hier leider nur mit Hilfe einer manierten Komposition überwunden wurde, muß jedermann ohne Zögern zugestehen. Erhöht wird die Unwahrscheinlichkeit der Realität noch mehr in dem nachfolgenden Gemälde „Des Schicksals Erfüllung“ (Abb. 98), in welchem Perseus den Drachen, ein wahres Prachtexemplar von „Seeschlange“ in einem „verzweifelt verwickelten Kampf“ besiegt und tötet. Die Forderung der Möglichkeit, nicht der Idee, sondern der technisch realistischen Ausführbarkeit, die man, wenn auch unbestimmt, so doch bis zu einem gewissen Grade selbst an die fabelhafteste der Fabeln stellen muß – vorausgesetzt, daß es sich um ein ernst zu nehmendes Werk handelt – hat der Meister in dieser Darstellung so gut wie unberücksichtigt gelassen. Leighton, der sonderbarerweise glaubte, eigentlich ein besserer Bildhauer wie Maler zu sein, schmerzte nichts so sehr wie die Tatsache, daß gerade diejenigen Bildhauerarbeiten, welche er als seine eigenartigsten Werke bezeichnete, die aber unter ähnlichen Mängeln wie der „Schicksalsfelsen“ leiden: „Der Athlet mit einer Pythonschlange kämpfend“ und „Perseus und Andromeda“ teils beim Publikum keinen nennenswerten Beifall fanden, teils ganz abgelehnt wurden. Ersteres stellt zweifellos eine gute anatomische Studie dar, stößt aber ab, weil der ganze Vorwurf zu sehr forciert ist.

Um uns auch die Rückenseite seines weiblichen, an den phantastisch geformten Felsen geketteten Modells, nach der modernen Pendantschablone zu zeigen, läßt der Maler den Kampf von dorthier beginnen. Die Titel der beiden letzten, 1888 entstandenen Bilder lauten englisch: „The Rock of Doom“ und „The Doom fulfilled“, welche in der freien Übersetzung auch mitunter als der „Drachenfelsen“ gegeben werden, weil der Gebrauch des Wortes „Doom“, insofern schwierig in beiden Fällen in der Übertragung beizubehalten ist, als er in dem

ersten Bilde etwas anderes wie in dem zweiten bedeutet. In dem letzten Werke der Serie „Das Schreckenshaupt“ (Abb. 99) sehen wir Perseus mit seiner Gattin Andromeda nach Seriphos zurückgekehrt. „Das Schreckenshaupt der Medusa“, „The baleful Head“, schwebt selbst im Tode noch so furchtbar über ihnen, daß sie es ohne Lebensgefahr nur in der Spiegelung erblicken dürfen. Andromeda erscheint über den Anblick der Gorgone mehr erschreckt als Perseus, welcher der ersteren die Belanglosigkeit des „Gesichtes“ zu beweisen und alle an den Reflex geknüpften Befürchtungen, aus leicht verständlichen Gründen, zu verscheuchen sucht.

Jedenfalls hat Pindars Lesart, nach welcher Perseus bei seiner Rückkehr die ganze Insel, samt den Bedrängern und Liebeswerbern der Danaë in Stein verwandelte, dem Künstler hier nicht als stoffliche Unterlage vorgeschwebt, denn die Umgebung des neuen Paares trägt einen sehr hübschen und einladenden Charakter. Daß es verschiedene Meinungen in der Welt, und besonders auch in Kunstangelegenheiten gibt, ist an und für sich kein Unglück, und mitunter kann die eine Ansicht ebenso gut berechtigt, wie die andere sein: Ich habe mir Perseus immer etwas anders gedacht, als wie er in den meisten Bildern der vorliegenden Serie aufgefaßt wurde, und seitdem Andromeda, auch in abstraktem Sinne, dem Drachenfelsen den Rücken zugewendet hat, und nun bekleidet in dem schönen Orangenhain vor mir steht, mach sie einen ganz englischen Eindruck auf mich.

Wir glauben meistens, die Fabel sei eben nur eine Fabel, und im äußersten Falle genüge es schon, wenn wir uns den Anschein geben, sie für wahr zu halten. Und doch, wie tief hat sich Fabel und konventionelle Überlieferung in uns festgesetzt! Welch Entsetzen würde uns in dem einen Falle ergreifen, und umgekehrt, wie würde ein Maler der Lächerlichkeit sich aussetzen, wenn er Andromeda im letzten Bilde, so wie im vierten, oder umgekehrt in diesem, wie am Schlusse der Serie, dargestellt hätte. Als antiker Held zog Perseus aus, für denjenigen, den die Gorgone nicht besticht, kehrt er als moderner Liebesritter zur heimatlichen Insel zurück.

Schließlich soll noch erwähnt werden, daß zu den drei letzten Bildern der Serie im Jahre 1885 große Kartons in Aquarellfarben angefertigt wurden.

Erwägt man, daß in dem Jahre 1893 außerdem noch „St. Georg“, „Das Herz der Rose“ (Abb. 38), „Liebe in den Ruinen (Abb. 44), das Porträt von Miß Gaskell (Abb. 68), „Vespertina Quies“ (Abb. 72, der seit 1875 begonnene „Pilger und die Muße“, die Entwürfe für den Cyklus „Die Suche nach dem Gral“ (Abb. 105 bis 110) und eine Reihe herrlicher Kirchenfenster vollendet wurden, so fragt man sich nur: Wie war das möglich, daß der Meister alle diese mit der größten Sorgfalt und bis in das kleinste Detail ausgeführten Werke in ein und demselben Jahre vollenden konnte?

Ein Lieblingsthema des Künstlers für Kirchenfenster bildet das Wort des Herrn: „Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht, denn solcher ist das Himmelreich“ (Abb. 56). Zum letztenmale, im Jahre 1892, hat Burne-Jones den betreffenden Karton für die Hillhead-Kirche in Glasgow angefertigt. Die Kirche in Rottingdean, ein Ort, woselbst die Familie des Meisters ihren Landsitz hat und Lady Burne-Jones sich meistens aufhält, besitzt eine ganze Reihe von Schöpfungen des Künstlers, so namentlich auch den „Schutzengel“.

Im Jahre 1894 erhält Burne-Jones für die nach Antwerpen gesandten Bilder die Medaille erster Klasse und wird ihm außerdem noch eine andere Auszeichnung zu teil. Auf die Empfehlung Gladstones erhebt die Königin Victoria den Künstler als „Sir Edward Burne-Jones“ in den Adelstand. Seine Freunde fühlten sich durch die Thatsache, daß der Meister die ihm zuge dachte Ehre annahm, teils überrascht, teils betroffen; seine Gegner lächelten. Er ist der einzige, außerhalb der Akademie stehende Maler, dem in dieser Form die Königin ihren Beifall zu erkennen gab.

Der Titel vererbte sich auf seinen einzigen Sohn, Sir Philip Burne-Jones, der gleichfalls ein

angesehener Maler ist, umgekehrt aber wie sein Vater das Porträt bevorzugt. Unter den von ihm porträtierten berühmten Persönlichkeiten befinden sich Watts und Rudyard Kipling. Auch hat der Sohn den Vater in seinem Atelier malend dargestellt.

Beendet wurden 1894 die beiden schon früher erwähnten Gemälde: „Miß Drew“ (Abb. 66), Gladstones Enkelin, und „Der Fall Lucifers“. Endlich ist in diesem Jahre auch noch der Tod von Rossettis Schwester Christina (1830 – 1894) zu verzeichnen. Es beginnt mehr und mehr, sich um den Meister zu lichten.

Besonders ereignisreich wird in letztgedachter Hinsicht das Jahr 1896. Im Januar stirbt Leighton, und schon am 13. August folgt ihm Millais, der nur wenige Monate das Amt als Präsident der Akademie bekleidet hatte. Millais wohne in London in „Palace Gardens“, eine Straße, in der im wahren Sinne des Wortes nur Paläste stehen. Wie oft mag Burne-Jones, in Bezug auf Millais, sich eines von ihm schon in Oxford niedergeschriebenen Satzes erinnern haben: „Wenn wir über große Männer und Heroen des Geistes nachdenken, mögen dies nun Eroberer, Propheten, Poeten, Musiker oder Maler sein, so geschieht es meistens in trennendem Sinne und nicht im Lichte der Vereinigung.“ Daß Millais kein überzeugungstreuer Präraphaelit bleiben konnte, ergibt sich eigentlich von selbst aus seiner ganzen Veranlagung. Er hatte keinen Hang zur Mystik und zur Schwärmerei. Millais war durch und durch englischer Realist geworden.

