



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart

Haack, Friedrich

Esslingen a. N., 1922

England (Dyce, Blake, Brown, Hunt, Millais, Rossetti, Burne-Jones, Crane,
Watts)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82187](#)

Tage kraftvoll zusammengefaßt und im Holzschnitt wie im Wandbild einen großartigen Monumentalstil geschaffen, der so recht geeignet war, deutsche Gedanken-tiefe und drängende deutsche Einbildungskraft ans Licht zu fördern. Es ist beklagenswert, daß auf diesem glücklich angebahnten Pfade nicht weiter vorgedrungen wurde. Allein es war das Schicksal der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, daß sie nicht gerade aufwärts führte, sondern sich in Zickzacklinien hin und her bewegte. Einen großen Teil der Schuld daran trägt das ängstliche Schielen des Deutschen nach dem Ausland und die geringe Hochachtung vor den aus eigener Kraft vollbrachten Leistungen. Gewiß vollzieht sich die Kulturbewegung der Menschheit durch gegenseitige Beeinflussung der einzelnen Völker. Müssen wir aber, wenn wir nach Jahrzehntelangem Bemühen eine Höhe glücklich erkommen haben, davon hinabsteigen, um anderen Völkern in die Niederungen künstlerischer Kultur nachzulaufen?! — Solch ein Abstieg aber war es, als man von dem zeichnerischen Monumentalstil eines Rethel abschwenkte, um sich, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, dem schwächlichen und oberflächlichen Kolorismus des Franzosen Delaroche zu ergeben, wie er uns durch die Belgier vom Schlage der Gallait und der Biéfve vermittelt wurde.

Frankreich

Die Romantik war ihrem ganzen Wesen nach eine Geistesrichtung, wie sie eigentlich nur bei den Deutschen gedeihen konnte, bei denträumerischen, nach innen gekehrten Deutschen der „guten“ alten Zeit. Unter den französischen Künstlern, die sich zur Not mit den deutschen Romantikern vergleichen ließen, ragen nur wenige über den Durchschnitt empor. *Ary Scheffer* (1795—1858)⁸⁷⁾ wurde wohl in Paris erzogen, aber — und das ist bezeichnend — er war in Holland, in Dordrecht geboren. Ein Mann von reichem, weichem, empfindsamem Gemüt, hat er in einem schwächlichen Mischstil Werke geschaffen, für die er sich die Formensprache in der Werkstatt des Klassizisten Guérin als Mitschüler der Géricault und Delacroix angeeignet hatte, deren Inhalt er aber aus den damaligen Dichtern, besonders aus Goethe, sowie aus der Bibel schöpfte. Von W. Schadow, Veit und allerdings auch Steinle beeinflußt, ähnelt er mehr den Düsseldorfer als den bayerisch-österreichischen Romantikern. Seine Zeichnung ist schwächlich, seine Färbung süßlich, seine Empfindsamkeit artet leicht in Tränenseligkeit und Weinerlichkeit aus. Gegen Ende seines Lebens zog er sich von der Welt zurück und beschäftigte sich fast nur noch mit religiösen Arbeiten — Christus consolator! —, die massenhaft nachgebildet wurden, wie er auch der Abgott der vornehmen Damen war. — *Hippolyte Flandrin* (1809—64)⁸⁸⁾ griff den Hinweis seines Lehrers Ingres auf Giotto und die italienischen Quattrocentisten auf und schuf in ihrem Prozessionsstil, das heißt in ihrer flächigen, reliefartigen Anordnung der Gestalten, der einen hinter der anderen, zarte und innig empfundene religiöse Kompositionen, bei denen ihm, wie den deutschen Nazarenern, der Karton alles bedeutete, während er die Ausführung in der Farbe seinen Schülern überließ. — Im übrigen war die romantische Bewegung innerhalb der französischen Malerei, der sogenannte Romantismus, zugleich eine koloristische und renaissancistische und wird daher erst im nächsten Kapitel behandelt werden.

