

**Fabian Fröhlich**

# **Frauen im Spiegel**

**Der Perseus-Zyklus  
von Edward Burne-Jones**

**Dissertation  
zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie  
der Universität Kassel**

**2002**

Tag der mündlichen Prüfung: 27.11.2002  
Erster Gutachter: Prof. Dr. Berthold Hinz  
Zweite Gutachterin: PD Dr. Gabriele Huber

Mit geringfügigen Änderungen veröffentlicht als Taschenbuch bei  
dissertation.de – Verlag im Internet GmbH, Berlin, Dezember 2005.

ISBN 3–86624–066–X

Mit weiteren geringfügigen Änderungen und einem Nachwort veröffentlicht als Open-  
Access-Dokument bei ART-Dok, Universitätsbibliothek Heidelberg, Oktober 2009.

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/830/>

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-8301

Kontakt: [fabian.froehlich \(at\) web.de](mailto:fabian.froehlich@web.de)

## **„This is my panic picture.“**

Edward Burne-Jones über *Venus Concordia* (unvollendet)

Für Hilfe, Geduld und Ungeduld bedanke ich mich bei:

Berthold Hinz, Gabriele Huber, Kurt Löcher, Martin Jaeggi, Marc Funda, Dan Borden, Nicolas Šustr, Daniel Aldridge, Sabine Naumer, Maria Effinger, der Staatsgalerie Stuttgart, der Bibliothek der Universität Kassel, der Staatsbibliothek Berlin, der Kunstbibliothek Berlin, der Bibliothek der Universität Göttingen, der British Library, der Warburg Library, der National Art Library und der Witt Library London.

Vor allem danke ich meiner Mutter, meinen Großeltern und in besonderer Weise meinem Vater, ohne dessen Unterstützung ich dieses Buch nicht hätte schreiben können.



# Inhalt

<b>1</b>	<b>Einleitung: Der <i>Perseus</i>-Zyklus im 20. Jahrhundert</b>	9
<b>2</b>	<b>Edward Burne-Jones</b>	21
<b>3</b>	<b>Der <i>Perseus</i>-Zyklus: Kontext und Entstehungsgeschichte</b>	
3.1	Viktorianische Mythologie	35
3.2.	Ruskin, Pater und Burne-Jones	43
3.3	Gegen die Entzauberung der Welt	51
3.4	Kunst, Mythos und Geschlecht	59
3.5	Arthur James Balfour und der Kreis der Souls	71
3.6	Die Verschwörung der Ästhetizisten	82
3.7	Die Vorläufer des <i>Perseus</i> -Zyklus	91
3.8	Der Auftrag	96
3.9	William Morris und die Antike	105
3.10	Das irdische Paradies	111
3.11	Der Southamptoner <i>Perseus</i> -Zyklus	119
3.12	Entwurf und Vollendung	126
<b>4</b>	<b>„And with bowed head he stood“: Perseus und Minerva</b>	
4.1	Die Göttin	133
4.2	Englische Helden	143
4.3	Die Suche nach dem Gral	150
4.4	Burne-Jones und Richard Wagner	166
4.5	Der androgyne Mann	181
4.6	Der männliche Akt	201
4.7	Perseus und das Schicksal	209
<b>5</b>	<b>„Gazing on the three“: Graien und Nymphen</b>	
5.1	Vom Relief zum Ölgemälde	217
5.2	Die symbolische Landschaft	224

5.3	Mütter, Feen, Königinnen	230
5.4	Das Rätsel Frau	236
5.5	Ideale Schönheit	241
5.6	Jugend und Vergänglichkeit	252
5.7	Macht oder Ohnmacht	262
<b>6</b>	<b>„Be merciful and strike me dead“: Medusa und ihre Schwestern</b>	
6.1	Der Liebreiz des Schreckens	269
6.2	Huren und Sünderinnen	280
6.3	Maria Zambaco	287
6.4	Die Verteidigung der Femme fatale	295
6.5	Der Tod der Medusa	305
6.6	Flucht	310
<b>7</b>	<b>„Thy fate shall be my fate“: Andromeda</b>	
7.1	Die Eröffnung der New Gallery	317
7.2	Im Schatten der Tradition	325
7.3	Frederic Leighton und Edward John Poynter	329
7.4	Das lebende Kunstwerk	335
7.5	Die Frau auf dem Podest	341
7.6	Der doppelte Akt	347
7.7	Lust und Leidenschaft	356
7.8	Der Kampf mit dem Drachen	364
<b>8</b>	<b>„So mirrored and yet live“: Der Blick in den Spiegel</b>	
8.1	Aspecta Medusa	373
8.2	Der ewige Augenblick	383
8.3	Hortus conclusus	386
8.4	Schönheit und Tod	392
8.5	Verbotenes Wissen	398
8.6	Hochzeitsbilder	405
8.7	Burne-Jones und der Bund der Ehe	410

8.8	Seelengefährten	418
8.9	Schluss	430
<b>9</b>	<b>Summary</b>	432
<b>10</b>	<b>Bibliografie</b>	434
<b>11</b>	<b>Abbildungen</b>	455
<b>12</b>	<b>Perseus Reloaded</b>	
	Nachwort und Bibliografie zur Rezeption des <i>Perseus</i> -Zyklus 2002–2009	519





# 1

## Einleitung

### Der *Perseus*-Zyklus im 20. Jahrhundert

Otto von Schleinitz vermisste den Geist der Antike. In seiner 1901 vorgelegten Burne-Jones-Monografie moniert der deutsche Kunstkritiker neben Unmöglich- und Unwahrscheinlichkeiten, die sich in den Bildern des *Perseus*-Zyklus häuften, vor allem den unangemessen „keltischen“ Menschenschlag:

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 neu bekleidet in dem schönen Orangenhain vor mir steht, macht sie einen ganz englischen Eindruck auf mich.<sup>1</sup>

Tatsächlich: Wer Wert auf Quellentreue legt, auf das Bemühen, eine literarische Vorlage, eine bestimmte Zeit so originalgetreu wie möglich abzubilden, der kann in den Bildern, um die es hier gehen soll, häufig genug Unstimmigkeiten und dem Stoff unangemessene Freiheiten erkennen. Edward Burne-Jones bezog seine Themen aus den unterschiedlichsten Bereichen, unterwarf die Figuren der Antike, der Bibel, der mittelalterlichen Literatur jedoch so sehr dem eigenem Stil, dass sie, kaum unterscheidbar, zu Bewohnern einer einzigen, vom Maler erschaffenen Welt werden. Dieser Stil, gleich dem Inhalt ein der Vergangenheit verhaftetes Amalgam unterschiedlicher Epochen, war vielleicht nicht immer von Originalität geprägt, aber von einer Kompromisslosigkeit, die erst auf den zweiten Blick erkennbar ist, nicht selten verdeckt von allzu gefälligen Formen und allzu bekannten Klischees von Schönheit. Doch gerade das, was Burne-Jones aus seinem Werk verbannte, obsessiv zu verbannen suchte – Lust, Angst, Tod, Alter, Hässlichkeit – , schleicht sich unmerklich wieder hinein, bricht die scheinbare Harmonie und Glätte und erzeugt eine Un-Eindeutigkeit, die viele seiner Gemälde weit über die Produkte ihm oberflächlich nacheifernder viktorianischer Künstler herausragen lässt.

Der *Perseus*-Zyklus ist paradigmatisch für die Kunst Burne-Jones': Er verhandelt

---

<sup>1</sup> Schleinitz, Otto von: *Burne-Jones*, Bielefeld u. Leipzig 1901, S. 140 f.

die für ihn wichtigsten Themen – aufgrund seines seriellen Charakters oft differenzierter als dies Einzelwerken möglich ist –, er wurde entworfen zu einer Zeit, Mitte der 1870er Jahre, in der sich der reife Stil des Spätwerks gerade gefestigt hatte, und seine Entstehungszeit deckte die restlichen Jahrzehnte bis zum Tod des Künstlers 1898 ab. Und schließlich kann er ohne Zweifel zu seinen bedeutendsten Arbeiten gezählt, wenn nicht sogar, als Einheit gesehen, als das überzeugendste und zentrale Werk schlechthin bezeichnet werden. Dass er unvollendet geblieben ist, ein Fragment, dessen Einzelteile sich zwischen Skizzenhaftigkeit und Perfektion bewegen, verstärkt die von ihm ausgehende Faszination eher, als dass dies seine Wirkung beeinträchtigen würde.

Lange Zeit war der *Perseus*-Zyklus ein eher vernachlässigter Teil des Œuvres, das ohnehin, wie die gesamte Kunst des viktorianischen England, aus dem Blickfeld der seriösen Kunstgeschichtsschreibung für ein halbes Jahrhundert nahezu verschwunden war. Zunächst in Privatbesitz und der Öffentlichkeit zumeist entzogen, gelangten die acht Bilder nach dem Tod des Auftraggebers, des ehemaligen britischen Premierministers Arthur James Balfour (1848–1930), in die Vereinigten Staaten und waren seit den 1930er Jahren in den Räumen der Huntington Hartford Collection am Columbus Circle in New York zu sehen: eine Pilgerstätte für einen kleinen Kreis von amerikanischen „Burne-Jones aficionados.“<sup>2</sup>

Die Auflösung dieser Sammlung Ende der 1960er Jahre erfolgte dann, aus deutscher Perspektive, zu einem denkbar günstigen Zeitpunkt: Die Rezeption der englischen Malerei des 19. Jahrhunderts befand sich im Wandel, große Ausstellungen in England, Frankreich und Deutschland unterzogen insbesondere die Kunst der Präraffaeliten einer Neubewertung.

„Es gibt bereits wieder eine weitere Renaissance oder aus der Kunstmottenkiste hervorgezauberte Mode: englische Malerei des Viktorianischen Zeitalters“, schreibt Karl Diemer 1971 freudig erregt in den *Stuttgarter Nachrichten*.

Zur Zeit liegt sie in Paris funkelnd und berauschend auf dem Präsentierteller. Das bedeutet rapide Aufwertung. Stuttgarts Staatsgalerie-Stratege Peter Beye bewies Riecher und war schon ein Jahr früher auf dem viktorianischen Plan. Auf Londoner Parkett, bei Agnew und Marlborough, eröffnete sich ihm die Burne-Jones-Chance. Ein Kunstmarkt-Glücksfall! Ein

---

<sup>2</sup> Newall, Christopher: „Burne-Jones“ [Rezension der Retrospektive im Metropolitan Museum of Art], in: *The Burlington Magazine*, August 1998, S. 51.

günstiges Angebot! Und Beye zauderte nicht, sondern packte schnurstracks zu. Strahlend kann er es heute verkünden.<sup>3</sup>

Die Preise für Burne-Jones-Gemälde hatten sich zwar deutlich erhöht (1942 hatte die Tate Gallery das großformatige Spätwerk *Love and the Pilgrim* für sage und schreibe 94 Pfund erworben),<sup>4</sup> waren aber immer noch sehr moderat und lagen für ein Ensemble wie den *Perseus-Zyklus* im mittleren sechsstelligen DM-Bereich. Der Ankauf war innerhalb des Hauses dennoch heftig umstritten. Die deutsche Presse immerhin reagierte wohlwollend bis begeistert.

Parallel zur Präsentation des Zyklus an neuem Ort beschleunigte sich auch im Heimatland des Künstlers der Prozess seiner Re-Popularisierung rapide. Nach wie vor datierten alle wichtigen Burne-Jones-Monografien vom Anfang des Jahrhunderts: Die grundlegende Darstellung seines Lebens, die zweibändige, 1904 und 1906 erschienen *Memorials of Edward Burne-Jones* seiner Witwe Georgiana,<sup>5</sup> Malcolm Bells Übersicht über Leben und Werk<sup>6</sup> sowie die ebenfalls recht ausführliche, aber von der Forschung weit weniger rezipierte Darstellung von Otto von Schleinitz. Die zuletzt genannte blieb – abgesehen von einer Übersetzung Bells – für mehr als 100 Jahre die einzige dem Gesamtwerk gewidmete deutschsprachige Veröffentlichung.