Mr. William Sharp teilt in der „Fortnightly Review“ (August 1898) mehrere persönliche, sehr interessante Erlebnisse aus seinem Verkehr mit Burne-Jones mit. Er schreibt: „Als man Burne-Jones fragte, ob er glaube, daß Millais die gleichen Erfolge errungen haben würde, wenn er den präraphaelitischen Grundsätzen treu geblieben wäre, antwortete er: ‚Vielleicht nicht, aber er wäre ein größerer Künstler geworden.‘ In Millais, ‘ sagt Burne-Jones, ‚als er als Mensch zur Reife kam, war der Künstler erstorben und nur der glänzende Virtuose übriggeblieben‘. Millais’ kühler Verstand war keiner großen Leidenschaft fähig; er vermochte



Abb. 106. Aufbruch der Ritter zur Auffindung des heiligen Grals.
Gobelin in Stanmore Hall. (Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

In der Regel führte Morris nur die von Burne-Jones gezeichneten Entwürfe zu den von ihnen beiden bestimmten kunstindustriellen Zwecken aus. Bei Buchillustrationen, Gobelins und Teppichen haben sie aber auch oft die Entwürfe gemeinsam angefertigt. Außer den Vorlageblättern zur Gralsage (Abb. 105 – 110), sind die schönsten die hier wiedergegebenen Gobelins „Flora“ (Abb. 100) und „Pomona“ (Abb. 101). Burne-Jones hat die Figuren, alles andere Morris gezeichnet, und dieser auch die Kolorierung bestimmt. Die Hauptfiguren treten trotz des reichen und vielfach verschlungenen aber sich stets leicht und gefällig auflösenden Musters als Mittelstücke deutlich heraus. Der über und unter der „Flora“ und „Pomona“ verfaßte englische Text rührt von Morris her. Er stellt „Pomona“ als die den goldenen Apfel erhaltende Schönheitsgöttin dar: „I am the ancient apple-queen“, und im unterhalb angebrachten Text lesen wir die Stelle: „where the windy grave of troy“ (Troja) u. s. w. Diese beiden Prachtexemplare von Gobelins befinden sich im Besitze des Museums in Manchester und wurden für dasselbe im Jahre 1888 ausgeführt.

Zu Ehren von Morris veranstaltete das British Museum in der „King's Library“ im Jahre 1898 eine Ausstellung von Büchern, die in der Hauptsache ihre Entstehung der „Kelmscott Press“ verdankt. Gleichzeitig befanden sich dort solche Werke, welche Morris vornehmlich als Vorbilder zu dem Drucke oder zu Illustrationen dienten, ferner hiermit verwandte Schriften und solche Bücher, die Burne-Jones illustriert hatte.

Von den 53 Werken aus der „Kelmscott Press“ gelangen noch Morris' Geschmack am besten: „Chaucer“, „Psalmi Penitentialia“, „Laudes Beatae Mariae Virginis“, die Romanze „Sir Percival“ (Parzival), „Sir Degraunt“ und „Sir Isumbras“. Für den populären Gebrauch hatte Morris bestimmt: Shakespeares „Poems and Sonnets“, Tennysons „Maud“, Swineburnes „Atalanta in Calydon“, die Gedichte von Keats, von Shelley und Rossetti, sowie die ausgewählten Stücke von Herrick und Coleridge. Mit Ausnahme von „Maud“ wurden sie auch tatsächlich vom Publikum stark begehrt.

Der Originalpreis der Gesamtausgabe der

„Kelmscott-Press“ betrug ursprünglich ca. 3000 Mark, während jetzt auf den Auktionen im Durchschnitt 8800 Mark gezahlt wird. In den letzten Versteigerungen stellten sich die Preise für einzelne Werke wie folgt: 510 Mark für „The Story of the glittering Plain“, illustriert von Walter Crane; „Chaucer“ von Burne-Jones illustriert 1600 Mark; „The Story of Sigurd the Volung“, Zeichnungen von Burne-Jones, 500 Mark. „Biblia Inocentium“, von J. W. Mackail, dem Schwiegersohn von Burne-Jones, herausgegeben und von Morris gedruckt, 370 Mark. – „Rossettis Gedichte“, 1870, erste Ausgabe, erreicht in den Auktionen durchschnittlich eine Honorierung von 500 Mark. Es sind dies zum Teil schon an früherer Stelle erwähnte Gedichte, die Rossetti seiner verstorbenen Gattin mit ins Grab gegeben, aber später wieder exhumieren ließ. Unter dem Titel „Das Haus des Lebens“ hat Otto Hauser bei Eugen Diederichs in Leipzig seine Übertragungen der Rossettischen Sonette aus dem Englischen herausgegeben.

Wir wissen, daß Morris sich in der glücklichen Lage befand, nicht für materiellen Gewinn schaffen zu müssen, vielmehr Schriftsteller, Dichter, Künstler, Industrieller, Drucker und Kunstmäzen in einer Person bei ihm vereinigt war.

Als Sozialist bewilligte er für geleistete Arbeit den höchsten Lohn. Ruskin, Morris und Walter Crane sind als Sozialisten die eigentümlichsten Erscheinungen in der modernen Entwicklung unserer gesellschaftlichen Zustände. Morris hat nicht nur mit Geld und Gut und Worten, sondern auch dadurch die sozialistische Sache in England unterstützt, daß er seine eigene Haut gelegentlich eines Meeting in Trafalgar-Square zu Markte trug. Er baute seine Theorien auf das Verhalten der ersten urchristlichen Gemeinde auf. Morris war von schönen Idealen beseelt, und hat als Mensch und für die Menschheit das Höchste erstrebt.

Wenn man nach den Büchern, die jemand besitzt, seine Person beurteilen darf, so ist es Morris. Unter jenen befanden sich die kostbarsten illuminierten und mit Miniaturen versehenen Manuskripte aus dem dreizehnten Jahrhundert und die schönsten Drucke aller Epochen. Als seine Bibliothek zur Auktion gelangte,

betrug der Gesamterlös 220 000 Mark. Illumi- nierte Bibeln, Antiphonaren, Missalen, Horen, Breviarien und solche Werke, die alte Holz- schnitte enthalten, bildeten den Grundstock seiner Büchersammlung. Besonderes Interesse besitzen außer dem berühmten „Sherbrooke Missale“, für uns in Deutschland folgende Werke: Ein großes Exemplar der deutschen Bibel, gedruckt 1473 – 1474 von Günther Zainer in Augsburg; die deutsche, 1483 in Nürnberg gedruckte Bibel mit den seltenen Holzschnitten,

um 1200 in der Diözese von Köln entstanden. Über die „Kelmscott-Press“ hat Moritz Sond- heim in Heft I, Jahrgang II, und über „Die Bibliographien von William Morris' Schriften“ Dr. Jean Loubier in Teil II, 1898/99 der „Zeit- schrift für Bücherfreunde“ (Velhagen & Klasing) ausführlichere Aufsätze geliefert.

Auch in der „New Gallery“ wurde 1899 eine Ausstellung eröffnet, deren Schwerpunkt Werke des verstorbenen Mr. William Morris bildeten. Ein ganzer Saal wurde für ihn reserviert, um



Abb. 107. Gawain und Iwein werden von dem Engel zurückgewiesen.
Gobelin in Stanmore Hall. (Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

welche für die niedersächsische in Köln herge- stellte Version benutzt wurden. Ein Exemplar der Bibel in niedersächsischer Mundart, 1494 in Lübeck von Steffen Arndes gedruckt. Ferner: „Missale secundum Chorum Constansensem“, Konstanz 1485; „Missale Magdeburgense“, Mag- deburg 1480; „Speculum Humanae Salvationis“, latein-deutsch und das „Steynvelt Missale“, etwa

seinem Andenken einen gerechten Tribut zu zollen. Es wird behauptet, daß das damals dort ausgestellte Bild „La belle Iseult“, „Die schöne Isolde“, sein einziges Ölgemälde gewesen sei, indessen verriet die Arbeit zu viel technische Fertigkeit, um als ein Erstlingswerk gelten zu können.

Bei Longmans in London erschien die

zweihändige, von Mr. Mackail, dem Schwiegersohne Burne-Jones', verfaßte Biographie von William Morris. Besonders interessant ist die in dem Buche enthaltene nachstehende Mitteilung. Als Lord Tennyson, der Poet laureate, gestorben war, wurde bei Morris, trotz seiner bekannten sozialistischen Tendenzen, mit Billigung des Ministerpräsidenten, angefragt, ob er Tennysons Nachfolger zu werden wünschte. Morris lehnte ab, weil, wie er zu Burne-Jones und anderen Freunden äußerte, die eigentliche Amtsthätigkeit eines Poet laureate doch nur in der Abfassung von ceremoniellen Versen bestehe. Ebenso offen erklärte er aber seinen sozialistischen Genossen, daß er sich durch den betreffenden Antrag geschmeichelt gefühlt habe.

Millais, der Nachfolger Leightons, war bei der Übernahme seiner Stellung als Präsident der Akademie bereits so krank, daß er in Wirklichkeit sein Amt niemals anzutreten vermochte. Nach dem Tode des ersteren wird Sir E. Poynter, der Schwager von Burne-Jones, zum Präsidenten der Akademie erwählt. Wären dem Meister längere Tage beschieden gewesen, so hätten wahrscheinlich auch seine Beziehungen zur Akademie wieder einen freundlicheren Charakter angenommen. Ebenso gut wie man Millais seine präraphaelitischen Jugendsünden verzieh, würde die Akademie Burne-Jones sein Werk, „Die Tiefen des Meeres“ (Abb. 89) vergeben haben, das nachträglich vielfach „Die Realisierung des Unrealen“ genannt wurde.