England

Die englische Romantik, die sogenannte präraffaelitische Bewegung, die von der deutschen schwerlich unbeeinflußt geblieben sein dürfte, läßt die deutsche

Innigkeit durchaus vermissen, dafür bei ungleich vollkommener Technik ein ausgesprochenes Streben nach rein dekorativen Wirkungen erkennen.

Im konservativen England ist die romantische Bewegung zuletzt zu vollem Durchbruch gelangt und hat sich am längsten lebenskräftig erhalten⁸⁹). Ihr Prophet war der Philosoph *John Ruskin*, in dieser Hinsicht ein Mann vom Schlage der Winckelmann und Wackenroder, nicht so bedeutend wie jener, aber kräftiger, männlicher, einflußreicher als dieser. Im Gegensatz zur herrschenden theatralischen Richtung, etwa in der Art des Eastlake, predigt er die Rückkehr zur Natur. Die Künstler müßten „zur Natur in aller Einfalt des Herzens zurückkehren und bei ihr hartnäckig und getreulich ausharren, nur mit dem einen Gedanken, ihre Bedeutung zu ergründen, ihre Lehren sich zu wiederholen, ohne die kleinste Kleinigkeit zu vernachlässigen, nichts gering zu achten, ohne einzelne Stücke herauszugeifen“. Diese Lehren wurden von den sogenannten „Präraffaeliten“ aufgenommen, in Wahrheit aber sehr frei verwertet. Gewiß steckt in ihren Werken unvergleichlich mehr Naturtreue als in denen ihrer englischen Vorgänger. Aber die Präraffaeliten sind doch weit davon entfernt, sich ausschließlich oder auch nur hauptsächlich auf die getreue Wiedergabe der Natur zu beschränken. Ganz im Gegenteil! — Ihr vornehmstes Kennzeichen ist eine poetische und dabei dekorative, eine ge-



Abb. 122 Jakob und Rahel am Brunnen von William Dyce — Hamburg, Kunsthalle
(Zu Seite 168)

mütsinnige und zugleich altertümelnde Grundauffassung, welche sich an die alten Meister vor Raffael, an die Präraffaeliten, anschließt. Daher auch ihr Name. Also eine große Verwandtschaft mit unsren deutschen Romantikern und besonders mit den Nazarenern. Der Schotte *William Dyce* (1806—64), der in Italien mit Overbeck verkehrt hatte und wie dieser seelenvolle Bilder alt- und neutestamentlichen Inhalts gemalt hat, bildet die Brücke (Abb. 122). Dyce war auch der Landschafter unter den Präraffaeliten. Er gerade erinnert in Umriß und Färbung, aber auch in der Gesamtauffassung ausgesprochenmaßen an die alten, auch an die niederländischen Frührenaissancemeister. Dabei atmen gerade seine Gemälde echte, wahre Empfindung. Übrigens dürfte auch unser Schwind mit seinen Entwürfen für Glasbilder englischer Kirchen und mit seinen für englische Gemüter sicher recht anziehenden Märchenfolgen kaum ohne Einfluß auf die englische Romantik geblieben sein. — Meist um ein oder gar um mehrere Jahrzehnte jünger als die deutschen Romantiker, wuchsen die englischen Präraffaeliten in einem Zeitalter reiferer Technik auf, so daß sich ihre Werke nach dieser Hinsicht sehr zu ihrem Vorteil von denen ihrer deutschen Genossen unterscheiden. Besonders zeichnet sie eine dekorativ wirksame Linienführung aus. In inhaltlicher, geistiger, seelischer Beziehung vermögen sie sich dagegen mit den Deutschen nicht zu messen. Vor allem fehlt ihnen die kindliche Unmittelbarkeit, die unbedingte Gläubigkeit und Reinheit des Herzens, welche Overbeck wie Schwind, Richter wie Cornelius auszeichnen. Mit der Empfindsamkeit, mit absichtlichem Altertümeln mischt sich bei einigen von den englischen Künstlern eine schwüle Sinnlichkeit. Gerade durch diese interessante und für nervöse Geister reizvolle Mischung haben sie um die Jahrhundertwende bedeutenden Einfluß ausgeübt. Auch auf Deutschland. Auf Künstler und Schriftsteller. Eine Flut von Schriften hat sich diesseits wie jenseits des Kanals über ihr Schaffen ergossen⁸⁹). Richard Muther räumt den englischen Präraffaeliten 1893/94 in seiner Geschichte der Malerei des 19. Jahrhunderts geradezu einen Ehrenplatz ein.