Kurt Löchers 1973 vorgelegter Katalog zu den Stuttgarter Bildern,<sup>7</sup> die unverzichtbare Basis für jede spätere Auseinandersetzung mit dem *Perseus-Zyklus*, stand am Beginn einer Burne-Jones-Renaissance. Deren wichtigste Stationen sind die Monografie von Martin Harrison und Bill Waters aus dem Jahr 1973, die alle Aspekte des Werkes würdigende Ausstellung von 1975 und die im gleichen Jahr veröffentlichte, bis heute wichtigste Burne-Jones-Biografie Penelope Fitzgeralds.<sup>8</sup> Während David Cecil Leben und Werk 1969 noch getrennt verhandelt hatte, in der Annahme, es gebe ein „Innenleben“ des Künstlers, das sich in seinen Gemälden ausdrücke und vom „äu-

---

<sup>3</sup> Diemer, Karl: „Jetzt klafft kein Abgrund mehr. Prunkvolle Neuerwerbung: Der Perseus-Gemäldezyklus von Edward Burne-Jones“, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 18. März 1972, S. 17.

<sup>4</sup> Vgl. Christian, John/Marcus, Penelope: *Burne-Jones. The Paintings, Graphic and Decorative Work of Sir Edward Burne-Jones*, Ausst.-Kat. Hayword Gallery London, Southampton Art Gallery, Birmingham Museum and Art Gallery, The Arts Council of Great Britain, London 1975, S. 8.

<sup>5</sup> G.B.J. [= Burne-Jones, Georgiana]: *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 Bde., London 1904–06.

<sup>6</sup> Bell, Malcolm: *Burne-Jones. A Record and Review*, 4. erweiterte Auflage, London 1902 (Deutsche Ausgabe: Berlin 1902).

<sup>7</sup> Löcher, Kurt: *Der Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones*, Stuttgart 1973.

<sup>8</sup> Harrison, Martin/Waters, Bill: *Burne Jones*, London 1973; Christian/Marcus 1975, op. cit.; Fitzgerald, Penelope: *Edward Burne-Jones. A Biography*, London 1975.

berer Leben“ nicht tangiert werde,<sup>9</sup> verbindet Fitzgerald die Lebensumstände des Malers aufs Engste mit seinen Bildern und gibt damit die Richtung vor, die der überwiegende Teil der Forschung in den 1980er Jahren einschlagen wird.

Die Publikation der Briefe Burne-Jones<sup>10</sup> steht ebenso aus wie ein *Catalogue Raisonné*, eine vergleichbar wichtige Quelle wurde jedoch 1981 allgemein zugänglich gemacht: eine Auswahl der Gespräche zwischen dem Maler und seinem Assistenten Thomas Rooke während der letzten vier Jahre seines Lebens.<sup>11</sup>

Während deutschsprachige Veröffentlichungen zum Kreis der Präraffaeliten den *Perseus-Zyklus* als eines der raren Beispiele viktorianischer Malerei in einem hiesigen Museum gerne in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken,<sup>12</sup> neigte die britische Burne-Jones-Literatur immer wieder dazu, den Zyklus (vor allem die Stuttgarter Bilder, aber auch die zehn großen Farbstudien in Southampton, die so etwas wie einen zweiten, inhaltlich größtenteils identischen Zyklus bilden) zu marginalisieren.

Harrison und Waters erwähnen den Stuttgarter Zyklus nur flüchtig, bilden zwei der Southamptoner Gouachen, aber keines der Ölgemälde ab und messen dem ganzen Projekt keine allzu große Bedeutung bei – was auch damit zu tun haben mag, dass die Bilder während der Entstehungszeit des Buches gewissermaßen untergetaucht waren, sich nicht mehr in New York und noch nicht beziehungsweise gerade erst in Stuttgart befanden.

Die Retrospektive von 1975 (mit 387 Katalognummern die größte je gezeigte Burne-Jones-Ausstellung) holte das Versäumnis nach und zeigte vier der Stuttgarter Bilder sowie fünfzehn weitere zum Zyklus gehörigen Gouachen und Zeichnungen,

---

<sup>9</sup> Cecil, David: *Visionary and Dreamer: Two Poetic Painters. Samuel Palmer and Edward Burne-Jones*, Princeton 1969.

<sup>10</sup> Ausgewertet werden die zugänglichen Briefe (u. a. in der British Library) vor allem von Harrison/Waters, Fitzgerald, Kestner, Daly, Lago und natürlich von Georgiana Burne-Jones.

<sup>11</sup> Lago, Mary (Hrsg.): *Burne Jones Talking. His Conversations 1895–1898 Preserved by His Studio-Assistant Thomas Rooke*, London 1981. Eine Kopie des vollständigen, um etwa ein Drittel umfangreicheren Typoskripts befindet sich im Victoria and Albert Museum: Rooke, Thomas Matthews: *Memoirs of Thomas Matthews Rooke* [Unveröffentlichtes Typoscript], London 1900, National Art Library London, Special Collection 86. RR. 52.

<sup>12</sup> *Präraffaeliten*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, bearb. v. Günter Metken, Baden-Baden 1973; Metken, Günter: *Die Präraffaeliten. Ethischer Realismus und Elfenbeinturm im 19. Jahrhundert*, Köln 1974; *Symbolismus in Europa*, Ausst.-Kat. Museum Boymans-Van Beuningen Rotterdam, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Grand Palais Paris, Baden-Baden 1976; Bergmann, Eckart: *Die Präraffaeliten*, München 1980. Die Baden-Badener Präraffaeliten-Ausstellung stellte 1974 den Stuttgarter Zyklus komplett aus und bildete alle Gemälde im Katalog ab; die 1976 folgende Symbolismus-Ausstellung stellte – hinsichtlich Burne-Jones – ebenfalls den Perseus-Zyklus ins Zentrum und zeigte zwei Stuttgarter sowie zwei Southamptoner Bilder.

setzte aber in ihrem Bemühen, die Wiederentdeckung des Malers angemessen zu feiern, mehr auf enzyklopädische Fülle als auf Schwerpunkte innerhalb des Œuvres. Der Katalog bietet kaum mehr als die nötigste Information und die Abbildung eines der Southamptoner Bilder.

Erst in den 1980er Jahren geht die Auseinandersetzung mit dem *Perseus*-Zyklus über die grundlegende Arbeit Löchers hinaus, neue Impulse kommen aber nicht aus England, sondern aus Italien,<sup>13</sup> Frankreich<sup>14</sup> und vor allem von der amerikanischen Kunstwissenschaft. Der Zyklus wird im Kontext des gesamteuropäischen Symbolismus betrachtet und als dankbares Objekt für psychologische und psychoanalytische Erkundungen entdeckt. Maurice Berger bringt 1980 Burne-Jones' Behandlung der Perseus-Sage erstmals mit Aspekten seiner Biografie in Verbindung,<sup>15</sup> und Joseph Kestner und Adrienne Munich nähern sich 1989 der viktorianischen mythologischen Malerei im allgemeinen und *Perseus* im Besonderen mit dem Rüstzeug der Gender Studies.<sup>16</sup> Als Korrektiv zu den dort vorgenommenen Interpretationen kann man Veröffentlichungen wie Stephen Kerns *Eyes of Loves* sehen.<sup>17</sup>

Einen wirklichen Liebhaber auch unter den einflussreichen britischen Kritikern und Kunstwissenschaftlern findet der Zyklus in Christopher Wood, der bereits 1981, in seinem Buch über die Präraffaeliten, den Perseus-Zyklus als „a unique achievement in Burne-Jones's work, wholly original and brilliantly inventive“ rühmt. Auch in einer Veröffentlichung über die englischen Neoklassizisten hebt er den Zyklus in seiner Bedeutung hervor: als einzigartige Vision eines klassischen Mythos, vermittelt durch

---

<sup>13</sup> Benedetti, Maria Teresa/Piantoni, Gianna: *Burne-Jones, dal preraffaellismo al simbolismo*, Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d'Arte Moderna Rom, Mailand 1986; Benedetti, Maria Teresa: „Il ciclo del Perseo di Edward Burne-Jones“, in: Sinisi, S. (Hrsg.): *Miti e Figure dell'immaginario simbolista*, Salerno 1992, S. 341–365. Darauf baut auf (mit besonderer Berücksichtigung der Medusa des *Perseus*-Zyklus): Michailidis, Georgia: *Der magische Kreis: Studien zum Thema „Magie“ im Werk von Edward Burne-Jones und Fernand Khnopff*, Frankfurt a. M. 1994 [zugleich Dissertation Universität Köln 1993].

<sup>14</sup> Bruckmuller-Genlot, D.: „Memoires de guerre...Athéna et Meduse ou les revers d'une même médaille“, in: *Cahiers Victoriens et Édouardiens. Studies in art and literature in Victorian and Edwardian England*, Montpellier 1988, No. 28, Oktober 1988, S. 77–100.

<sup>15</sup> Berger, Maurice: „Edward Burne-Jones' 'Perseus-Cycle': The Vulnerable Medusa“, in: *Arts Magazine*, 54, April 1980, S. 149–153.

<sup>16</sup> Kestner, Joseph: „Edward Burne-Jones and the Nineteenth-Century Fear of Women“, in: *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*, Honolulu, HI, 1984 Spring, S. 95–122; ders.: *Mythology and Misogyny. The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*, Madison, Wisconsin 1989; ders.: *Masculinities in Victorian Painting*, Aldershot 1995; Munich, Adrienne Auslander: *Andromeda's Chains. Gender and Interpretation in Victorian Literature and Art*, New York 1989.

<sup>17</sup> Kern, Stephen: *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840–1900*, London 1996.

eine schöpferische Begabung, wie sie keinem anderen viktorianischen Maler zu Gebote gestanden habe. „We do really feel we are witnessing gods and goddesses enacting an old and cruel myth on a remote, barren planet.“<sup>18</sup>

In Woods Burne-Jones-Monografie von 1998 schließlich scheint das gesamte Werk in den Stuttgarter Bildern (die hier erstmals seit 1974 vollständig publiziert werden) zu kulminieren: „Although incomplete, it was undoubtedly the greatest of Burne-Jones’s cycles“.<sup>19</sup> Wood bedauert ausdrücklich, dass das Ensemble, weil es die meiste Zeit außerhalb Englands verbracht habe, so viel weniger bekannt sei als der *Briar-Rose*-Zyklus in Buscot Park.<sup>20</sup>

Weitere Publikationen und Ausstellungen tragen Ende der 1990er Jahre dazu bei, den *Perseus*-Zyklus als eines von Burne-Jones’ Hauptwerken zu etablieren. In einer großen Überblicksschau der viktorianischen Malerei in der National Gallery in Washington ist er mit *The Doom Fulfilled* vertreten, und im Rahmen ihrer Ausstellung zum britischen Symbolismus präsentiert die Tate Gallery neben dem dreiteiligen Gesamtentwurf der Wandabwicklung auch *The Rock of Doom*.<sup>21</sup> In seiner Stuttgarter Fassung sei der Zyklus, so Christopher Newall, „one of the most enduring and powerful of all nineteenth-century artistic schemes and a testament to the vast inventiveness and originality of Burne-Jones.“<sup>22</sup>

Den vorläufig letzten Höhepunkt der Bemühungen, Burne-Jones als bedeutendsten britischen Maler des 19. Jahrhunderts neben Turner und Constable zu etablieren, markiert die in New York, Birmingham und Paris präsentierte Retrospektive von 1998/99. Der voluminöse und faktenreiche Katalog von Stephen Wildman und John Christian wird wohl bis auf weiteres *das* Standardwerk bleiben – obgleich man den Autoren vorwerfen kann, dass sie einen Großteil der neuen Herangehensweisen in der Burne-

---

<sup>18</sup> Wood, Christopher: *Olympian Dreamers: Victorian Classical Painters*, London 1983, S. 184 f.

<sup>19</sup> Wood, Christopher: *Burne-Jones*, London 1998, S. 68.

<sup>20</sup> Ebd., S. 107.

<sup>21</sup> Warner, Malcolm (Hrsg.): *The Victorians: British Painting in the Reign of Queen Victoria, 1837–1901*, Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington, D.C. 1997; Wilton, Andrew/Upstone, Robert (Hrsg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860–1910*, Ausst.-Kat. Tate London, Haus der Kunst München, Kunsthalle Hamburg, London 1997. In beiden Fällen handelt es sich um die Öl-Fassung der Bilder. In einer vorangegangenen Ausstellung, die ähnlich wie die Schau in Washington als Überblick konzipiert war, zeigten die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München neben dem ersten *Pymalion*-Zyklus auch *The Baleful Head*. Vgl. *Viktorianische Malerei. Von Turner bis Whistler*. Hrsg. u. mit Beiträgen von Robin Hamlyn, Christoph Heilmann, Christopher Newall und Julian Treuherz, Ausst.-Kat. Neue Pinakothek München, München 1993.