Sir E. Poynter, dessen Erstlingswerke auch eine präraphaelitische Note in sich tragen, war mit seinen beiden Vorgängern befreundet. Sein ausgesprochen erstes und letztes Ziel ist die Hebung der nationalen der modernen englischen Kunst, und ebenso wie jene, gilt er als kein Begünstiger der kontinentalen Schulen. Versetzt man sich in seine Lage als Präsident der Akademie hinein, so kann man ihm die im übrigen auch persönlich empfundene Vorliebe für seine heimische Kunst kaum verargen.

Für uns muß diese Thatsache insofern bedauert werden, weil kein ausländischer moderner Künstler irgend eine Aussicht besitzt, eines seiner Werke in einem staatlichen Institute Lon-

dons untergebracht zu sehen. Die „National Gallery“ in Trafalgar-Square schließt jetzt in der Hauptsache ab mit den Werken des großen Dreigestirns: Reynolds, Gainsborough und Romney, der Rest der modernen Werke des Museums wurde an die neue „Tate Gallery“ abgegeben, und letztere nimmt nur moderne Arbeiten britischer Künstler auf! Sir E. Poynter, der diese Maßregel durchgeführt hat, bekleidet das Amt als Präsident der Königlichen Akademie, ferner als Direktor der alten „National Gallery“, außerdem ist ihm die Oberaufsicht über die „Tate Gallery“ übertragen und endlich ist er selbst ein sehr einflußreicher, ausübender Maler. Man ersieht hieraus sofort, daß noch niemals eine solche Machtfülle in Bezug auf Kunstangelegenheiten Englands in einer einzigen Person vereinigt worden war.

Sir E. Poynter bekanntestes, in schönen klassischen Formen gehaltenes Bild, „Der Besuch bei Äsculap“, befindet sich in der „Tate Gallery“. Venus und die Grazien, eine Reihe junger und hübscher Frauengestalten zu einer harmonischen Kette vereinigt, sucht Hilfe bei dem großen Meister. Ein göttliches Lächeln gleitet über seine Züge bei dem Anblick der schönen Gestalten, deren eine auf ihren Fuß hinweist. Hierbei übersieht man gern, daß eigentlich auf dem ganzen Bilde niemand wirklich krank oder nur leidend aussieht. –

Ehe das Jahr 1896 zu Ende ging, hatte der Meister in demselben etwa fünfzig Entwürfe für Kirchenfenster vorbereitet und noch zwei Ölbilder fertiggestellt. Das eine davon betitelt sich: „The Dream of Sir Launcelot at the Chapel of the San Grael“, „Der Traum Lanzelots vor der heiligen Gralskapelle“ (Abb. 108) das andere „Aurora“ (Abb. 102). Von dem erstgenannten Werk soll ausführlicher bei Besprechung des „Grals-Cyklus“ (Abb. 105 – 110) die Rede sein, da sich das Ölbild eben nur im Material von dem in der Gobelin-Serie befindlichen unterscheidet.

„Aurora“ bildet eine Illustration zu dem mit Vorliebe citierten Verse Miltons: „Day's Harbinger comes dancing from the East“, „Des Tages Morgenröte kommt tanzend aus dem Osten“.

In dem Werk ist viel Poesie enthalten, indessen gehört es nicht zu den besten Arbeiten



Abb. 108. Lancelot vom See in Schlaf versunken vor der Kapelle, in welcher sich der heilige Gral befindet. Gobelin in Stanmore Hall.

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

Burne-Jones, trotz einzelner in demselben enthaltenden Vorzüge.

Eine schlanke Figur, die Morgenröte darstellend, schreitet auf einer schmalen Holzbrücke, die Zimbeln schlagend, eilig vorwärts. Das charakteristische, glücklich im Ton und in der Stimmung getroffene Moment, bildet die kleine mittelalterliche, noch im kühlen Morgenschatten ruhende Idealstadt, die durch das Erscheinen der Göttin und durch den Klang ihrer Becken aus dem Schlummer erwachen soll. Der Maler läßt das Licht auf die weibliche Figur und ihr Kleid (blau mit roten Ärmeln) von vorn und hinten zugleich strahlen, so daß es einen rosigen Schein erhält und hierdurch ein hübscher Effekt erreicht wird. Unmittelbar über dem Haupte der „Aurora“ hat der Meister nicht vergessen, eine Kirche in dem Städtchen sich erheben zu

lassen.

Wollte der Künstler die Morgenröte durch eine Gestalt symbolisieren und diese in die schmale, unser Gefühl beengende Straße hineinversetzen, so mußte er auf die allgemeinen Größenverhältnisse und auf die Perspektive Rücksicht nehmen, die hier verfehlt erscheint. Außerdem setzt sich Burne-Jones mit den hergebrachten und durch die Natur begründeten Anschauungen in Kontrast, denn man erwartet das Erscheinen Auroras doch von oben und nicht von unten her. Das Bild wurde 1898 bis 1899 in der „New Gallery“ ausgestellt und befindet sich im Besitz des Grafen Cowper. Leider kann man sich nicht verhehlen, daß die Kraft des Meisters nachzulassen beginnt. Er sollte selbst bald den Morgenglanz der Ewigkeit erschauen.

Trotz eines Herzleidens vermag der Meister

nicht dazu bewegt werden, sich auch nur zeitweise von seiner Staffelei zu trennen. Er widmet nach wie vor seiner geliebten Kunst jeden freien Augenblick. So entstehen im Jahre 1897 etwa siebenzig Entwürfe zu Kirchenfenstern, darunter einer für die St. Philipp-Kirche in Birmingham, in welcher er die Taufe empfing, und zwei für die Kirche in Rotttingdean. Schon im nächsten Jahre wurde in dieser der Totengottesdienst für den Heimgegangenen abgehalten.

Unter den im Jahre 1897 von Morris ausgeführten Kirchenfenstern befindet sich das herrliche, zum diamantenen Jubiläum der Königin Victoria für die Pfarrkirche in Dundee gestiftete Fenster (Abb. 103). Es zeigt die zwölf Apostel in zwei Reihen abgebildet zu je sechs Figuren, und zwar von links beginnend mit der Nennung wie hier, in englischer Sprache: „Saint Peter“, „S. Andrew“, „S. James maj.“ „Saint John“, „S. Thomas“, „S. James min.“. In der zweiten Reihe von links fortfahrend: „S. Philip“, „S. Bartholomew“, „S. Mathew“, „Saint Simon“, „Saint Jude“ und „Saint Paul“. Das Fenster, unter dem nachfolgende erklärende Daten angebracht sind, wird das „Queen Victoria Window“ benannt:

„To the glory of God and in honour of Victoria Queen and Empress, this Window is by her most gracious permission dedicated in commemoration of the diamond Jubilee of her illustrious and beneficent reign – XX June MDCCCXCVII – by Hugh Ballingall and William Brown Robertson.“

In England wird die Königin Victoria als die bedeutendste Regentin verehrt, die das Land je gehabt hat, und sogar höher wie Elisabeth gestellt. Die Wiedergabe dieses selten schön gelungenen Werkes verdanken wir dem freundlichen Entgegenkommen des Rev. Colin Campbell, D. D. Rektors der Pfarrkirche „St. Mary“ zu Dundee. Die Buchstaben „D. D.“ bedeuten „Doctor of Divinity“, zu deutsch „Doktor der Theologie“.

In allen Phasen seiner Künstlerlaufbahn wurde Burne-Jones mächtig von der Artus- und Grals-Sage angezogen. Er wird in England der „Wagner“ in der Malerei genannt. Soweit es sich um Benutzung des bezüglichen Stoffes handelt, mag der Vergleich gelten, der Unterschied aber zwischen beiden ist der, daß der englische Künstler ihm mit hohem Talent, der deutsche Meister wie ein Genie behandelt.

Schon am Ende des zwölften Jahrhunderts kamen die Sagen vom König Arthur und seiner Tafelrunde in Form von französischen Kunstepen nach Deutschland und erfuhren in dem „Parcival“ Wolfram von Eschenbachs, „Tristan und Isolt“ Gottfrieds von Straßburg, dem „Erec“ und „Iwein“ Hartmanns von der Aue, dem „Wigalois“ Wirnts von Grafenberg Umwandlung und Vertiefung. In „Merlin“ wollen manche den „Klingsor“ unserer Sagen erkennen. In dem alten „Gedichte vom Wartburgkrieg“ wird Klingsor als Krämer eingeführt, im Anklang daran, wie seiner in Wolframs „Parcival“ Erwähnung geschieht. Mehrmals wird dort von dem reichen Krame Klingsors gesprochen, der auch die „Schwalbe“, die aus England stammende Harfe enthält. (Als Cithara Anglica schon im neunten Jahrhundert bekannt.) Wagner hat Klingsor als die Symbolisierung unheiliger, unlauterer Macht und ihrer trügenden Herrlichkeit aufgefaßt; Burne-Jones' Merlin ist schließlich, trotz aller Verdienste um König Arthur und das Keltentum, ein dummer, durch Leidenschaft geblendeter und nicht allzuschwer einzufangender Teufel.