Ein Vorläufer der Bewegung, der in phantastischen figurenreichen Allegorien geschweigt hat, war der bis zum Wahnsinn geniale und geistreiche *William Blake* (1757—1827) (Abb. 123). In der Tate-Galerie zu London hängt eine Grablegung von Blake, auffallend klein im Format, in hellen Farben gehalten und ganz ohne Rot, durch lauter aneinander gereihte Vertikalen wirksam und dadurch wie in dem feierlichen Wandeln und in dem Ausdruck der Gesichter und der ganzen Gestalten an die alten Italiener, besonders an Giotto erinnernd, nicht ohne wahres Gefühl und echte Stimmung. Blake hat zur Zeit des Carstens gelebt, und er hat mit diesem mancherlei gemein. „Sein eigenständigstes Werk ist die Illustration seiner eigenen Songs of Innocence and Experience, bei denen er Schrift und Bild im Stich vereinigte, sein tiefstes und schönstes die Inventions for the book of Job.“

Den Reigen der eigentlichen Präraffaeliten eröffnet *Ford Madox Brown* (1821—93). Er hat Elias gemalt, der den Sohn der Witwe auferweckt, und Christus, der Petrus die



Abb. 123 Illustration zu einer Ode Miltons von William Blake

Füße wäscht, während die anderen Apostel mit allen Anzeichen des Erstaunens um einen Tisch herumsitzen. Das Bild ist hell, bunt und schönfarbig, nach Inhalt und Auffassung höchst merkwürdig, aber doch nicht eigentlich ergreifend. Es erinnert in seinen Figuren, die kein rechtes Leben haben, von fern an eines der fragwürdigsten Bilder von Böcklin, die figurenreiche Beweinung Christi, während andererseits der Ausdruck und die gesuchte gewöhnliche Haltung der Jünger auf Uhde Einfluß ausgeübt haben könnte. Brown hat aber auch wichtige Anregungen aus Shakespeare geschöpft: den König Lear, welcher seine jüngste Tochter verflucht, mit den Mitteln seiner Kunst zu neuem Leben erweckt, desgleichen Romeo, der sich beim Morgengrauen von Julia losreißt, um auf schwankender Strickleiter von ihrem Balkon herabzusteigen (Abb. 124). Es ist etwas Eignes um diese Bilder! Läßt sich auch der Zusammenhang mit dem historischen Genrebild, wie es von Wilkie bis Maclige in England typisch blieb, nicht erkennen,

so ist doch die Farbenstimmung eine ganz andere: hell und bunt und scharf sind die einzelnen Farben gegeneinander gesetzt. Ebenso ist die Auffassung eine ungleich persönlichere. Brown gab keine landläufigen Illustrationen. Vielmehr vertiefte er sich von ganzer Seele in die Werke des Dichters. Und den Gehalt von Romeo und Julia vermochte er auch auszuschöpfen. Die süße Liebesleidenschaft und den bitteren Trennungsschmerz, die Pracht der reichen, blühenden Natur und das kalte Morgengrauen hat er zu einer packenden Gesamtstimmung verbunden. Einen nicht ganz so günstigen Eindruck empfängt man von „Lears Fluch“. Gewiß ist auch hier eine unendliche Zartheit über das ganze Bild verbreitet. Aber fast zu viel! — Das weibliche Element triumphiert zu sehr über das männliche, während die Charakterfigur Lears selbst übertrieben erscheint. Unter den Ausdrucksmitteln Browns fallen die italienisierenden Gewänder auf, die in überreiche und überlange, gewellte, gewundene, gedrehte Falten gelegt sind. Am bedeutendsten erwies sich der Künstler, wenn er in das Leben seiner Gegenwart hineingriff, wobei er auch dann einen Hauptwert auf die Gemütsbewegung legte. In diesem Sinne ist *The last of England*, der Abschied von England, ein Werk von seltener Eindrucksfähigkeit, ein Werk, das man niemals vergessen wird, wenn man sich einmal hineingelebt hat (Abb. 125). Ein Auswandererpaar sitzt innig umschlungen auf dem Schiff beisammen und sieht die Küste des geliebten Vaterlandes verdämmern und endlich ganz verschwinden. Sein bärtiges Antlitz drückt eitel Wehmut und Abschiedsschmerz aus, aus ihrem