<sup>22</sup> Wilton/Upstone 1997, S. 248.

Jones-Forschung der letzten 30 Jahre souverän ignorieren.<sup>23</sup>

Christopher Newalls Sicht des *Perseus*-Zyklus – der in einer Ausstellungsrezension die Vorzüge der Farbstudien würdigt, aber zu dem Resümee gelangt, nur die Stuttgarter Ölfassungen transportierten die wahre Bedeutung des Projekts<sup>24</sup> – scheinen Wildman und Christian nicht zu teilen, konzentriert sich die vom Metropolitan Museum initiierte Ausstellung doch ausschließlich auf die Southamptoner Bilder, nicht nur indem der zehnteilige Zyklus auf allen drei Stationen komplett präsentiert wird und die Southampton City Art Gallery anlässlich der Rundreise eine eigenes Begleitheft veröffentlicht<sup>25</sup> – auch der üppig illustrierte Katalog erwähnt die Stuttgarter Version nur sehr beiläufig und bildet keines der Ölgemälde ab.

Zu Recht weist der Kurator Stephen Wildman darauf hin, dass es immer wieder Betrachter gegeben habe, die die Studien den vollendeten Bildern vorzogen. Dennoch würde ich sagen, dass zumindest die Bilder von Perseus und Andromeda sowie Perseus und den Graien, also jene vier Ölgemälde, die tatsächlich zum Abschluss gebracht wurden, ihren Vorläufern deutlich überlegen sind. Anders verhält es sich mit den restlichen, vor allem den Medusa-Bildern. In diesem Fall entdeckt man ganz besonders in den Southamptoner Entwürfen eine ungeglättete Ausdrucksstärke und Eigenartigkeit, ein noch nicht eingeebnetes Nebeneinander der Kontraste, von dem man sich wünscht, Burne-Jones hätte es weiter verfolgt und weniger dem Diktat einer kontrollierten Schönheit unterworfen.

Auch Christopher Wood weist auf die Modernität gerade dieser, dem Symbolismus besonders nahe stehenden Bilder hin. „These have a much more nightmarish and surreal feeling than any of his other work.“ Überraschender ist dann der Nachsatz, mit dem er sie mit der Gegenwart zu verbinden sucht: „They anticipate *Star Wars* and the world of science fiction“<sup>26</sup> – eine interessante, wenn auch beim erstmaligen Lesen etwas kryptisch erscheinende Bemerkung, die Wood nicht weiter erläutert.

Gewisse äußerliche Ähnlichkeiten rechtfertigen den Vergleich kaum. Obwohl George Lucas' Filmzyklus vom „Krieg der Sterne“ im gleichen Maße dem Märchen-

---

<sup>23</sup> Wildman, Stephen/Christian, John: *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*. With Essays by Alan Crawford and Laurence des Cars, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, Birmingham Museum and Art Gallery, Musée d'Orsay Paris, New York 1998.

<sup>24</sup> Newall 1998, op. cit., S. 51.

<sup>25</sup> *The Perseus Series. Sir Edward Coley Burne-Jones*, Southampton City Art Gallery 1998.

<sup>26</sup> Wood 1998, op. cit., S. 150.

und Fantasy- wie dem Science-Fiction-Genre zuzurechnen und in seiner Grundaussage auch eher technikfeindlich als fortschrittsgläubig ist, kann man nicht behaupten, dass zwischen dem Produktionsdesign von *Star Wars* und Burne-Jones' Malerei eine ins Auge stechende Ähnlichkeit bestünde. Worauf Wood abzielt, sind vielleicht auch eher inhaltliche und konzeptuelle als visuelle Übereinstimmungen: Perseus nicht etwa als ikonografischer Vorläufer des „dunklen Ritters“ Darth Vader (oder, was ebenso möglich wäre – man führe sich die Einheit aus Mensch, Metall und phallischem Monster vor Augen, die Burne-Jones in *The Doom Fulfilled* (Abb. 111) kreiert –, als Inspiration für Ridley Scotts und H. R. Gigers *Alien*), sondern als Ahnherr oder zumindest Äquivalent des suchenden Helden Luke Skywalker.

With *Star Wars* I consciously set about to re-create myths and the classic mythological motifs. I wanted to use those motifs to deal with issues that exist today. The more research I did, the more I realized that the issues are the same ones that existed 3,000 years ago. That we haven't come very far emotionally.<sup>27</sup>

So der Regisseur, Produzent und Drehbuchautor George Lucas in einem 1999, anlässlich von *The Phantom Menace*, dem vierten *Star Wars*-Film, geführten Interview. „Each society takes that myth and retells it in a different way, which relates to the particular environment they live in. The motif is the same.“<sup>28</sup>

Lucas' wichtigste Quelle für „that myth“, für den Mythos, den er unter Zuhilfenahme aller verwendbaren Ingredienzen der amerikanischen Popkultur neu aufbereitete, waren ursprünglich die Schriften des amerikanischen Mythologen Joseph Campbell, insbesondere dessen 1949 veröffentlichtes Buch *The Hero with a Thousand Faces*, das Lucas bereits als Student der Anthropologie gelesen hatte.<sup>29</sup>

In der Nachfolge C. G. Jung's sieht Campbell in den Figuren des Heldenmythos die Archetypen des kollektiven Unbewussten, Symbole für innerpsychische Prozesse (der Mythenschöpfer ebenso wie der Rezipienten). Aus den Sagen der Welt destilliert er einen mit jung'scher Psychologie kompatiblen „Monomythos“, ein Modell, dem

---

<sup>27</sup> „Of Myth and Men. A conversation between Bill Moyers and George Lucas on the meaning of the Force and the true theology of *Star Wars*“, in: *Time Magazine*, 26. April 1999, S. 90–94, S. 90.

<sup>28</sup> Ebd., S. 93.

<sup>29</sup> Campbell wiederum pflegte bis zu seinem Tod 1987 regen Austausch mit Lucas, interpretierte nachträglich dessen Filme und erreichte in deren Nachfolge in Amerika einige Popularität. Vgl. Hargrove, Thomas: „The spiritual godfather of the *Star Wars* saga is a man of myths“, in: *Naples Daily News*, Florida, 15. Mai 1999.



gerade die Geschichte von Perseus nahe kommt wie kaum eine andere. Deckungsgleich ist sie mit ihm freilich nicht, so wie *keine* Sage gänzlich in Campbells Modell aufgeht. Darin besteht dessen Schwäche: Es ruft zwar unzählige Mythen auf, um Teile des angeblich universalen Musters zu illustrieren, wendet aber nie das gesamte Muster auf einen einzelnen Mythos an.<sup>30</sup>

Vor allem im ersten, zunächst als Einzelwerk konzipierten *Star Wars*-Film von 1977 (der dann zu *Episode 4* der internen Chronologie wurde) kann man eine neuzeitliche Version der von Campbell konstruierten universalen Queste sehen:

Ein über seine Herkunft und Bestimmung Ahnungsloser wird zu einer großen Aufgabe berufen, verlässt widerstrebend seine Heimat und betritt eine ihm fremde, übernatürliche Welt. Alle Ereignisse und Begegnungen sind vom Schicksal vorgezeichnet, arrangiert, um dem Reifeprozess des Helden zu dienen. Er passiert Schwellenhüter und findet Mentoren, wird mit magischen Hilfsmitteln ausgestattet, überwindet Hindernisse, befreit eine Prinzessin und muss schließlich die dunkle Seite in sich selbst bekämpfen, ehe er in seine Welt zurückkehren kann.<sup>31</sup>

Oder, in Lucas' Worten:

It's about how you conduct yourself as you go through the hero's journey, which in all classical myth takes the form of a voyage of transformation by trials and revelations. You must let go of your past and must embrace your future and figure out what path you're going to go down.<sup>32</sup>

Die Meinungen darüber, wie künstlich und berechnend der von Lucas geschaffene Mythos sei, beziehungsweise wie „natürlich“ dem Unbewussten entstieg, mit welcher Berechtigung man ihn also in eine Reihe mit traditionellen Mythen und ihren künstlerischen Bearbeitungen stellen kann, gehen weit auseinander – vor allem die Kritiker der ersten Stunde sahen, was Handlung und Charaktere betraf, wenig mehr als blanke Infantilität am Werke. Nichtsdestotrotz: Er funktionierte. Und zweifellos hängt sein immenser und jahrzehntelang anhaltender Erfolg (und ähnliches ließe sich zu

---

<sup>30</sup> Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*, New York 1953. Für eine kritische Würdigung Campbells vgl. Segal, Robert A. (Hrsg.): *In Quest of the Hero*, Princeton 1990, S. xvii-xxi.

<sup>31</sup> Campbells Schema ist natürlich viel detaillierter. Für einen Vergleich von *Episode 4* und Campbells Monomythos vgl. Gordon, Andrew: „Star Wars: A Myth for Our Time“, in: Martin, J. W./Ostwalt, C. E. (Hrsgg.): *Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, Boulder 1995, S. 73–82. (Reprinted, with revisions, from *Literature/Film Quarterly* 6, no. 4 (Fall 1978), S. 314–326.)

<sup>32</sup> Moyers/Lucas 1999, op. cit., S. 93.

Tolkiens *Lord of the Rings* und Peter Jacksons Verfilmungen sagen) maßgeblich mit den so altvertrauten Strukturen zusammen – und zwar ganz unabhängig davon, ob Mythen nun *tatsächlich* so etwas wie zeitlose Wahrheiten transportieren, oder ob sie vor allem benutzt werden, um genau dies zu suggerieren, und um durch diese behauptete Allgemeingültigkeit einer individuellen oder gesellschaftlichen Gegenwart einen neuen Stellenwert zu geben, sie zu bestätigen oder einen Mangel ausgleichen.

Als eine der Erklärungen für den Erfolg von *Star Wars* in den späten 1970er Jahren galt vielen Interpreten ein Hunger des Publikums nach spiritueller Erfahrung, der von den traditionellen Glaubensgemeinschaften und ihren Botschaften nicht mehr gestillt werde. Bill Moyers scheut sich im Interview mit Lucas nicht, die Bibel zum Vergleich heranzuziehen, die sich den gleichen Fragen wie dessen Geschichten widme: „It’s about the fall, wandering, redemption, return. But the Bible no longer occupies that central place in our culture today. Young people in particular are turning to movies for their inspiration, not to organized religion.”

Ein Gedankengang, an den Lucas bereitwillig anknüpft: In der Tat habe er „the Force“, den zentralen Begriff der Religion der Jedi-Ritter, in den Star-Wars-Kosmos aufgenommen, um eine bestimmte Form von Spiritualität in jungen Menschen zu wecken – „more a belief in God than a belief in any particular religious system. I wanted to make it so that young people would begin to ask questions about the mystery.”<sup>33</sup>

Die Populärkultur bemächtigt sich des Mythos und füllt ein spirituelles Vakuum, nimmt – für ihr Publikum noch mehr als für ihre Produzenten – Züge einer Ersatzreligion an: Das ist eine Entwicklung, deren Anfänge man in der Mythenrezeption und im Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts beobachten kann. Ebenso wie andere offenbar immer wieder kehrende Konstellationen, die Andrew Gordon in einer 1978 erstveröffentlichten Analyse von *Star Wars* benennt: Man befinde sich in einer Epoche, in der Helden durch nationale Katastrophen wie Vietnam und Watergate zu Fall gebracht worden seien. Die Grenzen zwischen Gut und Böse seien unscharf und sexuelle Identitäten durch die Frauenbewegung neu definiert worden. „Meanwhile, we have created a machine world for ourselves, a world that seems drained of spiritual values, a world in which we feel impotent and alien.”<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Ebd., S. 92.

<sup>34</sup> Gordon 1995, op. cit., S. 82.

Fast wortgleiche Beschreibungen der Gegenwart hätte man 100 Jahre zuvor lesen können. So wie viele Mythografen und Künstler der viktorianischen Epoche der Meinung waren, dass Mythen als Gegengewicht zu gesellschaftlichen Veränderungen oder zum Rationalismus der Moderne dem Individuum helfen könnten, sich selbst und seine Rolle in der Gesellschaft zu erkunden und zu definieren, zeugen auch Millionen von *Star Wars*-Kinogängern (nicht zu reden von den Tausenden von Jedi-Rittern, die vollkommen ernsthaft ihre von Lucas gestiftete Religion betreiben), am Ende der 1970er Jahre und im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, von einem Bedürfnis, sich in mythischen Grundstrukturen zu spiegeln – ein Bedürfnis, das in seiner Dringlichkeit dem eines John Ruskin oder Edward Burne-Jones in nichts nachsteht. Und, wie Lucas' Erläuterungen nahe legen, auch der im Falle Ruskins damit verbundene didaktische Impetus ist offenbar noch nicht ganz ausgestorben.