Für die Artus-Sagen lieferten die Briten den Rohstoff; die Franzosen schmückten ihn aus und gaben ihm einen chevaleresken Charakter. Die Deutschen – wenigstens gilt dies von Hartmann von der Aue und erst recht von Wolfram von Eschenbach, sowie auch in gewissem Grade von Gottfried von Straßburg – legten den tieferen einheitlichen Sinn hinein und verliehen dem Überkommenen die geistige und formale Schönheit.

Im britischen Boden wurzelt die betreffende Sage, hier liegt ihr erster Keim; in Frankreichs heiter-klaren Lüften schießt sie luftig empor und treibt üppig-grünes Laub und Blütenknospen, aber erst an der Sonne deutschen Gemütes ent-

faltet sich die Blume.

Burne-Jones verwebt die Arthur-Mythe mit der vom heiligen Gral, wie dies in den Dichtungen „Parcifal“ und „Titurel“ geschieht. Durch Wagners Schöpfungen sind die Sagen wieder aufs neue in uns lebendig und wir mit ihnen so vertraut geworden, daß eine inhaltliche Wiedergabe für den deutschen Leser überflüssig erscheint. Die bildlichen Darstellungen des englischen Künstlers sind ungemein interessant, zum Teil sehr gut gezeichnet und entworfen, prachtvoll von Morris als Kunstwerke ersten Ranges in ihrer Art ausgeführt, aber sie reißen uns nicht fort wie die Tondichtungen Richard Wagners. Ein kühler englischer Zug weht durch Burne-Jones' Grals-Cyklus.

Ein Beweis, wie sehr die Phantasie des Mittelalters, angeregt durch die Kreuzzüge, sich gerade besonders mit dem heiligen Gefäß, dem Gral beschäftigte, welches das Blut Christi in sich aufnehmen durfte, ist der Umstand, daß ein zweiter „sacro catino“, der gleichfalls von Joseph von Arimathia herrühren sollte, nach St. Martes Bericht, im Jahre 1247 durch den Patriarchen von Jerusalem dem König Heinrich III. von England überschickt wurde.

Welche Bedeutung besitzt denn nun eigentlich dies Wundertum, dies mystische Kleinod, der heilige Gral? Die Antwort Vilmars hierauf lautet: „Der heilige Gral symbolisiert die durch Vermittlung der Kirche dargebotene Erlösung des Menschengeschlechts durch das Blut Jesu Christi.“ Entsprechend heißt es im jüngeren Titurel: „Wer zum Gral wird erwählet, dem ward ewiger Freuden reiches Teil.“

Schon im Jahre 1858 – 1859 hatte Burne-Jones in Oxford sich mit dem Sujet „Merlin und Nimue“, dann 1861 mit demselben Thema „The Enchantment of Nimue“ und endlich von 1872 – 1874 mit dem Ölbild „Merlin und Viviane“ (Abb. 104) beschäftigt. Das Werk wird öfters auch „The Beguiling of Merlin“, „Die Verzauberung Merlins“ genannt. Daß ein Zauberer selbst verzaubert wird, ereignet sich nicht alle Tage! Burne-Jones bestraft in ihm die Sinnenlust und Merlin dafür, daß er sich begierdevoll in die Halbzauberin Viviane verliebt hat. Diese schläfernte Merlin im Walde ein, schwang neun-



Abb. 109. Die Vision Sir Galahads. Gobelin in Stanmore Hall.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

mal ihren Schleier über ihn, murmelte Zauberformeln, die jener sie gelehrt hatte und ist hier im Bilde eben im Begriff, ihm sein Zauberbuch zu entwenden. Merlin wähnt sich im Himmel, als er aber erwacht, bemerkt er zu seinem Schrecken, daß er gefesselt in ewiger Gefangenschaft sich befindet und infolge seiner Leidenschaft und Thorheit nunmehr außer stande ist, König Arthur gegen den Feind, die Sachsen beizustehen. An allem diesem Unglück hatte die listige Viviane Schuld, die ihr unheilvolles Wesen im Walde von Broceliand trieb, und – wie Grimm sagen würde – wenn sie nicht gestorben ist, noch heute lebt. Nimue in hellblauem Kleide, beinahe wie eine Riesin groß, scheint leichtes Spiel mit Merlin zu haben, dessen Anzug dunkelblau gehalten ist. Der Sinn der hier bildlich dargestellten Sage bedarf keiner weiteren Erklärung.

Das Werk, für Mr. F. K. Leyland gemalt, ging nach dessen Tode in den Besitz der Herzogin von Marlborough über, die es in der „New Gallery“, 1898 – 1899, ausstellte. „Merlin und Viviane“ ist dasjenige Gemälde, durch welches die Franzosen zuerst allgemeiner die Kunst von Burne-Jones kennen und schätzen lernten.

Die gemeinschaftliche, einträchtiglich Hand in Hand gehende und sich gegenseitig ergänzende Thätigkeit von Burne-Jones und William Morris wird durch kein Werk schöner, als wie in den Mr. W. K. d'Arcy gehörigen und in Stanmor Hall befindlichen Arras-Gobelins veranschaulicht. Den Gegenstand des Sujets bildet „König Arthur und die Tafelrunde“ (Abb. 105) und „Die Grals-Sage“. Morris hat die rein architektonisch-dekorativen Einrichtungen für die in dem betreffenden Saal untergebrachten Gobelins allein entworfen und ausgeführt.

Für jeden der Helden der Grals-Sage wurde dort sein Schild und Wappen aufgehängt, und unter den Hauptbildern stehen die Erklärungen der bezüglichen Darstellungen in englischer Sprache. Der Gesamtzyklus wurde einheitlich im Stil durch dekorative Elemente verbunden, so daß dieser Saal mit seinen unvergleichlichen Kunstschatzen als ein wahres Stück Wunderland angesehen wird.

Wir folgen hier der Serie durch Übersetzung

der für jedes Bild angefertigten Erläuterung des Inhalts. Unter dem Gobelin „König Arthur und die Tafelrunde“ ist zu lesen: „Als König Arthur während des hohen Pfingstfestes in seiner Halle saß und die ganze Tafelrunde um ihn versammelt war, trat ein Fräulein ein und gebot ihnen ‚die Suche nach dem heiligen Gral‘, ‚The Quest of the San Grael‘, auf sich zu nehmen.“

„Der Aufbruch der Ritter“ zur Auffindung, zur Suche nach dem heiligen Gral (Abb. 106) wird folgendermaßen erklärt: „Nachdem das Fräulein den Rittern der Tafelrunde geboten hatte, den heiligen Gral zu suchen, brachen sie auf, was auch immer ihnen begegnen möchte. Unter denen, die aufbrachen, sind die vornehmsten: „Sir Gawaine, Sir Lanzelot vom See, Sir Hector de Marys, Sir Bors de Ganys, Sir Perceval und Sir Galahad.“ In dem zuerst genannten Bilde sind die Figuren und das Pferd von Burne-Jones gezeichnet, dagegen rührt der Vordergrund, Hintergrund, die Dekoration und Kolorierung von William Morris her. In dem zweiten Gemälde verhält es sich ähnlich: Burne-Jones hat die Figuren und Pferde, das übrige Morris entworfen, und dieser auch die Farben bestimmt.

In dem dritten Werke werden „Gawein und Iwein von dem Engel zurückgewiesen“ (Abb. 107). Warum dies geschah, besagt uns die Inschrift: „Als Sir Gawaine und Sir Iwayne sich auf den Weg begaben, um den heiligen Gral zu suchen, konnten sie seiner nicht ansichtig werden und erlitten Schmach und Schande, wegen des von ihnen früher geführten bösen Lebenswandels.“

Über den auf seiner Ritterfahrt begriffenen „Lanzelot vom See“ (Abb. 108) erfahren wir Nachstehendes: „Lanzelot vom See gelangte auf seiner Suche, als er durch einen finsternen Wald ritt, an eine Kapelle, in welcher sich der heilige Gral befand; aber wegen seiner vielen Sünden mochte er nicht eintreten und verfiel angesichts des Heiligtums in Schlaf, so daß auch über ihn Schande erging.“ Wie in den vorangegangenen Gobelins, rühren ebenfalls in diesem die Figuren und Pferde von Burne-Jones, dagegen die Architektur, Vorder- und Hintergrund, alles Dekorative und die Farbgebung von Morris her. In der oberen rechten Ecke des Bildes schimmert

der glanzumleuchtete Gral.

Das letzte figurenreiche Werk der Serie betitelt sich: „Die Vision Sir Galahads“ (Abb. 109). Im Mittelpunkt des Bildes stehen drei Engel, zu ihrer Linken, vor der geöffneten Thür der Gralskapelle kniet Sir Galahad, der den heiligen Gral erblickt. Zur rechten Hand der Engel befindet sich Sir Bors und Sir Perceval. Der Gobelin ist in der gleichen Weise wie die bereits beschriebenen von Burne-Jones und Morris gemeinschaftlich hergestellt.