Abb. 124 Romeo und Julie von Ford Madox Brown

unsagbar reinen und gütigen Gesichtchen, das von keusch madonnenhaft in der Mitte des Kopfes gescheiteltem Haar umrahmt wird, leuchtet uns auch eine edle Zuversicht entgegen. Auch in malerischer Hinsicht ist das Bild mit den breiten Farbenflächen, die sich kräftig voneinander abheben, sehr wirkungsvoll. Als Browns volkstümlichstes Gemälde gilt die Arbeit, „kein eigentliches Arbeiterbild



Abb. 125 Der Abschied von England von Ford Madox Brown
(Zu Seite 169)

im modernen Sinne, kein Lebensausschnitt, sondern eine philosophische Allegorie mit typischen Gestalten“.

Brown soll einen großen Einfluß auf Rossetti ausgeübt haben, der mit Millais und Holman Hunt im Jahre 1848 eines Abends am Teetisch angesichts einer Nachbildung vom „Triumph des Todes“ aus dem Pisaner Camposanto die eigentliche präraffaelitische Brüderschaft, „the Pre-Raphaelite Brotherhood“, schloß. Anfangs waren die jungen Schwärmer für ihren Bund so begeistert, daß sie ihre sämt-

lichen Erzeugnisse mit einem gemeinsamen P. R. B. neben dem Namen bezeichneten. Später gerieten sie wieder auseinander, der eigentliche Bund zerfiel, nur der Name blieb bestehen und ward sogar auf die ganze, weitverzweigte und von sehr verschiedenen gearteten Künstlern getragene Bewegung ausgedehnt. Jene feierlich vollzogene Bundesgründung aber kennzeichnet das Nachempfundene und Angelernte der ganzen Bewegung. Die alten Italiener, die Mantegna, Botticelli und Ghirlandajo haben sich fürwahr nicht am Teetisch zusammengefunden und überhaupt keinen Bund geschlossen! — Sie haben dergleichen nicht nötig gehabt. Ihre Kunst war die selbstverständliche, organisch gewachsene Frucht am Baume des gesamten Kulturlebens ihrer Zeit und ihres Volkes. Und derselbe grundsätzliche Unterschied besteht auch zwischen den Bildern der Präraffaeliten des 15. und denen der Präraffaeliten des 19. Jahrhunderts. Man kann diesen keinen schlechteren Dienst erweisen, als sie mit jenen zu vergleichen. Es fehlt ihnen eben die Selbstverständlichkeit, die Unmittelbarkeit, die Taufrische, welche die alten Meister auszeichnet. Damit soll gewiß nicht behauptet werden, daß die englischen Präraffaeliten nicht von ernstem Streben erfüllt gewesen seien, daß sie nichts Schönes hervorgebracht, daß sie den Ton, nach dem ihre Zeit und ihr Volk nun einmal verlangten, nicht getroffen hätten. *William Holman Hunt (1827—1910)*⁹⁰, der echteste Vertreter der präraffaelitischen frühchristlichen Kunst (early christian art), war ein Mann von der Art Overbecks, eine innig gläubige Natur, dem es mehr darauf ankam, durch seine Kunst religiös erzieherisch zu wirken, als persönlichen Künstlerruhm zu ernten (Abb. 126). Um Christi Leben möglichst wirklichkeitsecht darstellen zu können, hatte er ausgedehnte Studien im Morgenland unternommen. Er hat aber auch weltliche Gegenstände wie Claudio und Isabella oder die beiden Veroneser dargestellt, in seinem Erwachen des Gewissens trotz der banalen Szenerie einen tief ergreifenden Eindruck erzielt. *John Everett Millais*⁹¹ (1829—96) ist es von allen seinen Genossen am besten gelungen, sich in die Ausdrucksweise der alten Italiener hineinzuleben. Millais pflegte jedes Gräschchen und jede Blume bis in die kleinste Einzelheit hinein mit gleicher Liebe und Sorgfalt wie die Hauptfiguren der Handlung zu beobachten und zu umfangen, zu zeichnen und zu malen. Er besaß aber auch verhältnismäßig am meisten Unbefangenheit und Unmittelbarkeit der Gesamtauffassung. Sein bekanntes Bild *Lorenzo und Isabella*, das eine tafelnde und zechende Gesellschaft von alten und jungen Herren und Damen in florentinischen Trachten des 15. Jahrhunderts darstellt, macht wahrhaftig einen im eigentlichen Sinne des Wortes präraffaelitischen Eindruck! — Ganz reizend hat es Millais auch verstanden, sich im Geiste in die Kindheit Jesu hineinzuversetzen (Abb. 127). Wir befinden uns in der Zimmermannswerkstatt, Jesus im langen Hemdchen, das Haar in der Mitte gescheitelt, steht vor der Hobel-