Womit man diese Parallelführung dann aber auch beenden kann. Die vorliegende Arbeit hat nicht das Ziel, den Nachweis für eine ungebrochene Aktualität des *Perseus*-Zyklus zu erbringen. Vielmehr sollen die Bilder in ihren ursprünglichen Kontext gestellt und in ihrer ganzen Zeitgebundenheit und Widersprüchlichkeit verstanden werden. Nur so, als „a myth for their time“, um Gordons Charakterisierung von *Star Wars* abzuwandeln, können sie zugleich für sich selbst bestehen und sich dem (auch nach Verwandtschaft, nach persönlichen Bezugspunkten suchenden) heutigen Betrachter öffnen.

Der *Perseus*-Zyklus wurde als Ausdruck fundamentaler Misogynie oder als Verherrlichung der ebenso schönen wie mutigen und wissenden Frau gedeutet, als Traumreise, von sozialen und biografischen Zusammenhängen jedweder Art abgekoppelt, ebenso wie als Abbild viktorianischer Werte und der Psyche des Künstlers. Alle diese Ansätze haben die Tendenz, den Bildern das zu nehmen, worin ihre Besonderheit besteht: ihre Vieldeutigkeit. Burne-Jones vermischte die unterschiedlichsten formalen und inhaltlichen Vorbilder, er verfolgte kein „Programm“, das er in Bildern ausdrückte, und das man nur zurückübersetzen muss. Und auch die durch seine Briefe, durch Freunde und Familienmitglieder überlieferten Äußerungen offenbaren immer wieder sich widersprechende Ansichten zu bestimmten Themen.

Doch soviel lässt sich vorweg sagen: Das Thema des Zyklus ist die Reise eines Helden, eine Queste, in deren Verlauf er auf elf Frauen trifft, einzeln oder in Dreier-

gruppen auftretend, von stärkerer oder geringerer Bedeutung. Diese Bandbreite weiblicher Gestalten, wie sie der Perseus-Mythos bietet, ermöglicht es dem Künstler, verschiedene Konstellationen und Möglichkeiten der Begegnung durchzuspielen und unterschiedliche Aspekte seines Frauenbildes darzustellen.

Ich will untersuchen, was dieses Frauenbild – und damit untrennbar verbunden: das Bild vom männlichen Helden – ausmacht und aus welchen Quellen es sich speist. Im Mittelpunkt stehen dabei die acht Stuttgarter Gemälde und Kartons. Den von Kurt Löcher unter Mitarbeit von Ulrike Gauss 1973 veröffentlichten, 1999 um annähernd dreißig Nummern ergänzten<sup>35</sup> Katalog der vorbereitenden Skizzen und Studien soll und kann diese Arbeit nicht ersetzen. Das heißt: Ich ziehe neben den Southamptoner Gouachen auch zahlreiche der bekannten Zeichnungen zum Vergleich heran und ergänze sie um einige (Abb. 26, 28, 51, 97, 169–174), liste aber *nicht* noch einmal den gesamten Bestand auf.

Der *Perseus*-Zyklus soll sowohl im Zusammenhang des Gesamtwerks und im Vergleich mit anderen Gemälden betrachtet als auch in einen Zusammenhang gestellt werden, der über den der Malerei hinausgeht. Neben der Rezeptionsgeschichte werden drei weitere Bereiche, die ineinander greifen und die Kunst von Burne-Jones beeinflussen, im Mittelpunkt des Interesses stehen: der biografische Hintergrund, Vorbilder in der bildenden Kunst und die Schriften der Autoren, die Burne-Jones prägten oder im thematischen Zusammenhang mit seinen Gemälden stehen.

Es bleibt zu hoffen, dass die eingestandene Unmöglichkeit, dem *Perseus*-Zyklus eine klare und eindeutige Aussage zu entnehmen und diese durch eine knapp formulierte These auf den Punkt zu bringen, weniger das Handicap, sondern vielmehr die Chance dieser Arbeit ist.

---

<sup>35</sup> Löcher, Kurt: „Neues zum Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones“, in: *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, 1999, S. 19–27. Vgl. auch ders.: „William Morris’ ‚The Earthly Paradise’ und Edward Burne-Jones’ Stuttgarter Perseus-Zyklus“, in: Friemert, Chup (Hrsg.): *William Morris Zyklus*, Berlin 1998. Hier setzt Löcher sich vor allem mit dem Verhältnis der Bilder zu ihrer wichtigsten Textquelle auseinander.

## 2

# Edward Burne-Jones

„The whole town reeked with oil and smoke and sweat and drunkenness“.<sup>36</sup> So zitiert Georgiana Burne-Jones zustimmend einen Beobachter der 1840er und '50er Jahre, wenn sie über Birmingham schreibt, eine Stadt, die von Industrialisierung und zunehmender Verelendung der Arbeiterviertel geprägt war und in der ihr Mann am 28. August 1833 als Edward Coley Burne Jones<sup>37</sup> geboren wurde und aufwuchs. Seine Mutter starb an den Folgen der Geburt, und der Vater, ein Rahmenmacher und Vergolder, überließ seinen einzigen Sohn weitgehend der Obhut einer Amme.

Von 1844 bis '52 besuchte er die King Edward School, wo er Latein und Griechisch lernte und der Grundstein für sein Interesse an antiker Mythologie gelegt wurde. 1849 wechselte er dort vom kaufmännischen Zweig zur „Classical School“, die ihm eine universitäre Ausbildung ermöglichen sollte. Die Ansprüche unter dem Leiter James Lee Prince, einem angesehenen Experten der Antike, waren hoch. Auf Burne-Jones wirkten sie stimulierend: „I swam right into that deep wonderful sea of Greek literature and pagan mythology“,<sup>38</sup> erinnerte er sich später im Gespräch mit William Sharp.

Mit bildender Kunst dagegen kam er kaum in Berührung. 1848 belegte er an der Government School of Design in Birmingham Abendkurse, aber bis er Mitte der 1850er Jahre nach London kam, interessierte er sich weder für Malerei noch malte er selber; die eigenen Versuche hatten sich bisher auf Zeichnungen beschränkt.

Zunächst wollte er eine kirchliche Laufbahn einschlagen; 1853 begann er mit dem Studium der Theologie in Oxford. Hier lernte er William Morris (1834–1896) kennen, mit dem er – unter anderem – die Begeisterung für das Mittelalter teilte. Eine lebenslange Freundschaft und vielfältige künstlerische Zusammenarbeit sollte sie bis zu Morris' Tod verbinden.

Beide hatten erwartet, in der Universitätsstadt etwas vom idealistischen Geist der

---

<sup>36</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 36.

<sup>37</sup> Erst 1885 fügte er den Bindestrich ein, um weniger verwechselbar zu sein: „the natural yearning of mortal man not to be lost in the million of Joneses.“ Zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 206.

<sup>38</sup> Zit. n. Lisle, Fortunée de: *Burne-Jones*, London <sup>2</sup>1906, S. 110.

Traktarianer zu finden. Doch das 1833 von Newman, Keble und Pusey initiierte „Oxford-Movement“, das sich auf mittelalterliche Traditionen berief und für die Anglikanische Kirche eine Erneuerung der Liturgie anstrebte, hatte längst an Kraft verloren. Die Reaktion hatte Fuß gefasst.

Als Sechzehnjähriger hatte Edward mit seinem Vater eine Predigt John Henry Newmans (1801–1890) vor Fabrikarbeitern in Birmingham besucht, ein Erlebnis, das ihn, wie auch die Schriften des inzwischen zum Katholizismus konvertierten Geistlichen, nachhaltig prägte:

In an age of sofas and cushions he taught me to be indifferent to comfort, and in an age of materialism he taught me to venture all on the unseen, [...] I wanted to go to Oxford because of him, but when I got there, I saw nothing like what I had left in the grimy streets of Birmingham.<sup>39</sup>

Der Einfluss John Goss', eines jungen Geistlichen, der die Zeit von Newmans Sezession in Oxford miterlebt hatte, und das soziale Elend in den Straßen Birminghams, sowie der Klang von Kirchenchören in gotischen Kathedralen hatten ein übriges getan, um ihn den Entschluss fassen zu lassen, Priester zu werden, oder, besser noch: in einer der Seelsorge ergebenden Gemeinschaft wie der der Oratorianer zu leben. Was er suchte, so Fitzgerald, war „a meeting point between the need to serve and the need for beauty.“<sup>40</sup>

Dass schließlich selbst der Traktarianismus an Faszination verlor, hat vermutlich gerade mit diesem vor allem ästhetisch motivierten Zugang zu tun, der auch später Burne-Jones' Haltung zum Christentum bestimmen sollte, und der in dem, was das Oxford Movement im Kern ausmachte, keine wirkliche Entsprechung fand. Hinzu kam der Einfluss von einigen der Autoren, aus deren Büchern sich die kleine Gruppe Oxforder Studenten gegenseitig vorlas: Charles Kingsley (1819–1875) vor allem, in dessen Roman *Hypatia* (1853) sie eine eindeutige Kritik am von ihnen zu dieser Zeit diskutierten Zölibat fanden, und Thomas Carlyle (1795–1881), der Wege zu einer religiös fundierte Moral ohne theologische Normen eröffnete.<sup>41</sup>

Die anglikanische Kirche bedachte Burne-Jones fortan mit Spott, die christlichen

---

<sup>39</sup> Burne-Jones an Frances Horner, zit. n. Horner, Frances: *Time Remembered*, London 1933, S. 120.

<sup>40</sup> Fitzgerald 1975, op. cit., S. 20; vgl. auch Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 43.

<sup>41</sup> Vgl. Brewer, Elizabeth: „Morris and the 'Kingsley Movement'“, in: *The Journal of the William Morris Society*, Vol. IV, Number 2, 1980, S. 4–17; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 45.

Botschaft aber und vor allem die Kulturleistungen, die sie in den letzten Jahrhunderten erbracht hatte, hielt er immer in höchsten Ehren, vor allem im Vergleich mit anderen Menschheitsbeglückungsprogrammen: „Yet what the Socialists don't do the Christians have done a thousand times over and over and Christianity will lick Socialists into nothing if only by the beauty of it.“<sup>42</sup>

„My dear,“ schreibt er Jahrzehnte später an John Ruskin,

we ought to belong to a church that writes its gospels in gold on purple vellum, every kind of purple that Tyre could devise, from indigo purple to rose purple – let's go, on condition that the Pope makes a great fuss over us and sings himself, in his finest cope. Georgie won't join us, needs reasons for things and in that way constantly imperils domestic peace<sup>43</sup>.

„Georgie“, Georgiana Macdonald (1840–1920), die Tochter eines Methodisten-Predigers, hatte er 1860 nach dreijähriger Verlobungszeit geheiratet. Weniger schönheitstrunken als ihr Gatte und ihrer religiösen Erziehung zeitlebens treuer als es diesem lieb war, hätte sie eine Konversion zum Katholizismus (ein Gedanke, mit dem Burne-Jones immer wieder spielte) vermutlich zu verhindern gewusst.

Der Zweifel in Glaubensfragen sollte Burne-Jones ein Leben lang begleiten. Das Jüngste Gericht beispielsweise, das Nachdenken darüber, wie und wonach man nach dem Tode beurteilt werden würde, ist ein immer wieder kehrendes Thema in den Gesprächen mit Rooke und Sebastian Evans, einem Freund der 1890er Jahre: Es habe, so Burne-Jones, zwar ihrer aller Kindheit mit Schrecken erfüllt, doch zugleich ihre Vorstellungskraft befeuert. Mehr als den Glauben an ein buchstäbliches Weltgericht verband er mit dem Jüngsten Gericht die unaufhörliche und notwendige Frage danach, wie, ein sinnvolles Leben zu führen sei: „It is a synonym for the present moment – it is eternally going on.“<sup>44</sup>

Dies war die Art und Weise, wie Burne-Jones nach seiner Abkehr von jeder Form dogmatischen Christentums die Geschichten und Bilder der Bibel auf das allgemeine Leben übertrug – Geschichten, die, wenn sie solche Wahrheiten mitteilten, auch aus

---

<sup>42</sup> Burne-Jones zu Robert Catterson-Smith, 31. Dezember 1897, zit. n. Lago 1981, S. 166.