Als einen Anhang zu dem Cyklus ist endlich „Das Schiff der Gralsritter“ (Abb. 110) zu betrachten, welches Burne-Jones zeichnete, während den Vorder- und Hintergrund Morris entwarf und dem Gobelin das Kolorit gab. Die ganze Serie wurde 1898 bis 1899 in der „New Gallery“ ausgestellt und erregte dort den ungeteilten Beifall des Publikums. Begonnen müssen die Entwürfe schon früher wie 1893 worden sein, ein Datum, das meistens in England hierfür angegeben wird, aber irrtümlich erscheint, weil die Firma Morris & Co. wahrscheinlich schon 1891 die Ausführung der Gobelins in die Hand nahm und diese 1894 beendete. In der großen Pariser Ausstellung von 1900 bildeten die letzteren ganz unbestritten den Glanzpunkt in der englischen Abteilung.

Bis wenige Tage vor seinem Tode hat der Meister an dem naturgemäßen Schlußbilde des Cyklus der Artus- und Grals-Sage, an dem Kolossalgemälde: „Arthur in Avalon“ gearbeitet. Er begann dies 11 ½ : 21 ½ Fuß große Bild bereits im Jahre 1881, hat sich jedoch vor der Vollendung von ihm trennen müssen. König Arthur weil noch immer in Avalon! „Hit jacet Arthurus, rex quondam, rexque futurus.“ Die Erklärung zu dem Bilde lautet: „Einige behaupten König Arthur sei nicht tot, sondern durch den Willen unseres Herrn Jesus Christus an einem unbekanntem Ort verborgen; das Volk sagt, er wird wiederkommen!“ Nach seiner letzten Schlacht wurde König Arthur durch drei Königinnen nach der Insel Avalon geleitet, um Heilung von seinen Wunden zu erlangen; dort schläft er, bis der Ruf an ihn ergeht, zu seinem Reich zurückzukehren.

Im Mittelpunkt eines Säulenhofes liegt der

König auf einem Ruhebette; zu seinen Häupten ein Baldachin von Gold, in den zwölf Begebenheiten aus der Geschichte des heiligen Grals eingraviert sind. Die drei Königinnen wachen über seinen Schlaf, und deren Dienerinnen bewahren König Arthurs Rüstung und Waffen. Andere weibliche Figuren halten Hörner in der Hand, um bei dem Erwachen des Königs seinem Volk sofort ein Zeichen zu geben. –

Wie schon früher mitgeteilt worden war, befindet sich dies Ölgemälde im Besitz der Familie des Meisters. Eine in Wasserfarben kolorierte Zeichnung, ein früher Entwurf zu dem Bilde „Arthur in Avalon“ besitzt Lady Eleanor Leighton. Diese 187 ½ : 52 ½ cm große Aquarellstudie ist bezeichnet: „E. B. J. to E(leanor) L(eighton) 1894.“

Das letzte Werk, welches Burne-Jones 1898 vollendete, ist der Entwurf für das in Hawarden zum Gedächtnis Mr. und Mrs. Gladstones errichtete Fenster in der dortigen Kirche, „Die Geburt Christi“ darstellend (Abb. 111). Der Sohn von Mr. Gladstone, der Reverend Stephen Gladstone, Ortsgeistlicher daselbst, hat die Güte gehabt, mir eine Reproduktion des dortigen Kirchenfensters zu senden und deren Wiedergabe hier zu genehmigen. Leider sind die bezüglichen Verhältnisse zur Abnahme einer Photographie in der dortigen Kirche ungünstig.

König Arthur und die Kirche, das sind die letzten Gedanken des Meisters gewesen! Er war ein Mystiker vom Beginn seiner Laufbahn bis zum Schluß. Als er nach einem heftigen Influenzaneanfalle in den ersten Monaten des Jahres 1898 sich wieder vollständig erholt hatte, drückte er seinen Freunden die Hoffnung aus, noch ein weiteres Jahr mit ihnen gemeinschaftlich zu verleben, nur vor dem Mai fühlte er Besorgnis, da Rossetti ihn immer vor diesem Monat gewarnt habe. Am 16. Juni erkrankte Burne-Jones plötzlich und so heftig, daß er bereits am 17. Juni seine irdische Pilgerfahrt beendete. Am 21. Juni 1898 fand der Trauergottesdienst für ihn in der Kirche von Rottingdean statt. Die dort befindlichen, von ihm gemalten Kirchenfenster, die Zeugen seiner außerordentlichen Kunst, blicken auf seine Asche herab. –

Das, was wir in der modernen Malerei unter Realismus zu verstehen pflegen, ist nur selten und gelegentlich in geringem Maße trotz peinlich ausgeführter, der Natur entnommener Details, in den Werken von Burne-Jones zu finden. Bevor er an die Arbeit ging, mußte das Bild fertig in seinem Kopfe dastehen. In der Regel fertigte er zuerst eine Bleistift- oder Kreidezeichnung, dann einen Karton in Aquarellfarben und schließlich oft eine Ölskizze an, von der er seinen Vorwurf auf die Leinwand übertrug. Er hat ja mitunter sehr schöne Farben in seinen Gemälden, wie z. B. in den „Stunden“ (Abb. 77), „Die Tiefen des Meeres“ (Abb. 89) und „Chant d'Amour“ (Abb. 16), in denen er uns zeigt, daß er die Einzelfarben unbedingt beherrscht. Trotzdem ist er kein eigentlicher Kolorist, weil es ihm häufig an Übergängen, wie unter andern in den „Stunden“ fehlt, und dann die Farben hart und trocken, unvermittelt und ohne Harmonie nebeneinandergesetzt erscheinen.

Im ganzen ist sein Kolorit kein zu lebhaftes, jedenfalls seine Farben niemals schreiend, allein mitunter unrichtig im Ton sowie im Glanz. Dafür aber kann man ihn den solidesten Meister nennen, den England vielleicht besitzt. Unter keinen Umständen hat sich Burne-Jones dazu verleiten lassen, zu gunsten des Effektes brillante Farben zu benutzen, von denen er wußte, daß sie schon nach einigen Jahren nicht mehr das sein würden, was sie schmeichelnd vor den Augen momentan versprochen. An der geistigen Vertiefung seines Bildes arbeitet er unermüdlich und wie wir wissen, oft ein Jahrzehnt lang und noch mehr. Er ruhte nicht früher, bis er in einem Werke das Höchste gab, dessen seine Kunst überhaupt fähig war. Die Vorstudien, die der Künstler betreibt, sind die denkbar gewissenhaftesten und nehmen nicht selten mehrere Jahre in Anspruch. So zu sagen, jeder Abschnitt in dem Gemälde mußte trocknen, bevor er weiter an demselben arbeitete, und schließlich das vollendete Bild einige Jahre liegen bleiben, bevor es gefirnist wurde, eine Manipulation, die der Meister übrigens stets selbst vornahm. Über die Technik der Präraphaeliten erhalten wir durch einen im Jahre 1859 von Rossetti an Bell Scott gerichteten Brief ein interessantes Streiflicht.

Der erstere schreibt: „Ich habe ein Ölfigur gemalt und habe mir Mühe gegeben, das zu vermeiden, was ich als meinen gewöhnlichen Fehler kenne, der übrigens zugleich der aller anderen präraphaelitischen Maler ist – das Punktieren des Fleisches.“ Dadurch, daß die Präraphaeliten in der Regel erst eine Figur ganz fertig malen und dann zur nächsten übergehen und so fortfahren, bis das Bild vollendet ist, anstatt gleichmäßig an der Gesamtkomposition zu arbeiten, entstehen die koloristischen Disharmonien. Die großen Konturen fehlen in den Werken von Burne-Jones. – In der Darstellung der religiösen Sujets besitzt Burne-Jones das Naive der alten italienischen Präraphaeliten ohne den gelegentlich etwas krankhaften Zug Botticellis, der aber in den profanen Bildern des englischen Meisters deutlicher wie in den Werken des Florentiners zum Ausdruck kommt.