Abb. 126 Christus, das Licht der Welt
von William Holman Hunt
(Nach Phot. Franz Hanfstaengl, München)



Abb. 127 Jesus im Hause seiner Eltern von John Everett Millais
(Zu Seite 171)

bank. Darüber beugt sich Joseph zu dem Söhnchen herab und greift nach seiner Hand. Auch die Großmutter langt über die Hobelbank zu Jesus herüber, Maria aber ist neben ihm auf den Boden niedergekniet und drückt ihm einen Kuß auf die Wange. Außerdem sind zwei Brüder zugegen, die sich durch Schurzfell und wildes Haar bedeutsam von Jesus unterscheiden. Eine geöffnete Tür gestattet einen lieblichen Ausblick auf eine Ebene, in der eine Schafherde weidet. — Millais malte aber auch ernste und heitere Gegenstände aus Shakespeare wie aus dem Leben seiner Zeit, Landschaften und Bildnisse, wobei er aber den religiös altertümelnden Stil wohlweislich beiseite ließ. Namentlich seine Bildnisse zeichnen sich durch die Kraft der Erscheinung und die Wahrheit des Ausdruckes aus. Wie dieser bedeutende Künstler und wahrhaft große Maler den „Yeoman of the guard“ (den Kgl. Leibgardisten) in seinem scharlachroten, reich verzierten und ordenbesetzten Rock mit den ausgezeichnet gemalten weißen Handschuhen hinsetzte, ist eine technische Leistung ersten Ranges. Ebenso der „Freilassungsbefehl“, wo das Rot in dem Rock des Gefängniswärters auch wieder stark anklingt, die übrigen Lokalfarben in der Nationaltracht des Schottengpaars, im Fell des Hundes, in der Wiedergabe des Gefängnisses aber gleichfalls kräftig zum Klingeln gebracht sind: Ein Muster peinlich genauer Durchführung bis in alle Einzelheiten, ohne doch eine Spur von kleinlicher oder tückeliger Wirkung. Unsagbar liebenswürdig das Gesicht der Schottin! Und dann wieder die „Ophelia“, eine Symphonie in Blau und Grün ohne Rot. Millais wußte eben mit feinem Takt für jeden Vorwurf den entsprechenden malerischen Ausdruck zu finden.