<sup>43</sup> Burne-Jones an Ruskin, 21. Februar 1889 (?), Transkription im Fitzwilliam Museum, Cambridge, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 27.

<sup>44</sup> Burne-Jones zu Sebastian Evans, zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 256; vgl. auch Lago 1981, op. cit., S. 95.

anderen Quellen kommen konnten. Glauben bedeutete für ihn, die von Gott gegebenen Fähigkeiten (und eben genau *diese*) nach bestem Wissen zu perfektionieren und zu benutzen, um seinen Teil zu einer Verbesserung der Welt beizutragen. „Of cause you can translate it into any religious language you please; Christian, Buddhist, Mahometan, or what not. ‘Have you faith?’ I suppose means the same thing.“<sup>45</sup>

Es ist kaum verwunderlich, dass, nachdem sich Oxford als eine solche Enttäuschung herausgestellt hatte, die 1854 veröffentlichten *Edinburgh Lectures* von John Ruskin (1819–1900), dem bedeutendsten Kunstkritiker der Zeit, auf fruchtbaren Boden fielen: Hier hörte Burne-Jones zum ersten Mal von Rossetti und den nach Wahrheit und Spiritualität strebenden Präraffaeliten.

Während einer Reise durch Nordfrankreich, die Burne-Jones und Morris 1855 unternahmen, festigte sich angesichts der mehr als zwei Dutzend Kathedralen und Kirchen, die sie besuchten, aber auch der frühen Italiener im Louvre und einer Präraffaeliten-Ausstellung in Paris, bei beiden der Entschluss, der Kirche den Rücken zu kehren und Künstler zu werden – die Suche nach einem „meeting point between the need to serve and the need for beauty“ hatte ein neues Ziel gefunden.

Den letzten Ausschlag gab 1856 die persönliche Begegnung mit dem fünf Jahre älteren Maler und Dichter Dante Gabriel Rossetti (1828–1882), dem Mitbegründer und der treibenden Kraft der Präraffaelitischen Bruderschaft. Diese Künstlergruppe hatte sich 1848 zusammengefunden und für einige Jahre mit ihrer gegen die akademischen Traditionen gerichteten Malerei für Aufsehen gesorgt. Von den sieben Mitgliedern waren vor allem drei von Bedeutung: Rossetti, William Holman Hunt (1827–1910) und John Everett Millais (1829–1896).

Sie beriefen sich auf die italienischen Künstler vor Raffael und verbanden eine historisch-symbolische Malerei (die literarische und biblische, aber auch zeitgenössische Themen behandelte) mit der Forderung nach unbedingter Naturwahrheit. Wesentlich beeinflusst wurden sie dabei von den Schriften John Ruskins. Dessen vehementem Eintreten für ihre Kunst wiederum war es maßgeblich zu verdanken, dass sie sich trotz anfänglicher vernichtender Kritiken langsam etablieren konnten, oder zumindest – im Fall von Rossetti, der sich nach zwei Ausstellungen gekränkt zurückzog, und erst postum wieder öffentliche Aufmerksamkeit erlangte – Förderer und Käufer

---

<sup>45</sup> Ebd., S. 256 f.



fanden.

Edward Burne-Jones wird häufig den Präraffaeliten zugerechnet, was aber insofern problematisch ist, als er mit deren ursprünglichen Charakteristika wenig gemein hatte und sich vor allem einer unbedingten Naturwahrheit in keiner Weise verpflichtet fühlte. Nur wenn man das „Präraffaelitische“ nicht als einheitlichen Stil auffasst, sondern von einer sich über Jahrzehnte erstreckenden Entwicklung mit unterschiedlichen Ausprägungen ausgeht, kann man so gegensätzliche Werke wie die der Bruderschaft einerseits und die von Burne-Jones und dem späten Rossetti andererseits in einem Begriff zusammenfassen.

In einem anderen, wörtlichen Sinne war Burne-Jones am meisten Präraffaelit von allen, da er wie kein anderer die Maler vor Raffael tatsächlich ausgiebig studierte. Die ursprüngliche Bruderschaft bewunderte in erster Linie die angenommene Schlichtheit, Reinheit und den Ernst der „primitives“ wie Fra Angelico oder Pisanello, nahm sich mehr eine imaginierte Haltung zum Vorbild als dass sie sich wirklich mit den Werken, die sie ohnehin fast ausschließlich als Reproduktion kannten, beschäftigt hätte.<sup>46</sup>

Das Verbindungsglied zwischen der detaillbesessenen Malerei von Millais und Hunt und dem „späten Präraffaeliten“ Burne-Jones war Rossetti. Auch ihm hatte das Gebot der Naturwahrheit im Grunde immer widerstrebt. Mehr und mehr folgte er seinem ganz persönlichen Schönheitssinn und der eigenen Einbildungskraft und entfernte sich von den anderen Mitgliedern der Bruderschaft. Rossetti erkannte und förderte Burne-Jones Begabung und veranlasste ihn – wie später auch Morris – nach London überzusiedeln.

Für einige Jahre suchte Burne-Jones fast täglich die Gesellschaft Rossettis und versuchte dessen Stil so nahe wie möglich zu kommen. So etwas wie eine zweite Bruderschaft formierte sich 1857 um Rossetti, Burne-Jones, Morris und den Dichter Algernon Charles Swinburne (1837–1909) während der gemeinsamen Ausmalung der Union Debating Hall in Oxford mit Fresken, die Motive aus Thomas Malorys *Morte d'Arthur* darstellten.<sup>47</sup> Nicht nur die verbale Ermutigung und die Werke des Mentors, auch dessen Lehrmethode war entscheidend für Burne-Jones' Entwicklung. Rossetti,

---

<sup>46</sup> Vgl. Roberts, Helen: „The Medieval Spirit of Pre-Raphaelitism“, in: Cheney, Linda De Girolami (Hrsg.): *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewiston, NY 1992, S. 15–28.

<sup>47</sup> Die Wandbilder existieren noch, sie verblassten aber binnen weniger Jahre, weil den Künstlern jede Erfahrung mit den Techniken der Freskomalerei fehlte.

der eine Zeit lang am 1854 gegründeten Working Man's College lehrte, bis er den Versuch 1858 aufgab, wandte sich gegen die Übungspraxis der Akademie, die seiner Meinung nach nur technische Virtuosität ohne Vision hervorbrachte. Seine Schüler sollten nicht wertvolle Lebenszeit an das Studium von Gipsabgüssen verschwenden, sondern ihrer Imagination freien Lauf lassen. Der Rest würde von alleine folgen. „He taught me to have no fear or shame of my own ideas, to design perpetually, to seek no popularity, to be altogether myself“,<sup>48</sup> so Burne-Jones – doch habe er in jenen ersten Jahren nie anders denken wollen als sein Lehrmeister, und dessen Gedanken und Taten seien ihm erschienen wie die eigenen.

Die im Gemälde dargestellte Natur war für Rossetti und Burne-Jones ein Symbol, ein Mittel, um Bilder für die innere Welt des Künstlers zu finden und eine von der materiellen Wirklichkeit unabhängige Welt der Schönheit zu erschaffen – einer der Aspekte ihrer Malerei, der auf die Kunst des 20. Jahrhunderts vorausweist und ihnen Anerkennung auch von vergleichsweise wenig nahe liegender Seite sicherte: „Keime des Strebens zum Nichtnaturellen, Abstrakten und zu *innerer Natur*“ sah Wassily Kandinsky 1911 in den Bildern von Rossetti, Burne-Jones, Böcklin und Segantini. Wie Maurice Maeterlinck auf dem Gebiet der Dichtung seien sie „Sucher des Inneren im Äußeren“.<sup>49</sup>

Ein Gegengewicht zu dem Einfluss, den Rossetti auf den jungen Burne-Jones ausübte, formierte sich in Gestalt von John Ruskin und George Frederick Watts (1817–1904). Watts war einer der wenigen Künstler, die zur Jahrhundertmitte, abseits des Kunstbetriebs, die klassische Tradition gepflegt hatten – eine Tradition, die, von Einzelfiguren wie dem 1849 verstorbenen William Etty abgesehen, in England für Jahrzehnte brach gelegen hatte, und deren Wiederaufleben in den 1860er und '70er Jahren dann auch nicht an die heimischen klassizistischen Tendenzen der letzten Jahrhundertwende anknüpfte, sondern an die aktuelle Kunst des Kontinents.<sup>50</sup>

Durch Watts erkannte Burne-Jones, wie dienlich das intensive Studium der äußeren Welt und der großen Vorbilder auch dann sein konnte, wenn, wie in den verträumten Allegorien Watts', bloßes Abschildern der Natur gar nicht das Ziel war: Ein

---

<sup>48</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 149.

<sup>49</sup> Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern 1973, S. 54 u. S. 50.

<sup>50</sup> Vgl. Wood 1983, op. cit., S. 16 u. 22.

Künstler könne eine Vision, die in seinem Kopf entstehe, um so besser in ein Bild verwandeln, je selbstverständlicher er über die technischen Fertigkeiten verfüge; Watts habe ihn geradezu gezwungen, mehr und besser zu zeichnen, erinnerte sich Burne-Jones später.<sup>51</sup> Er begann (ohne dabei seine Liebe zu mittelalterlicher Buchmalerei oder den italienischen „primitives“ zu verlieren), sich verstärkt mit der Kunst der Antike zu befassen, vor allem mit den 1801–12 durch Lord Elgin nach England gebrachten Parthenon-Skulpturen, die für die Mehrzahl der viktorianischen Neoklassizisten das Maß aller Dinge waren.<sup>52</sup>

Als Ereignis von einschneidender Bedeutung erlebte der 23-jährige Burne-Jones, der soeben beschlossen hatte, Künstler zu werden, 1856 die Begegnung mit John Ruskin: „Isn't that like a dream? think of knowing Ruskin like an equal and being called his dear boys. Oh! he is so good and kind – better than his books [d. h. die ersten Bände der *Modern Painters* und *The Stones of Venice*], which are the best books in the world“.<sup>53</sup> Ruskin hatte zwar die Hinwendung der Präraffaeliten zu Gotik und Quattrocento nachdrücklich unterstützt, doch zeigte er sich Ende der fünfziger Jahre besorgt über die Entwicklung seiner ehemaligen Schützlinge: „Rossetti and the PRB, are all gone crazy about the morte d Arthur.“<sup>54</sup>

Ruskin hatte im Juli 1858 vor Veroneses *König Salomon und die Königin von Saba* in Turin das erlebt, was er selbst als „un-conversion“ bezeichnete und rückblickend zu einem Erweckungserlebnis stilisierte. An diesem Tag habe er seinen evangelischen Glauben für immer beiseite gelegt.<sup>55</sup> Eine Neubewertung vor allem der venezianischen Hochrenaissance und der griechischen Antike waren die Folge. Die mittelalterlichen Exzesse von „Rossettis's clique“, „the stiffness and quaintness and intensity“, so schreibt er Watts im Oktober des selben Jahres, würden ihm zunehmend unerträg-

---

<sup>51</sup> Carr, Joseph Comyns: *Some Eminent Victorian*, London 1908, S. 72.

<sup>52</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 132.

<sup>53</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., B. 1, S. 147.

<sup>54</sup> Ruskin an Norton, 15. August 1859, S. 53, in: Bradley, John Lewis/Ousby, Ian (Hrsgg.): *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton*, Cambridge u. a. 1987, S. 53.

<sup>55</sup> Vgl. „Praeterita“, in: *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Edited by E.T. Cook and A. Wedderburn, 39 Bde., London 1903–12, Bd. 35, S. 469–562, S. 496. Ein zweiter Wandel, eine „re-conversion“, nicht zum alten Glauben, aber zur christlichen Kunst des 15. Jahrhunderts, trat Anfang der 1870er Jahre ein; Ruskin selbst sprach nun davon, dass er sechzehn Jahre lang dem Trugschluss erlegen sei, gläubige Künstler seien schwächer als ungläubige, und richtete seine Konzentration fortan auf Giotto, Carpaccio und Botticelli. Vgl. „Fors Clavigera, Letter 76“ (April 1877), in: Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 29, S. 82–106, S. 89 f.

lich.<sup>56</sup>

Nun plädierte er für mehr klassische Würde. In Burne-Jones erkannte er das, was ihm die ehemaligen Mitglieder der Bruderschaft nicht mehr sein konnten und wollten: einen nicht nur begabten, sondern auch formbaren jungen Künstler ohne jede Ausbildung, der begierig seine Lehren aufsog, die von ihm bevorzugten Maler studierte und kopierte und der von der prophetischen Mission des Künstlers träumte.<sup>57</sup> Er nahm Burne-Jones mit nach Italien und animierte ihn dazu, sich intensiv mit den Malern der Renaissance auseinander zusetzen und nach den Vorbildern, sowohl Gemälden als auch Statuen, zu zeichnen.