Für alle diejenigen Leser, welche aus diesem oder jenem Grunde für die Größenverhältnisse der Werke von Burne-Jones ein Interesse besitzen sollten, folgt hier ein Verzeichnis der bekanntesten Gemälde des Meisters, soweit sie für den vorliegenden Zweck erreichbar waren:

„Die Backgammon-Spieler“ (23 $\frac{1}{4}$ zu 35 $\frac{1}{4}$ cm). „Die Anbetung der Weisen des Morgenlandes“ (197 $\frac{1}{2}$: 157 $\frac{1}{2}$ cm). „Die Verkündigung“ (104 $\frac{1}{2}$: 74 $\frac{1}{2}$ cm). „Die schöne Rosamund und Königin Eleanor“ (25 $\frac{3}{4}$: 27 cm). „Aschenbrödel“ (69 . 32 cm). „Laus Veneris“ (30 $\frac{1}{2}$ zu 46 cm). „Clara von Bork“ (34 $\frac{1}{2}$: 18 cm). „Sidonia von Bork“ (33 : 16 $\frac{1}{2}$ cm). „Dies Domini“ (Rund. 113 cm Durchmesser). „Das Fest des Peleus“ (38 $\frac{1}{2}$ zu 111 $\frac{1}{2}$ cm). „Der eherne Turm“ (38 $\frac{1}{2}$ zu 19 cm). „Die Erzählung der Äbtissin“ (104 : 63 $\frac{1}{2}$ cm). „Der grüne Sommer“ (28 $\frac{1}{4}$: 48 $\frac{3}{4}$ cm). „Die sechs Tage der Schöpfung“ (jedes Bild: 102 $\frac{1}{2}$: 33 $\frac{1}{2}$ cm). „Die Schmiede des Cupido“ (32 $\frac{1}{2}$: 50 cm). Chaucers „Dream of good Women“ (45 $\frac{3}{4}$ zu 61 cm). „Die Gräen“ (30 $\frac{1}{2}$: 43 $\frac{1}{2}$ cm). „Dornröschen: Der Prinz im Walde“ (60 : 29 $\frac{1}{2}$ cm). „Der König und seine Hofleute“ (59 : 135 cm). „Der vergebende Ritter“ (101 : 69 cm). „Liebe als Vernunft verkleidet“ (67 $\frac{3}{4}$: 32 cm). „Pan und Psyche“ (60 $\frac{3}{4}$: 53 cm). „Spes“ (117 zu 69 $\frac{1}{2}$ cm). „Flamma Vestalis“ (62 $\frac{1}{2}$ zu 41 $\frac{1}{2}$ cm). „Der Wein der Circe“ (70 : 102 $\frac{1}{2}$ cm). „Portrait of

Mr. Comyns Carr" (70 : 47 cm). "Merlin und Viviane" (185 : 110 ½ cm). „Theophilus und der Engel“ (107 ½ : 185 cm). „Porträt von Miß Drew“ (82 : 42 cm). „Das Porträt von Lady Windsor“ (202 ½ : 95 cm). „Die Serie der Jahreszeiten“ (121 ¾ zu 44 ¾ cm). „Porträt von Miß Amy Gaskel“ (94 ½ : 50 cm). „Die Verkündigung“ (Einzelfigur. 250 : 111 ¾ cm). „Pan und Psyche“ (64 : 52 ¾ cm). „Aurora“ (178 : 76 ½ cm). „St. Georg“ (Einzelfigur- 186 ½ : 57 ½ cm). „Die Stunden“ (74 ¼ : 181 ½ cm). „Die Serie: Georg und der Drache“ variieren die Bilder von 107 ½ : 185 cm bis zu 107 zu 131 ½ cm. Das große Bild „Das Glücksrad“ (197 : 99 cm). „König Cophetua“ (294 : 136 cm). „Der Spiegel der Venus“ (122 ½ : 201 cm). „Die Tiefen des Meeres“ (198 : 74 cm). „Die Mühle“ (197 ½ : 92 cm). „Liebe unter den Ruinen“ (102 : 153 ½ cm). „Mäßigkeit“ (250 ½ zu 58 ½). „Der Baum des Vergebens“ (153 : 138 cm). „Der Schicksalsfelsen“, „Die Erfüllung des Schicksals“ und „Das Schreckenshaupt“ (je: 153 : 138 cm). „Der Traum Lancelots an der Gralskapelle (136 : 169 cm). „Der Garten des Pan“ (153 : 187 ¾ cm). „Die Bilder der Pygmalion-Serie“ (97 ¼ : 75 cm). „Flamma Vestalis“ (109 : 39 ½ cm). „Liebe und der Pilger“ (1455 ½ : 298 ½ cm). „Die Hesperiden“ (121 : 97 ½ cm). „Vespertina Quies“ (113 ½ : 61 cm). !"Sponsa di Libano" (324 : 155 ½ cm). „Cupido und Psyche“ (80 : 92 cm).

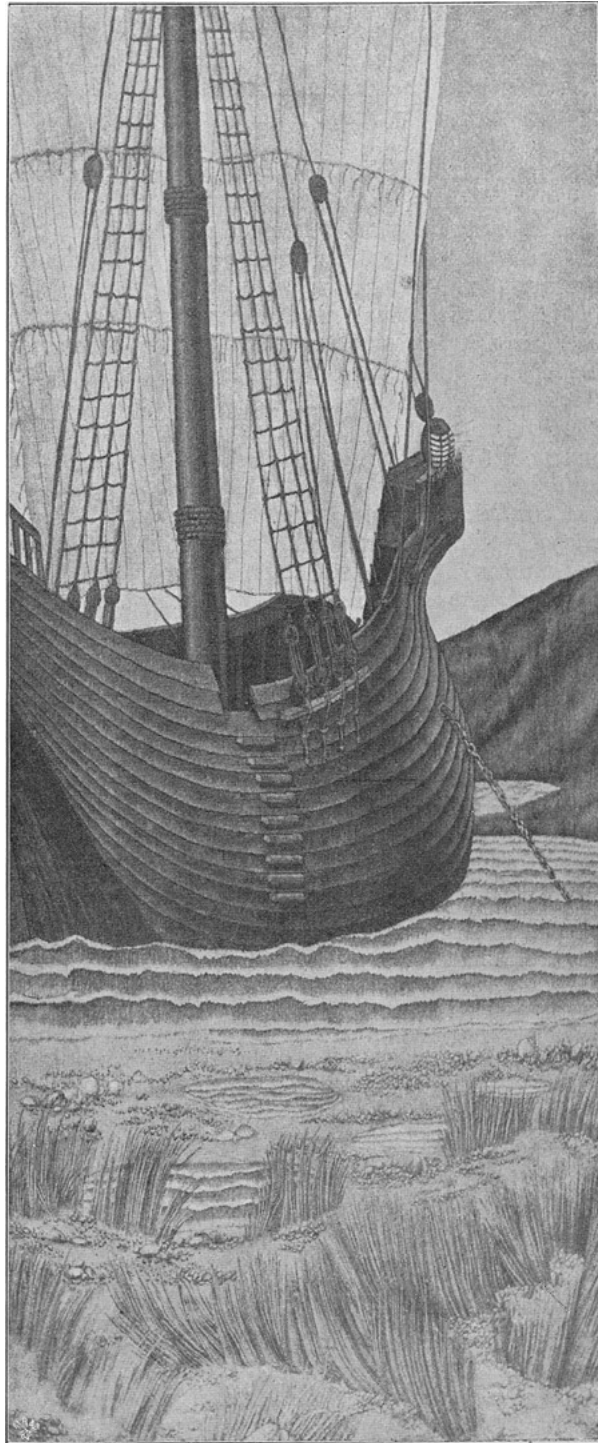


Abb. 110. Das Schiff der Gralsritter.
Gobelin in Stanmore Hall.

Darüber, daß große Künstler, wie Burne-Jones z. B. zur Vermehrung des Nationalreichtums beitragen, kann wohl kaum ein Zweifel bestehen. Ganz abgesehen von dem durch ihn selbst geschaffenen Werken, die mir sogleich an der Hand einiger mit Zahlen belegten Beispiele als sehr beträchtliche erkenne werden, genb derartige Werke die Grundlage und Anregung für dritte Personen ab, so namentlich: zu begehrten Kopien, Übertragungen im Stich, Vervielfältigungen der verschiedensten Art, zur Herstellung von

Druckwerken, Illustrationen, Übersetzungen und dergleichen mehr.

Wird der Geschmack und das vorbildliche Schaffen solcher Meister – und wir erinnern nur an Morris und Walter Crane – in der Kunstindustrie maßgebend, so hat nicht nur der Künstler persönlich für sich allein hiervon den Vorteil, sondern das Ausland wird auch genötigt, in den mannigfachsten Formen seinen Tribut und Zoll wie hier an Albion zu entrichten. Wenn die Engländer den Genius ihrer eigenen Maler sehr hoch, ja höher wie den von Künstlern anderer Nationen einschätzen und bemessen, so kann man dies, vom praktischen Standpunkt aus und unter dem Gesichtswinkel des Patriotismus betrachtet ganz gut verstehen. Sie besitzen die Gabe, ihr Licht niemals unter den Scheffel zu stellen! Im übrigen sind die Engländer in ihrem angeborenen und durch Erziehung gepflegten nationalen Egoismus so wahrhaft durchdrungen von der Überlegenheit ihrer Kunst, daß jedes weitere Wort zur Sache vollständig überflüssig erscheint.

Die „Berliner Photographische Gesellschaft“ ließ einen größeren Satz von prachtvollen Photogravüren und Werken von Burne-Jones herstellen und vereinigte diese in einem Umschlage, für dessen Außenseite Walter Crane die Zeichnung lieferte (Abb. 112). Der Photograph Mr. F. Hollyer, ein Künstler in seinem Fach, dem wir viele Vorlagen zu den hier wiedergegebenen Reproduktionen verdanken, hat nur für einen Teil des bezüglichen „Burne-Jones-Vervielfältigungsrechts“ eine Summe von 120 000 Mk., und – wie er sagt – nicht etwa zu seinem Bedauern gezahlt.