Millais wie Hunt werden an Ruhm und Ehren weit übertroffen von dem Dritten in ihrem Bunde, von *Dante Gabriel Rossetti*⁹²⁾ (1828—82). Rossetti war Katholik und von italienischer Herkunft, wenn auch in London geboren, wohin sich sein Vater, ein gelehrter Danteausleger und glühender Vaterlandsfreund, zurückgezogen hatte, nachdem er sich in seiner Heimat durch agitatorische Tätigkeit unmöglich

gemacht. Der zukünftige Maler erhielt in der Taufe den Namen des Lieblingsdichters seines Vaters: Dante. Und diese Namenswahl enthielt eine Weissagung. Die in der Familie vererbte Beziehung zu dem größten italienischen Dichter sollte, ebenso wie seine italienische Herkunft, für den Künstler von ausschlaggebender Bedeutung werden. Aus Dante hat Rossetti gern seine Stoffe gewählt, aber auch von Dantes Geist spürt man einen Hauch in seinen Werken. In seiner Kunst vermählen sich die lateinisch-italienischen Elemente seiner Herkunft und seiner Familienüberlieferung mit den angelsächsischen der Umgebung, in der er heranwuchs und in der er lebte. Eine ausgesprochen englische Frauenerscheinung, schlank, hochgewachsen, feingliedrig, mit schmalen, ein wenig eingefallenen Wangen, tiefliegenden, träumerischen blauen Augen, vollen, wie zum Kusse geschürzten Lippen und wunderbaren, tief in die Stirn wie tief in den Nacken hereingewachsenen, gewellten, unendlich üppigen goldblonden Haaren kam seinen, seiner Zeit und seiner Umgebung quattrocentistischen Vorstellungen von der Schönheit merkwürdig entgegen, ein Weib, wie von der Natur dem Ideal des Botticelli nacherschaffen (Abb. 128). Dieses Weib war Miß Elisabeth Siddal, eine junge Modistin, mit der Rossetti 1850 bekannt ward, mit der er sieben Jahre heimlich zusammenlebte, mit der er sich 1857 verlobte, 1860 vermaßhte, und die er zwei Jahre später durch den Tod verlor, nachdem sie ihm ein totes Kind geboren hatte. Wie Rubens in der stets wiederholten Darstellung seiner Helene niemals ermüdete, so ließ Rossetti nicht davon ab, sein weibliches Ideal wieder und immer wieder zu malen. Gleichviel wie die Namen seiner Bilder lauten mögen, ob Beatrice, Sibylle oder Astarte, ob Silence oder Sancta Lilia, immer schauen uns die unergründlichen Augen der Miß Siddal daraus entgegen. Und benutzte er ein anderes Modell, so machte sich die individuelle Verschiedenheit ungleich weniger bemerkbar, als der gemeinsame englisch-präraffaelitische Typ. Frau Morris schaut auf ihrem Bildnis in der Tate-Galerie wie Rossettis



Abb. 128 Rosa Triplex von Dante Gabriel Rossetti



Abb. 129 Der Venusspiegel von Edward Burne-Jones
(Nach Photographie Hollyer)

eigene Frau aus. Einmal malte er sein Ideal, ein zweiter Palma Vecchio, auf einem niedrigen Breitbild in dreifacher Wiedergabe: von vorn, von der rechten und von der linken Seite mit charakteristisch verschiedenen Kopf- und Halswendungen als „Rosa Triplex“ vor dunklem Hintergrund und hinter schmaler Brüstung, auf der die rosenhaltenden Hände und zum Teil auch die Arme aufliegen (Abb. 128). Welche Kühnheit in der an sich gleichförmigen, aber durch die anmutige Behandlung so reizvollen Nebeneinanderstellung! — Welch feine Stilisierung in dem dreimal entzückend gemalten Haupt! — Welch tiefe Schwermut in dem melusinenhaften Antlitz! — Welch hundertfaches Leben in dem Liniengewoge der Gewänder! — Bei Rossetti pflegen die bunten Lokalfarben aus schummrigem Hintergrund herauszuflammen. Die „Verkündigung“ aber ist eine Symphonie weiß in weiß, aus der die roten Farbflächen, man kann nicht anders sagen als: herausknallen. Blumenschmuck und Inschriften — Beiwerk, allerlei Gefühlvolles und Gedankliches trägt zur Wirkung der Rossettischen Bilder wesentlich bei. Dieser übersinnlich-sinnliche Künstler war vielleicht der fröhteste und zugleich entschiedenste Vertreter dieser ganzen Kunstgattung, die in ihrer merkwürdigen Verquickung von Himmelsfreud' und Erdenleid, von Mystizismus und Sensualismus, von altmeisterlicher Einfachheit und echt modernem Hautgout so unermeßlichen Einfluß weit über die Grenzen des grünen britischen Inselreichs hinaus auch bei uns in Deutschland gewinnen sollte.