Doch so wichtig für Burne-Jones' Kunst auch die präzise Erfassung der Umwelt wurde, diese Beobachtung war immer nur die Basis, der Mittel zum Zweck. In seiner Auffassung des Verhältnisses von Kunst und Natur war Ruskins Einfluss nicht allzu nachhaltig. Dessen so oft zitierte Aufforderung an junge Künstler im ersten Band der *Modern Painters*: „They should go to Nature [...], rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing; believing all things to be right and good and rejoicing always the truth“, fährt zwar, was gerne vergessen wird, fort mit den Worten: „Then, when their memories are stored, and their imaginations fed, and their hands firm, let them take up the scarlet and the gold, give the reins to their fancy, and show us what their heads are made of“,<sup>58</sup> und wurde von Burne-Jones in diesem Sinne beherzigt (mehr als etwa von Rossetti, der lieber *sofort* zu Scharlachrot und Gold griff und malte, was in seinem Kopf war). Burne-Jones' Demut gegenüber der Schönheit und Allgewalt der Natur hielt sich jedoch in Grenzen. „Nature's so stupid that she doesn't know how to harmonise the colours of leaves and flowers“,<sup>59</sup> kommentiert er in den 1890er Jahren das unzulängliche Design der heimischen Flora. Die Natur: ein schlechter Künstler – das klingt mehr nach einem Bonmot Oscar Wildes als nach den Lehren John Ruskins.

Im Zeitraum von zwölf Jahren unternahm Burne-Jones insgesamt vier Italienreisen,<sup>60</sup> jeweils Rundreisen über mehrere Wochen, zum Teil auch in Begleitung von

---

<sup>56</sup> Zit. n. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 78.

<sup>57</sup> Zu Ruskins „problems of ‘managing’ Pre-Raphaelites“ und seinen Einfluss auf Burne-Jones vgl. Christian, John: „‘A serious talk’: Ruskin's Place in Burne-Jones's Artistic Development“, in: Parris, Leslie (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Papers*, London 1984, S. 184–204.

<sup>58</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 3, S. 623 f.

<sup>59</sup> Burne-Jones zu Rooke, 17. Juli 1897, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 156.

<sup>60</sup> Die erste, im September 1859, trat er noch ohne Ruskin an, in Begleitung des Malers Val Prinsep. Wie sein Skizzenbuch zeigt, beschäftigte er sich schon zu diesem Zeitpunkt mit Botticelli und Car-

William Morris und seiner Frau. In Italien festigte sich seine Vorliebe für die Maler des 15. Jahrhunderts, später auch für die der Hochrenaissance. Seinen Freund Charles Eliot Norton, Professor der Kunstgeschichte in Harvard, der ihm regelmäßig Fotografien und Stiche Alter Meister beschaffte, bat er 1870 vor allem um Bilder von Mantegna,

and nakers by Leonardo and M. Angelo and Raphael [...] I like the Florentine men more than all others – any M. Angelo that you think glorious add over and above the number fifty – the same of Leonardo. If Ghirlandajo draws sweet girls running, and their dresses blown about, O please not to let me lose one.<sup>61</sup>

1871 kam er zu dem Ergebnis „that I care most for Michel Angelo, Luca Signorelli, Mantegna, Giotto, Orcagna, Botticelli, Andrea del Sarto, Paolo Ucello and Piero della Francesca.“<sup>62</sup> Nicht zuletzt wegen der so unterschiedlichen Bewertung Michelangelos kühlte sich sein Verhältnis zu Ruskin zu dieser Zeit merklich ab, wobei jedoch der Kontakt nie abbrach und die gegenseitige Wertschätzung bestehen blieb. Noch 1883 machte Ruskin ihn zum Thema einer Vorlesung in Oxford.

1861 wurde Burne-Jones Gründungsmitglied einer von Morris geleiteten Firma, die Gemälde, Möbel, Metallgegenstände, Schnitzereien, Buntglasfenster, Teppiche und Tapeten herstellte. „Morris, Marshall, Faulkner & Co.“, kurz „The Firm“, wollte den Viktorianern zeigen, dass nützliche Dinge auch stilvoll gestaltet sein könnten und dass Künstler sich nicht auf die Fertigung von Gemälden und Skulpturen beschränken müssten.

Burne-Jones entwarf vor allem Kirchenfenster, einige hundert, außerdem Wandteppiche, Kacheln, Keramik, Möbelschmuck, das Apsismosaik der amerikanischen Kirche in Rom und einiges andere. Die Grenzen zwischen angewandter Kunst und Malerei waren dabei fließend, er entwickelte einen Stil, der sich für beides eignete, und oft übernahm er auch Dekorationsentwürfe, beispielsweise für Teppiche oder Fenster, in seine Malerei.

In den 1860ern malte er vor allem kleinformatige Bilder mit Deckfarben; 1864 wurde er Mitglied der Old Water-Colour Society, die ihm bis zu seinem Austritt 1870

---

paccio – Maler, die Ruskin erst Jahre später „entdecken“ sollte. Vgl. Christian in Parris 1984, op. cit., S. 198.

<sup>61</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 20 f.

<sup>62</sup> Zit. n. Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 104.

die Möglichkeit bot, auszustellen und die Aufmerksamkeit von Mäzenen auf sich zu lenken. Seit Mitte der 1870er Jahren konzentrierte er sich auf großformatige Ölmale-  
rei.

1877 wurde Burne-Jones nach siebenjähriger Durststrecke mit der Eröffnung der Grosvenor Gallery, einer avantgardistischen Gegenveranstaltung zur Sommerausstellung der konservativen Royal Academy, schlagartig berühmt und erlebte in den folgenden Jahren einen rapiden gesellschaftlichen Aufstieg. Gleichzeitig gab es in diesen Jahren keinen Künstler, der Publikum und Kritik derart polarisierte.

Für sehr viele Menschen, so formulierte es die *Times* unter dem nicht ganz glaubwürdigen Vorwand, die feindseligen Reaktionen sachlich zu referieren, glichen seine Gemälde unverständlichen Geduldsspielen, für deren Lösung man sich nicht sonderlich interessiere. Für andere seien sie Anlass für wütende Gegnerschaft oder verachtungsvollen Spott. Und für die große Mehrheit der Kunstbetrachter seien sie „unaccountable freaks of individual eccentricity, or the strange and unwholesome fruits of hopeless wanderings in the mazes of mysticism and medievalism.“<sup>63</sup>

Auf der anderen Seite hatte Burne-Jones unter den Kritikern bereits engagierte Bewunderer, an erster Stelle vielleicht Sidney Colvin, der in der *Fortnightly Review* alle vorstellbaren Vergleiche zog, um der Bedeutung des Künstlers, „a genius, a poet in design and colour, whose like has never been seen before“, gerecht zu werden und seine Kritiker zum Verstummen zu bringen.<sup>64</sup>

Die Verbindung zu den Männern, die ihn zu Beginn seiner Karriere so stark geprägt hatten – Ruskin, Morris und Rossetti – erreichte zu diesem Zeitpunkt ihren Tiefpunkt. Zu Ruskin sollte sie bis zuletzt in einem prekären Gleichgewicht aus Loyalität und Entfremdung fortbestehen, mit Morris würde sie in den 1890er Jahren durch die gemeinsame Arbeit an den Büchern der Kelmscott Press eine neue Blüte erleben. Doch dass sein zeitlebens bester Freund sich mit solch brennendem Eifer in den Kampf für den Sozialismus stürzte, schmerzte Burne-Jones – nicht weil er dessen Ziele missbilligte, sondern weil er meinte, Morris verschwende seine Energien für ein hoffnungsloses Unterfangen: „[You] can get anything out of mankind by appealing to its sense of beauty and its enthusiasm – but in people’s sense of right I have not the

---

<sup>63</sup> „The Grosvenor Gallery“, in: *The Times*, 1. Mai 1877, S. 10.

<sup>64</sup> Colvin, Sidney: „The Grosvenor Gallery“, in: *Fortnightly Review*, 27, Juni 1877, S. 820–33, S. 826.

least belief. The Socialists will never do anything with it.“<sup>65</sup>

Die enge Verbindung zu Rossetti war unwiederbringlich verloren, kaum je bekam Burne-Jones überhaupt noch zu Gesicht, woran sein einstiges Idol arbeitete. Von einem Besuch bei Rossetti, der seit einer beinahe tödlichen Dosis Chloral Anfang der 1870er Jahre unter zunehmendem Verfolgungswahn litt, berichtet Burne-Jones zwei Jahre vor dem Tod des Freundes 1882:

It's nine years since he came to the Grange – now he goes nowhere and will see scarcely any one. Four or five times a year I go to spend a ghostly evening with him, and come back heavy hearted always, sometimes worse than that – it's all past hope or remedy, I think, and his best work has been done<sup>66</sup>.

Rossettis Kunst betrachtete er schon seit geraumer Zeit mit einer gewissen Enttäuschung. Es blieben die Werke der 1850er und '60er, die Burne-Jones verzauberten und befeuerten, nicht die ausladenden Femmes fatales der späten Jahre; „the oil ones don't count“, erklärte er Rooke lange nach Rossettis Tod. „Why they don't and where they fail is hard to say [...]. Aim doesn't exist in them; the Romance by that time was over with him. He got to love nothing else in the world but a woman's face.“<sup>67</sup> Als künstlerischer Mentor blieb ihm der Freund jedoch präsent. Noch bei der Arbeit an *Arthur in Avalon*, seinem unvollendetem opus magnum fragte er sich, was Rossetti wohl zu diesem Werk gesagt hätte. Überhaupt habe er nie aufgehört sich diese Frage zu stellen – bei allem, was er je getan habe.<sup>68</sup>

Während Burne-Jones in seiner Anfangszeit als ein Vertreter des „Gothic Revival“ oder der Schule Rossettis betrachtet werden kann, ist er in den 1870er und '80er Jahren vor allem im Kontext des „Aesthetic Movement“ zu sehen, ein Begriff, der, wenn man ihn auf die Malerei bezieht, die Bandbreite zwischen dekorativem, durchaus auch akademischem Neoklassizismus eines Albert Moore oder Frederic Leighton und Whistlers fast abstrakten Farbstudien abdeckt, und der unter anderem darauf abzielte, dass ein Gemälde vor allem die Sinne ansprechen, weniger erzählen als vielmehr eine Stimmung vermitteln sollte. Die Forderung nach einer völligen Autonomie der Kunst – „art for art's sake“ – verband sich dabei paradoxerweise mit der nach ei-

---

<sup>65</sup> Burne-Jones zu Rooke, 30. April 1897, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 144.

<sup>66</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 106 f.

<sup>67</sup> 16. Februar 1898, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 170.

<sup>68</sup> Vgl. 8. Juni 1897, Lago 1981, op. cit., S. 147.

ner Durchdringung des Lebens durch die Kunst.<sup>69</sup>

Ein Großteil der Vertreter dieser Strömung hatte eine Ausbildung in Frankreich genossen, und auch Burne-Jones stand dieser auf Gautier und Baudelaire zurückgehenden Tradition und dem zum Jahrhundertende an Bedeutung gewinnenden, in der französischen Literatur wurzelnden Symbolismus im Grunde näher als der britischen Kunst, die von je her (und das gilt auch für die Präraffaeliten) eher damit befasst war, klar zu lesende Geschichten mit moralischer Botschaft abzubilden.

Wie allein der *Perseus*-Zyklus deutlich macht, lag es allerdings nie in Burne-Jones' Interesse, das narrative Element völlig auszuklammern. Andere Bilder weisen deutlicher in diese Richtung: *The Golden Stairs* von 1880 etwa, heute eines der berühmtesten Werke der Tate Britain: Eine Schar junger Mädchen schreitet eine Treppe herab und bildet dabei ein kunstvolles Geflecht von Blicken, Gesten und Draperien (Abb. 1). Das Gemälde war eine der Inspirationsquellen für die Anfang 1881 uraufgeführte, höchst erfolgreiche komische Oper *Patience* von Gilbert und Sullivan, in der die „aesthetics“ und ihre modischen Auswüchse aufs Korn genommen wurden. „The world laughed, but all the time the leaven was working, the Renaissance was striking many deep and lofty chords, and changing the exterior and the interior of houses and fashions“,<sup>70</sup> erinnerte sich eine Zeitgenossin an die 1880er Jahre. Das Leben ahmte die Kunst nach.