Am 16. und 18. Juli 1898 beendete die bekannte Auktionsfirma Christie in London den Verkauf des künstlerischen Nachlasses von Burne-Jones, soweit dieser von ihm selbst geschaffen war. Die in Klammer gestellten Namen bedeuten die der betreffenden Käufer, indessen sind einige derselben nur die Agenten für ihre Auftraggeber. Bei Besprechung der einzelnen Werke des Meisters wurden aber bereits die Namen der eigentlichen, späteren tatsächlichen Besitzer angegeben, so, wie sie sich durch ihre leihweise Hergabe für die dann

1898 – 1899 in der „New Gallery“ veranstaltete Gesamtausstellung von Burne-Jones' Werken zu erkennen gaben.

Im ganzen kamen in den genannten Tagen bei Christie 206 Pastell-, Kreide- und Bleistiftzeichnungen, Studien, Öl- und Aquarellskizzen, sowie zwei beendigte Werke nach den letztwilligen Bestimmungen von Sir Edward Burne-Jones zur Versteigerung. In Summa erzielten diese Arbeiten des Meisters in runder Zahl 600 000 Mk., vorausgesetzt, daß man das Pfund Sterling gleich 20 Mk. setzt, eine Rechnung, die aber insofern nicht ganz richtig ist, als die Engländer sich von uns Agio zahlen lassen.

Die Zeichnungen erreichten im Durchschnitt 500 Mk. Pro Stück. Unter den Pastellzeichnungen, welche zusammen auf 100 000 Mark kamen, waren die begehrtesten: „Ein Ritter für die Bilder der Gralssage“, 12 200 Mk. (Mr. Fairfax Murray). „Der Traum Lancelots“, 3 400 Mk. (Lord Manners). „Eine Amazone“, 6 000 Mk. (Gooden). „Die Kreuzigung“, Vorlage für ein Glasfenster, 8 000 Mk. (Agnew). Achtzehn Aquarellbilder wurden mit 140 000 Mk. bezahlt. Besonders hoch gestaltete sich das Angebot für einen Entwurf zu dem in Mosaik ausgeführten, tief und innig empfundenen Bilde „Der Baum des Lebens“, in der amerikanisch-protestantischen Kirche zu Rom befindlich, zu seiner Rechten Adam, der im Schweiße seines Angesichts sein Brot ißt, zur Linken des Gekreuzigten Eva mit Abel und Kain. Unterhalb der Figuren stehen die Worte: „In mundo pressuram habebitis, sed confidete. Ego vici mundum!“ „In der Welt werdet ihr Mühsal erleiden, aber vertraut mir. Ich habe die Welt überwunden!“ – Weiter gelangten zum Verkauf: Eine Studie für das große Bild „Merlin und Vivane“ 10 000 Mk. (Agnew) und „Das Paradies“, Entwurf zu einem Kirchenfenster, 10 4000 Mk. (Museum in Birmingham).

Von den Ölskizzen sind hervorzuheben: Eine Studie für das Gemälde „Der Morgen der Auferstehung“, 4 000 Mk. (Agnew). „Das Haupt der Medusa“, 2 100 Mk. (Fairfax Murray). „Das Glücksrad“, 5 250 Mk. (Agnew). „Perseus und Andromeda“, 9 200 Mk. (Rathbone). Der Ritter für „Dornröschen“, 2 730 Mk. (Agnew). „Die Sirenen“, 8 500 Mk. (Agnew). „Der Zauberer“,

11 100 Mk. (N. Grosvenor). „Elias in der Wüste“, 19 950 Mk. (Wallis).

Die beiden zur Auktion gestellten fertigen Werke des Meisters bildeten den Gegenstand eines sehr animierten Bietens. „Liebe und der Pilger“ erwarb Mr. Philpot für 115 500 Mk. dies ist der höchste Auktionspreis, der für ein Gemälde von Burne-Jones bisher gezahlt wurde, da sein „Spiegel der Venus“ in der „Ruston-Auktion“ 1 000 Mk. weniger, d. h. nur 114 450 Mk. brachte. „Liebe und Pilger“ muß dann in den Besitz von Mary, Herzogin von Sutherland übergegangen sein, denn dieses stellte das Werk in der „New Gallery“, 1898 – 1899 aus. „Der Fall Lucifers“ kam auf 20 000 Mk. (Agnew).

Von anderen durch die „Graham“, „Leyland“ und „Ellis-Auktion“ bekannt gewordenen Preisen für Gemälde des Meisters, hier alphabetisch nach dem Titeln geordnet, sind die bedeutendsten wie folgt: „Der Abendstern“, 4 450 Mk. Karton zu „König Cophetua“, 15 320 Mk. Das große Bild „Chant d'Amour“, 66 140 Mk. „Caritas“, 11 1309 Mk. „Chaucers Traum“, 6 197 Mk. „Cupido und Psyche“, 18 900 Mk. „Demophon und Phyllis“, 17 010 Mk. Das kleinere Bild „Der eiserne Turm“, 7 455 Mk., bei einem zweiten Besitzwechsel 18 900 Mk. Die Serie „Frühling“, „Sommer“, „Herbst“ und „Winter“, 14 150 Mk. „Flora“, 4 200 Mk. „Glaube“, 11 540 Mk. „Grüner Sommer“, 10 500 Mk. „St. Georg“, 12 380 Mk. Die Serie „St. Georg und der Drache“, 44 100 Mk. „Die Hesperiden“, 53 760 Mk. „Hoffnung“, 12 280 Mk. „Liebe als Vernunft verkleidet“, 18 700 Mk. „Mäßigkeit“, 13 400 Mk. „Merlin und Viviane“, 79 380 Mk. „Musik“, 11 558 Mk. „Pan und Psyche“, 16 578 Mk. Die Serie „Pygmalion“ erzielte zuerst 77 175 Mk., einige Jahre später nur 58 800 Mk. „Die sechs Engel“ der Schöpfungsserie, 34 640 Mk. Das kleinere Bild „Der Spiegel der Venus“, 16 380 Mk. Das große Gemälde „Der Spiegel der Venus“, wurde zunächst mit 74 970 Mk., später mit 114 450 Mk. bezahlt. „Tag“ und „Nacht“ kamen anfänglich auf 27 000 Mk., bei einem weiteren Besitzwechsel auf nur 21 000 Mk. „Der Wein der Circe“, 28 350 Mk. Seit dem Tod des Meisters hat sich die Wertschätzung seiner Werke, die überhaupt so gut wie gar nicht auf den Markt kommen, in

ideeller Beziehung noch wesentlich erhöht, da eben nur an einen Abgabe unter den kolossalsten Preisforderungen gedacht wird. Das meiste bezügliche Material befindet sich jedoch in festen Händen.

Geringveranschlagt beträgt die Zahl der Zeichnungen, Entwürfe und Kartons, nach denen Kirchenfenster und in zweiter Linie andere dekorative Ausschmückungen ausgeführt wurden, zwischen 600 – 700. Unzweifelhaft stellt sich also bei Registrierung dieser Thatsache heraus, daß Burne-Jones sein Hauptthätigkeit im Dienste der Kirche entfaltet, wie denn überhaupt der Schwerpunkt von des Meisters Kunst in den religiösen Sujets gesucht werden muß. Fünfhundert Vorlagen, von denen mehrere allerdings Wiederholungen darstellen, gehören sicher hierher, so daß dieser Zweig der Kunst den Hauptast, und die profanen, allerdings nicht mehr in die Augen fallenden, sowie sich leichter dem Gedächtnis einprägenden Werke nur die Nebenäste derselben bilden. Wie wir wissen, ist die Kunst von Burne-Jones in Berlin einzig und allein durch ein Kirchenfenster vertreten.

Daß in England die Kirche die Mittel besitzt, um für einen Maler wie Burne-Jones der Auftraggeber zu sein, ist hinlänglich genug bekannt, weniger aber, daß sie sich überhaupt entschloß, trotz vielfach entgegretenden Strömungen, in so zahlreichen Fällen die Dekoration ihrer Gotteshäuser vorzunehmen. Burne-Jones hat ihr dies durch seine schöne und geeignete Malweise wesentlich erleichtert. Nachdem einmal der Anfang gemacht, wollten viele ihre Kirchen durch den Meister geschmückt sehen. Es ist zweifellos das Verdienst der englischen Geistlichkeit, rechtzeitig das außerordentliche Talent des Meisters gerade für dies Fach erkannt zu haben.

Alle die großen Künstler, die während der Viktoria Epoche ihre Meisterwerke schufen – und sicherlich nicht am wenigsten Sir Edward Burne-Jones –, haben dazu beigetragen, den beispiellosen Nationalreichtum Englands noch mehr zu erhöhen, welcher ungeachtet unter der Regierung der Königin Viktoria geführten 41 Kriege in stetem Wachsen begriffen ist.