Rossettis gleich großer und gleich hoch gerühmter Nachfolger war *Edward Burne-Jones* (1833—98)⁹³), ebenfalls von welscher Herkunft, der, durch den Anblick Rosettischer Werke begeistert, aus dem theologischen Hörsaal in die Malerwerkstatt übersiedelte. Aber ein Hauch theologischen Geistes zog ihm dahin nach und weht uns aus allen seinen Werken entgegen. Seine Gestalten, männliche wie weibliche, scheinen nicht, wie diejenigen Rossettis, vom Übermaß irdischer Liebesfreuden, sondern von Entbehrungen erschöpft zu sein. Mann und Weib liegen sich wohl in den Armen, aber sie enthalten sich einander („Die Liebe unter den Ruinen“).

Ein Zug von Entzagung zeichnet Burne-Jones' Bilder aus. Seine weiblichen Gestalten sind gotisch überschlank in die Höhe gezogen; ihre Knöchel zart zum Brechen; ihre Hände und Füße schmal, fast zu schwach zum Greifen und zum Stehen. Die Gewandfalten erhöhen in ihrer lotrechten Grundanlage den Eindruck des Schlanken, Schmalen und Schmächtigen. Burne-Jones' Kolorit ist eigenartig gedämpft und fahl, also gleichfalls entzagungsvoll. An Stelle des von Rossetti bisweilen beliebten Doppelklanges ließ Burne-Jones mit Vorliebe eine vieltönige Harmonie erklingen. Die einzelnen Schöpfungstage verkörpert er durch entsprechend gleichviel Engel, die ruhig dastehen, wie in ihre Gewänder so auch in ihre Flügel gleichsam eingehüllt sind und in den Händen Halbkugeln halten, auf denen die jeweilig letzte Schöpfungstat dargestellt ist. Eine Anzahl von nicht weniger als achtzehn ganz gleich gebildeten und gleichmäßig schlüssig gewandeten, hoch gegürterten jungen Mädchen lässt er, allerdings in den mannigfältigsten und stets anmutigen Bewegungen, mit verschiedenen Musikinstrumenten in den feinen Händen eine schön gewundene Stiege, „Die goldene Treppe“, herabsteigen. Eine Schar von zehn jungen Mädchen versammelt er an einem Weiher, und nun spiegeln sie sich wiederum in den anmutigsten und abwechslungsreichsten Stellungen in diesem „Venus-Spiegel“ wider (Abb. 129). Die anderen knien am Wasser oder bücken sich zum Wasser hinab, nur die eine, die am hellsten Gekleidete, bleibt, zu ihrer vollen Höhe aufgerichtet, stehen. Fein geschwungene Hügelketten schließen das Bild nach oben, gegen den sehr hoch angesetzten Horizont ab. Im Gegensatz zu der sengenden, ja verzehrenden Glut, die uns aus Rossettis Bildern entgegenlodert, liegt über Burne-Jones' Schaffen eine schwermütige, aber reine und stille Schönheit ausgebreitet.

Ein anderer, nicht weniger bedeutender Präraffaelit war *Walter Crane*⁹⁴⁾ (1845—1915), ein Meister der Linie, ein vorwiegend dekoratives Genie, der daher weniger auf die Malerei als auf das Kunstgewerbe eingewirkt hat. Er war der geborene Märchenbuchillustrator, allerdings weniger in Schwindischer, Märchen nacherzählender, als vielmehr in einer nur ihm eigenen, buchschmückenden Auffassung. „Die flüchtigen Stunden“ (Abb. 130), die an Guido Renis Aurora wie an den Parthenonfries anklingen, sind, so dramatisch sie sich geben mögen, im letzten Grunde dennoch rein dekorativ empfunden. Rosse, Wagen und Wagenlenker, alles ist in ein wohl abgewogenes Liniengefüge hineingezwungen.