Gemeinhin wird die Grosvenor Gallery als *der* Hort des Ästhetizismus betrachtet und die Jahre nach ihrer Eröffnung als die Zeit seiner Blüte. In den Augen der zeitgenössischen Beobachter war das zweifellos der Fall – was aber auch daran lag, dass das Aesthetic Movement zu Beginn eher im intimen Rahmen, zwischen Künstlern und ihren Auftraggebern gedieh, abseits des öffentlichen Kunstbetriebs. Wirklich populär wurde es erst mit *Patience*, den Karikaturen in der Satirezeitschrift *Punch* und Walter Hamiltons darauf reagierender, den Begriff prägender Verteidigungsschrift *The Aesthetic Movement in England*.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Vgl. Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 93; Newall, Christopher: „Themes of Love and Death in Aesthetic Painting of the 1860s“, in: Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 35–46, S. 36; Psomiades, Kathy Alexis: *Beauty's Body. Femininity and Representation in British Aestheticism*, Stanford, Cal. 1997, S. 10 ff.

<sup>70</sup> Balfour, Lady Frances: *Ne Obliviscaris*, London 1930, Bd. 1, S. 225. Zu *The Golden Stairs* vgl. auch Parris, Leslie: *The Pre-Raphaelites*, Ausst.-Kat. London 1984, S. 236. Zum Einfluss des Aesthetic Movement auf Mode und Massenkultur vgl. Psomiades 1997, op. cit., S. 54.

<sup>71</sup> Für Hamilton lag die eigentliche Stärke des Aesthetic Movement in der Dichtung, mit Swinburne



Aus heutiger Perspektive dagegen kann man auch den Standpunkt vertreten, dass 1877 bereits ein Endpunkt erreicht war, weil die prunkvolle öffentliche Inszenierung dieser Kunst und die einsetzende Popularisierung ihrer Äußerlichkeiten bereits unvereinbar mit ihren Anfängen seien. Gerade Burne-Jones, so Dianne Macleod, und sein zunehmender Hang zum Großartigen und großformatig Michelangelesken stehe stellvertretend für diese Entwicklung, „which had moved from the sensuality of Venice to the pomposity of Rome, from the cult of beauty to the adulation of excess, and from the private sanctuary to the public cathedral.“<sup>72</sup>

Macleods Versuch, private Ursprünglichkeit gegen repräsentativen Manierismus auszuspielen und allein daraus ein Qualitätsurteil abzuleiten, erinnert ein wenig zu sehr an Ruskins These von der exzessiven Spätrenaissance, die die Reinheit und Wahrhaftigkeit des Quattrocento verraten und die abendländische Kunst in ihren Untergang geführt habe – aber davon abgesehen kann man berechtigterweise feststellen, dass Burne-Jones mit seiner Kunst (wenn auch nie als Person) in die Öffentlichkeit drängte und dass er eine Vorliebe für große, wirkungsvolle Leinwänden entwickelte und – im positiven wie im negativen Sinne – als ebenso „ultra-chic“ wie die Grosvenor Gallery galt.

Gerade der 1875 entworfenen *Perseus*-Zyklus und die Art und Weise seiner späteren öffentlichen Präsentation veranschaulichen diese (von Macleod ein wenig überdramatisierte) Entwicklung recht gut.

Dem Aesthetic Movement im Ganzen war die Entwicklung, die es nahm, die Auflösung der Grenze zwischen Hoch- und Massenkultur, die Verbreiterung und Verflachung von Beginn an eingeschrieben, man könnte fast sagen: Es fand so zu seiner eigentlichen Bestimmung. Die geforderte Autonomie der Kunst, ihre Etablierung als Quelle möglichst intensiver, nicht zweckgebundener und tendenziell nicht intellektueller Erfahrung, gekoppelt an das zentrale Motiv weiblicher Schönheit (und den dazugehörigen Konnotationen von Verfügbarkeit und sinnlicher Befriedigung) platzierte die Kunst des Ästhetizismus fast automatisch in die Nähe von Populärkultur und Kon-

---

und Rossetti als ihren Hauptvertretern, „delighting in somewhat sensually-suggestive descriptions of the passions, ornamented with hyperbolic metaphor, or told in curious archaic speech [...]. The strict Aesthete admires only what in his language is known as *intense*.“ Hamilton, Walter: *The Aesthetic Movement in England*, New York 1971 (Reprinted from the edition of 1882, London), S. 31.

<sup>72</sup> Macleod, Dianne: *Art and Victorian Middle Classes*, Cambridge 1996, S. 314 u. S. 316.

sum.<sup>73</sup>

An diesem Prozess hatte Burne-Jones selbst kaum teil; vor allem in den 1890er Jahren war er eher zunehmend weniger dazu geneigt, sich dem Geschmack eines großen Publikums anzupassen; immer eisiger, abstrahierter und monochromer wirkten seine Werke. Aber der Kontext änderte sich.

So ist es wenig verwunderlich, dass Burne-Jones' Kunst binnen eines Jahrzehntes größtmögliche Popularität erreichte, um dann, in den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts, im Umfeld der Klassischen Moderne und für viele Betrachter ununterscheidbar von seinen zahllosen Epigonen und der Ästhetik der Werbung, in den Orkus der Kunstgeschichte zu stürzen – vorübergehend wenigstens.

Sein Ruhm hatte Ende der 1880er, Anfang der 1890er Jahre mit *King Cophetua and the Beggar Maid* (Abb. 2) und dem *Briar-Rose-Zyklus* (Abb. 3) seinen Höhepunkt erreicht (die Erhebung in den Adelsstand erfolgte 1894), begann aber bereits zu Lebzeiten zu schwinden. Die letzten Jahre waren für Burne-Jones von Rückblick und Resignation geprägt. Sein ganzes Leben schon hatte er sich selbst als zutiefst unzeitgemäß empfunden: „If I could travel backward, I think my heart's desire would take me to Florence in the time of Botticelli. I do feel out of time and place, and think you should let me go crumbling and mouldering on, for I am not fit for much else but a museum“,<sup>74</sup> schreibt er 1873 an einen Freund.

Nun hatte er das Gefühl, dass seine Kunst und er selbst vollends zum Anachronismus geworden waren. 1896, im Todesjahr von Leighton, Millais und Morris, resümiert er:

Neither is there any more an exciting future in my own work. All I have to do is to finish up what's begun and leave as little mess behind me as I can. It's well worth doing and important to me, but it's not exciting any more. [...] The Impressionists are a blow I shall never get over.<sup>75</sup>

Sir Edward Coley Burne-Jones starb er am 16. Juni 1898.

---

<sup>73</sup> Vgl. Psomiades 1997, op. cit., S. 17.

<sup>74</sup> Burne-Jones an Joseph Comyns Carr, 1873, zit. n. Carr 1908, S. 72.

<sup>75</sup> Zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 214.

## 3

# Der *Perseus*-Zyklus

## Kontext und Entstehungsgeschichte

### 3.1 Viktorianische Mythologie

In der zweiten Hälfte der viktorianischen Epoche machte sich in der Interpretation der griechischen Mythen ein Umschwung bemerkbar: Mehr noch als von einem wissenschaftlichen Interesse, das zuvor vor allem in vergleichender Forschung, in der Suche nach Ursprüngen und Wegen der Überlieferung seinen Niederschlag gefunden hatte, wurde sie in der zweiten Jahrhunderthälfte von einem ästhetischen Impuls geleitet.<sup>76</sup> Ihre bedeutendsten Ausprägungen fand diese Art des Zugangs in den Schriften John Addington Symonds, John Ruskins und Walter Paters.

Alle diese Autoren standen unter dem Einfluss von George Grote's *History of Greece*, 1846 erschienen und für mindestens zwei Jahrzehnte die ausführlichste und einflussreichste Erörterung des griechischen Mythos und des mythischen Denkens in englischer Sprache. Grote hatte die von der Mehrzahl seiner Vorgänger angenommene Verbindung zwischen griechischer Mythologie und griechischer Geschichte gekappt und die historische Basis der Mythen (wie überhaupt die Notwendigkeit, nach einer solchen zu suchen) in Frage gestellt. Er behandelte sie statt dessen als Früchte menschlicher Imagination – nicht im Sinne von gesuchten Allegorien, sondern von natürlichen Produkten einer mythopoetischen Mentalität, einer geistigen Konstitution, die die alten Griechen befähigt habe, ihre Umwelt Kraft ihrer Fantasie zu beleben und sich ein ihren Bedürfnissen entsprechendes imaginäres Reich der Schönheit zu erschaffen.<sup>77</sup>

Grote bedauerte den Verlust des mythopoetischen Denkens nicht sonderlich. Er sah es an bestimmte Lebensbedingungen gebunden und mit deren Wandel auch die Bedeutsamkeit dieses Denkens erschöpft. Doch sein Konzept von der Funktionsweise schöpferischer Einbildungskraft bot vielfältige Anknüpfungspunkte. Ästhetisch orien-

---

<sup>76</sup> Vgl. Kissane, James: „Victorian Mythology“, in: *Victorian Studies*, 6, 1962, S. 5–28, S. 13.

<sup>77</sup> Vgl. Turner, Frank M.: *The Greek Heritage in the Victorian Age*, New Haven 1981, S. 96.

tierte Autoren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnten seinen Ansatz übernehmen und ihn, in ihrem Sinne, vom Kopf auf die Füße stellen. Zum Teil an die Romantik anknüpfend forderten sie eine Rolle für das mythische Denken in einem Zeitalter positivistischer Wissenschaft ein.<sup>78</sup>

In den 1840er und frühen 1850er Jahren hatte Ruskin die Religion der Griechen noch für heidnischen Aberglauben gehalten. In einer 1853 gehaltenen Vorlesung über „Pre-Raphaelitism“ beispielsweise formulierte er die Vorstellung eines unauflöselichen Antagonismus’ von christlichen und antiken Inhalten und verurteilte ihre Gleichbehandlung aufs schärfste. Dass Raffael in der vatikanischen Stanza della Segnatura dem Wandbild der Theologie den heidnischen Parnass gegenüber gestellt hatte, konnte er nur als Symptom und die Kammer selbst als Keimzelle des Niedergangs der italienischen Kunst werten.<sup>79</sup>

In den folgenden Jahren erkannte Ruskin jedoch Parallelen zwischen der griechischen Religion und seinem eigenen Glauben, und als 1860 der letzte Band der *Modern Painters* erschien, nach der von ihm als „un-conversion“ bezeichneten religiösen Neuorientierung und nach einer neuerlichen intensiven Auseinandersetzung mit den mythologischen Gemälden William Turners und dem Werk des in Oxford lehrenden Sprach- und Religionswissenschaftlers Max Müller, hatte sich sein Zugang zu den Mythen in verblüffender Weise verändert.

In den 1860er Jahren begann er dann, seine mythologischen Forschungen nicht nur mit der bildenden Kunst, sondern mit einer ganzen Palette von ihn bedrängenden Themen zu verbinden, seien es Fragen der Erziehung, wie in *The Ethics of the Dust*, dem 1866 veröffentlichten Ergebnis seiner zahlreichen Aufenthalte in der Winnington School for Girls, oder der politischen Ökonomie und den Folgen der Industriellen Revolution, wie in seiner verstörenden letzten Vorlesung aus dem Jahr 1884: „The Storm Cloud of the Nineteenth Century“.<sup>80</sup>

Sein wichtigster Beitrag zum Themenbereich der Mythologie erschien 1869: *The Queen of the Air*, ein Werk, das sich vor allem mit der Göttin Athena beschäftigt.

---

<sup>78</sup> Vgl. ebd., S. 95–99; Birch, Dinah: *Ruskin's Myths*, Oxford 1988, S. 36 f.; Weltman, Sharon Aronofsky: *Ruskin's Mythic Queen. Gender Subversion in Victorian Culture*, Athens, Ohio 1998, S. 87 f.

<sup>79</sup> „Pre-Raphaelitism“, In: Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 12, S. 134–153.