Eine eigentliche Schule hat der Meister nicht

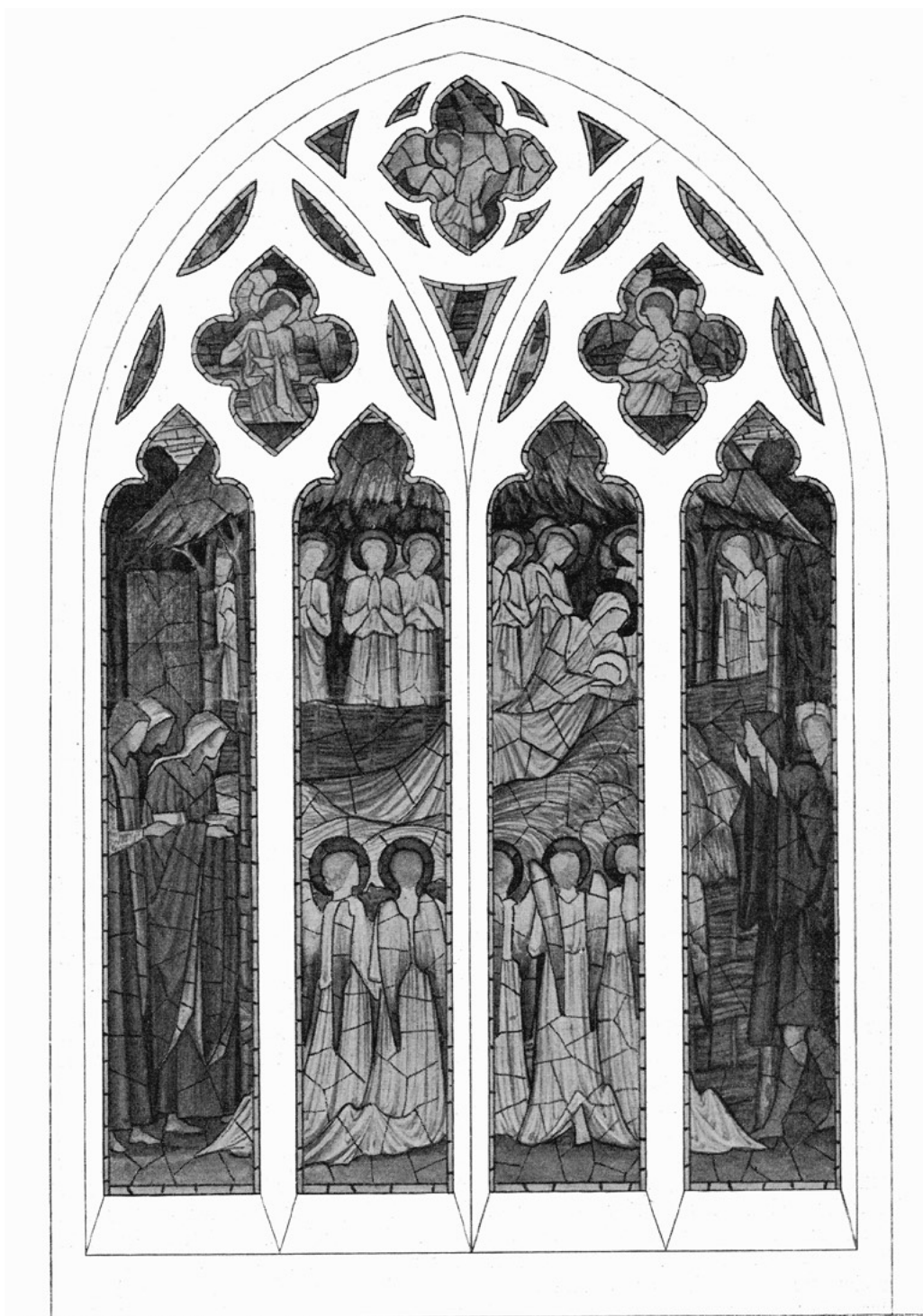


Abb. 111. Die Geburt Christi. Gemaltes Fenster in der Kirche von Hawarden.
(Ausgeführt von Morris & Co., London W. 449 Oxford Street.)

begründet, aber eine Reihe tüchtiger Künstler setzt die Tradition der alten englischen Präraphaeliten, unter der ihnen hier gegebenen Bezeichnung „Neo-Präraphaeliten“ fort. Fragt man aber einen dieser Künstler, ob er ein Anhänger dieses oder jenes der alten präraphaelitischen Meisters ist, so erhält man nur die ziemlich abweisende Antwort: „Ich bin ein ganz selbständiger Maler!“ Namen aufzuzählen, ohne die betreffenden Werke vorzuführen, erscheint daher zwecklos.

Außer Malcom Bell (Sir Edward Burne-Jones, London, George Bell & Sons), haben sich um die „Burne-Jones-Litteratur“ in England noch verdient gemacht: Julia Carwright (Mrs. Ady) durch ihre Veröffentlichungen in der Weihnachtsnummer des „Art-Journal“ (1894) und Mr. Aymer Vallance in dem „Easter Art Annual“ (Virute & Co.) von 1900.

Der noch lebende Bruder D. G. Rossettis, Michael, gab ein Faksimile der so viel besprochenen, aber ebensowenig gesehenen wie gelesenen Zeitschrift „The Germ“ heraus und verfaßte hierzu eine erklärende Vorrede (Elliot Stock, London 1901).

Burne-Jones' Ruhm wird der Nachwelt am längsten durch diejenigen und in solchen Werken erhalten bleiben, die er für Kirchen herstellte und an denen Morris so hervorragenden Anteil hatte. Diese Arbeiten sind als Kunstwerke von Anfang bis zu Ende geschlossen und einheitlich in sich, unter Darstellung eines jedermann geläufigen und verständlichen Inhalts geschaffen worden.

Ihre äußere Erhaltung wird denkbar am besten dadurch gesichert, daß sie sich in den festesten, das Ueberlieferte, in welcher Gestalt es auch immer sei, am meisten konservierenden Händen befinden. Auf diese Weise bleiben die Werke des Meisters von den oft verhängnisvollen Schicksalen des Besitzwechsels verschont. Außerdem findet ihre Bewahrung an solchen Orten statt, an denen ihre Existenz am wenigsten durch Feuers- oder Kriegsgefahr, durch Zufälligkeiten und dergleichen mehr, bedroht erscheint. Allerdings ließ Ludwig XIV. in den Kirchen die deutschen Kaisergräber selbst nicht ungestört, und Napoleon plünderte um

der Kunstschatze willen auch die Gotteshäuser, aber bei der geschützten insularen Lage Englands sind derlei Gefahren so gut wie ausgeschlossen. Falls daher kein zweiter Cromwell mit seiner Spezialwut gerade gegen bunte Kirchenfenster auftritt, erscheinen dieses Werke von Burne-Jones auf viele, viele Jahrhunderte geschützt. Die in einem Museum angesammelten Kunstschatze können durch einen einzigen unglücklichen Zufall vernichtet werden, aber 150 auf das ganze Land verteilte Kirchen, in denen mindestens ein, mitunter jedoch auch zehn Werke des Meisters sich befinden, fallen nicht gleichzeitig der Zerstörung anheim. Ich habe die Zahl 150 nur genannt, weil ich in soviel Kirchen Kunstschöpfungen des Malers nachzuweisen im stande bin.

Für die „Illustrated Bible Society“ hat die „London News and Sketch Comp.“ (1901) ein prachtvoll illustriertes Bibelwerk herausgegeben, in welchem Burne-Jones durch die Wiedergabe einer Zeichnung: „Christi Bestattung“, nach Lukas XXII, 53, vertreten ist. Walter Crane lieferte fünf große Illustrationen für diese Bibel und dekorierte außerdem jede der betreffenden 900 Seiten verschieden und derart gelungen, daß dies Werk überhaupt als sein „Opus magnum“ genannt werden muß. Erste Künstler aller Nationen trugen zur Ausschmückung des Textes bei, so von deutscher Seite: Professor A. Kampf, Max Liebermann, Sascha Schneider und Professor Fritz von Uhde.

Allgemein gesprochen, kann man behaupten: die Harmonie der Illustrationen mit dem Buch, und dies als ein einheitliches Ganzes hergestellt, und vorbildlich in dieser Beziehung gewirkt zu haben, ist das Verdienst der Präraphaeliten. Vor allem aber gebührt Burne-Jones, Morris und Walter Crane in der Entwicklung und Geschichte des illustrierten Buches ein unvergängliches Ruhmesblatt.

Burne-Jones' Leben und Kunst deckten sich ohne Rest; der Anfang und das Ende, das Alpha und das Omega war und blieb für ihn: Christus.

·THE·WORK·OF·
·E·BURNE·JONES·



·THE·BERLIN·PHOTOGRAPHIC·COMPANY·

Abb. 112. Walter Cranes Umschlagzeichnung
für das im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin
erschienene Prachtwerk: The Work of Burne Jones.