Wiederum als ein ganz anderer und dabei zum mindesten ebenso ausgesprochener Kunstcharakter unter den Präraffaeliten stellt sich *George Frederick Watts* (geb. 1817, gest. 1904 in London)⁹⁵⁾ dar. Der Eindruck, den einst die Parthenon-Skulpturen auf ihn ausgeübt hatten, blieb zeit seines Lebens bestimmend für seine



Abb. 130 Die flüchtigen Stunden von Walter Crane

Bildnereien und von Einfluß auf seine Bilder. Als er dann in Italien die Venezianer kennen lernt, treten diese zu seinen griechischen Leitsternen hinzu. Lehnten sich nun aber die anderen englischen Präraffaeliten tatsächlich an die alten italienischen Präraffaeliten an, so dürfte Watts' weich verschwommene Weise vielmehr von den späteren Venezianern, von Giorgione und Tintoretto, aber auch von Correggio hergeleitet sein, nur daß er einen kühleren, helleren, graueren Ton bevorzugte. Inhaltlich war er von Rossettis süß verführerischer Art weit entfernt, vielmehr ein Prediger unter den Malern, der in selbsterdachten, nicht aus Dichtern geschöpften Allegorien und Mythologien sittlich erhebend aufs Publikum zu wirken suchte, dem er auch in seiner Werkstatt seine Bilder zugänglich zu machen pflegte, so weit er sie nicht bereits dem Staat geschenkt hatte. Gern verweilten seine Gedanken beim Tode, bei der Vorstellung: „Sic transit gloria mundi!“ — „Leben und Liebe“ (Abb. 131) soll nach seiner eigenen Ansicht sein bestes Werk sein und den Gedanken verkörpern, daß allein selbstlose Liebe (der geflügelte Jüngling) die Menschenseele (das zarte junge Weib) zum höchsten Leben emporführen kann. Abgesehen von seinen großartigen Allegorien hat Watts an die vierzig Bildnisse berühmter Männer gemalt, lauter Brustbilder und alle in gleichem Format gehalten, weniger in technischer Hinsicht, als durch Kraft des Ausdrucks und seelische Vertiefung von Bedeutung.

So verschieden an Kraft, an geistiger Gesundheit, an Vorbildern, an künstlerischen Absichten die Präraffaeliten auch immer sein mögen, darin stimmen sie alle überein, daß sich stets seelische Empfindung in ihren Gemälden auswirkt. Es handelt sich immer um Geistiges, Seelisches, Gedachtes, Empfundenes. Es ist also Gedanken- oder Gefühlskunst. Und in formaler Beziehung lassen sich überall Spuren von An- und Entlehnung auffinden. Indessen gehen die Künstler nicht auf Wiedererweckung vergangener Schönheitswelten, auf eine Verpflanzung auswärtiger Kunstkultur auf den englischen Boden aus, vielmehr rauben sie nur hier dieses, dort jenes Kunst- und Schönheitselement und passen alle diese Elemente englischem Geschmack und dem Empfinden ihrer Zeit an. Daher die starke Wirkung in die Breite seitens dieser Gedankenkünstler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf ihr Volk und auf ihre Zeit. Man mag eben sagen, was man will, für den Laien ist der gedankliche Inhalt des Kunstwerkes nicht gleichgültig! — Er mag ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament und mit außergewöhnlicher Beherrschung der Kunstmittel auf die Leinwand gebracht, höchstlich bewundern, er mag Linien- und Farbenmusik genießen können, zu tiefst ergreifen wird ihn doch nur dasjenige Kunstwerk, welches auch inhaltlich, gegenständlich, gedanklich, gefühlsmäßig zu ihm spricht. Der Inhalt ist doch das A und O der Kunst, sagt Goethe. Daher die ungeheure Wirkung der englischen Präraffaeliten, namentlich des zarten Burne-Jones und des raffinierten Rossetti.



Abb. 131 Leben und Liebe
von George Frederick Watts
(Nach Photographie Hollyer)