<sup>80</sup> „The Ethics of the Dust. Ten Lectures to Little Housewives on the Elements of Crystallisation“, in: Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 18, S. 189–368; „The Storm Cloud of the Nineteenth Century“, in: ebd., Bd. 34, S. 1–80.

Von Max Müller übernimmt Ruskin vor allem eine in weiten Teilen philologische Argumentation, gleichzeitig wendet er sich aber gegen Müllers These vom Mythos als einem Verfallsprodukt der Sprache, von der Mythologie als bloßem absurden und oft auch unmoralischem Hirngespinnst, das nur durch intensive literarische Überformung einen gewissen Wert erlangen könne.<sup>81</sup>

Die größten Mythen, so Ruskin, seien ihren Schöpfern erschienen wie Visionen, ohne ihr Zutun, „as a dream sent to any of us by night when we dream clearest“.<sup>82</sup> Um die „Natürlichkeit“ des Mythos zu veranschaulichen, operiert Ruskin mit Metaphern des Wachstums und zerlegt ihn in drei Schichten: Jeder bedeutende Mythos lasse sich auf eine Wurzel zurückführen, eine naturwissenschaftlich erklärbare Erscheinung: die Sonne, der Himmel, eine Wolke. Aus dieser Wurzel gingen zwei Zweige hervor: die menschliche Verkörperung dieser Naturerscheinung – und schließlich: „the moral significance of the image, which is in all the great myths eternally and beneficently true.“<sup>83</sup>

Die Mythen gründeten sich auf Gesetzmäßigkeiten der menschlichen und außermenschlichen Natur, Wahrheiten, die zu allen Zeiten gelten würden. An anderer Stelle räumt Ruskin ein, dass viele Mythen auch einen längst vergessenen historischen Kern hätten – diesen könne man aber den Geschichtsforschern überlassen. Ob sich bestimmte Ereignisse tatsächlich so oder ähnlich abgespielt hätten, sei für spätere Generationen unerheblich: „Whenever you begin to seek the real authority for legends, you will generally find that the ugly ones have good foundation, and the beautiful ones none. Be prepared for this; and remember that a lovely legend is all more precious when it *has* no foundation.“<sup>84</sup>

Mythen, so Ruskin, wüchsen und veränderten sich, gewönnen an Vielfalt und Bedeutung. Was eine mythologische Gestalt ursprünglich bedeutet habe, sei nicht die Frage. Viel entscheidender sei, was aus ihr werde, was sie für nachfolgende Völker darstelle.<sup>85</sup> Die wahre Bedeutung der Mythen werde oft erst nach Jahrhunderten offenbar; um diese aber zu entdecken und neu zu deuten, bedürfe es Menschen, die einen entsprechenden Zugang zu den Kräften der Imagination besäßen, „those of their

---

<sup>81</sup> Vgl. Birch 1988, op. cit., S. 40 ff.; Kissane 1962, op. cit., S. 15.

<sup>82</sup> „The Queen of the Air“, in: Ruskin, op. cit., Bd. 19, S. 309.

<sup>83</sup> Ebd., S. 300 f.

<sup>84</sup> „Fors Clavigera, Letter 21“ (September 1872), in: ebd., Bd. 27, S. 353–370, S. 357.

<sup>85</sup> Ebd., Bd. 18, S. 348.

race, who themselves in some measure also see visions and dream dreams“ – Künstler also.

Daher bekomme man, wenn man Keats' Gedichte lese oder, „the nearly as beautiful, and in general grasp of subject, far more powerful, recent work of Morris [*The Life and Death of Jason* und der erste Band von *The Earthly Paradise*]“, einen wahrhaftigeren Eindruck vom Wesen der griechischen Religion und Sagenwelt als durch „frigid scholarship“, wie intensiv auch immer betrieben. Um die Mythen zu verstehen, dürfe man sie nicht analysieren, sondern müsse ihnen mit dem angemessenen Einfühlungsvermögen begegnen.<sup>86</sup>

An dieses positiv gewendete Konzept der von Grottes etablierten mythopoetischen Mentalität konnten wiederum Autoren der sechziger und siebziger Jahre anknüpfen. Wie Ruskin wendet sich auch John Addington Symonds 1873 in seinen *Studies of the Greek Poets* gegen Forscher wie Müller und vertritt die Auffassung, dass die Mythologie, wie man ihr in griechischer Poesie und Kunst begegne, viel mehr beinhalte, als nach ihren Wurzeln forschende Wissenschaftler je mutmaßen könnte. So wenig wie eine Perle nicht mit dem Sandkorn, um das sie sich bilde, gleichgesetzt werden könne, sollte man einen Mythos nicht auf einen Auslöser, eine Ursache zurückführen. Auch für die Gegenwart, so erläuterte er in einem späteren Essay über „Nature Myths and Allegories“ besäßen die überlieferten Stoffe noch Relevanz. Dichter, Maler und Musikern sollten sich der alten Sagen bedienen, um Gedanken und Gefühle der Gegenwart auszudrücken; ihres symbolischen Gehaltes und ihrer unwillkürlichen Entstehung wegen zeichneten sich Mythen durch nie nachlassende Elastizität und Anpassungsfähigkeit aus.<sup>87</sup>

Vergleichbar mit Symonds Bild von der Perle ist der Rat, den Walter Pater (1839–1894) in seiner 1875 gehaltenen und im folgenden Jahr erstmals veröffentlichten Vorlesung über „The Myth of Demeter and Persephone“ gibt: Der Studierende der griechischen Mythen dürfe nie vergessen, dass er es in erster Linie mit Poesie zu tun habe, nicht mit einem theologisch fundierten, dogmatischen Glaubenssystem, und vor diesem Hintergrund müsse man sich davor hüten, die Dichter zu missdeuten.<sup>88</sup> Mythen

---

<sup>86</sup> Vgl. ebd., Bd. 19, S. 309 f.

<sup>87</sup> Vgl. Kissane 1962, op. cit., S. 13 ff; Birch 1988, op. cit., S. 115.

<sup>88</sup> Pater, Walter: „The Myth of Demeter and Persephone“, in: *The Works of Walter Pater*. New Library Edition, 10 Bde., London 1910, Bd. 7 (*Greek Studies*), S. 81–151, S. 112.

entstünden nicht aus historischen Fakten, sondern aus Ideen, tief im Menschen verwurzelten Wahrheiten, die, „concerning the conditions of his physical and spiritual life, maintained their hold through many changes, and are still not without a solemnizing power even for the modern mind [...], abiding thus for the elevation and purifying of our sentiments.“<sup>89</sup>

Pater legte großen Wert auf die Vielseitigkeit der griechischen Kultur und Religion; bereits in seinem zuerst 1967 veröffentlichtem Essay über Winckelmann hatte er vor einer zu einseitigen Sicht auf die Griechen gewarnt: „We are accustomed to think of Greek religion as the religion of art and beauty [...]. Yet such a view is only a partial one. In it the eye is fixed on the sharp, bright edge of high Hellenic culture, but loses sight of the sombre world across which it strikes.“<sup>90</sup>

Pater war gerade von der dunklen, verborgenen Seiten der griechischen Kultur fasziniert; in den postum als *Greek Studies* zusammengefassten Aufsätzen kommt er wiederholt darauf zurück und wendet sich gegen die Vorstellung eines ungetrübten Hellenismus, der das „Romantische“ in griechischer Kunst und Dichtung unterschätze. Griechische Kunst und Dichtung sei nie allein dem olympischen Ideal gefolgt und habe nie den Menschen nur im Zustand völliger geistiger Gesundheit dargestellt, sondern immer auch das Wunderliche, Seltsame und die aus Widrigkeiten geborene Schönheit, so wie sie etwa im Mythos von Demeter und Persophone zum Ausdruck komme: „the ‘worship of sorrow’ was not without its function in Greek religion; their legend is a legend made by and for sorrowful, wistful, anxious people.“<sup>91</sup>

Im Auge hat Pater bei dieser Fokussierung auf die dunkle Seite der Antike vor allem die Schriften Matthew Arnolds, der die Gedankenwelt der Griechen als geprägt von „sweetness and light“ charakterisiert hatte.<sup>92</sup> Matthew Arnolds idyllische, weiter zu Winckelmann zurückverfolgbare Sicht auf die Antike (die auch bei Pater zum Aus-

---

<sup>89</sup> Ebd., S. 151.

<sup>90</sup> Pater, Walter: „Winckelmann“, in: Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), S. 177–232, S. 200. Dies sah Ruskin ähnlich („the Greeks never shrink from horror; down to its uttermost depth, to its most appalling physical detail, they strive to sound the secrets of sorrow“, schreibt er im letzten Band der *Modern Painters*), er akzentuierte es aber weit weniger. Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 7, S. 274.

<sup>91</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 7 (*Greek Studies*), S. 111.

<sup>92</sup> Arnold hatte in seinem 1865 veröffentlichtem Essay „Pagan and Medieval Religious Sentiment“ geschrieben: „The ideal, cheerful, sensuous pagan life is not sick or sorry [...] – a life which by no means in itself suggests the thought of horror and misery“. Arnold, Matthew: *Lectures and Essays in Criticism*. Herausgegeben von R.H. Super, Ann Arbor, Mich. 1962. Vgl. auch Turner 1981, op. cit., S. 69–74; Birch 1988, op. cit., S. 195.

druck kommt, wenn er über die Kunst der Klassik schreibt) dominierte die zeitgenössische Wahrnehmung.

Jeder Brite, der überhaupt eine Schul- und Universitätsbildung genossen hatte, war in den griechischen und römischen Klassikern ausgebildet worden und von diesen geprägt. Jenseits der Schulbildung waren es dann allerdings weniger die Schriften Ruskins und noch weniger die Paters, die beispielsweise das Publikum der großen Ausstellungen der Royal Academy auf die einschlägigen mythologischen Szenen vorbereitete, sondern eher Autoren wie Charles Kingsley und Thomas Bulfinch, die sich ihrem Stoff mit einem ganz anderen Anspruch näherten: Sie erklärten Mythen nicht, sondern erzählten sie nach, in gereinigten, vereinfachten Fassungen. Kingsleys *The Heroes* von 1855 und Nathaniel Hawthornes *Wonderbook for Girls and Boys* von 1852 waren für ein jugendliches Publikum bestimmt und erlebten jeweils mehr als dreißig Auflagen. Bulfinchs *The Age of Fable* hatte als viel gebrauchter Führer durch die Sagenwelt noch weitreichenderen Einfluss, und gerade Bulfinch wusste weder besonders viel über Mythografie, noch nahm er die Mythen überhaupt ernst. Er behandelte sie als charmante, mehr oder weniger unsinnige Märchen.

In the hand of these men and their imitators, Greek myths came to lose, in the popular mind, their aura of power, of dark origins, of religion, of passion, and of high strange truth, and they became instead something charming, graceful, and trivial, to be associated only with *belles lettres*.<sup>93</sup>

So urteilen Feldman und Richardson. Ihr harsches Fazit „No one whose knowledge of mythology came from Hawthorne, Kingsley, or Bulfinch would be apt to consider myth as a matter for serious concern or actual study“,<sup>94</sup> geht aber vielleicht doch an der tatsächlichen Rezeption vorbei. Auf deutsche Verhältnisse übertragen, ließe sich fragen: Wieviele „ernsthaft“ und wissenschaftlich an Mythologie Interessierte hätten überhaupt je zu diesem Thema gefunden, wenn sie in ihrer Jugend nicht die geglätteten Bearbeitungen Gustav Schwabs gelesen hätten?

Im Hinblick auf Kingsley kann man in Ermangelung empirischer Daten über die tatsächlichen Auswirkungen der Lektüre zumindest auf Frances Balfour verweisen,

---

<sup>93</sup> Feldman, Burton/Richardson, Robert D.: *The Rise of Modern Mythology 1680–1860*, Bloomington, Indiana 1972, S. 506 f. Vgl. auch Turner 1981, op. cit., S. 81; Kestner 1889, S. 55 f.; Birch 1988, op. cit., S. 95.

<sup>94</sup> Feldman/Richardson 1972, op. cit., S. 73.



die Schwägerin des *Perseus*-Auftraggebers Arthur Balfour: In ihren Memoiren erinnert sie sich, wie ihre 1880 geborene Tochter als kleines Kind geradezu besessen von den *Heroes* war, und sie das Mädchen daher mit zu Burne-Jones nahm, um ihr die *Perseus*-Bilder zu zeigen, an denen er gerade arbeitete.<sup>95</sup> Was ja ein Anfang ernsthafter Beschäftigung mit Mythen gewesen sein mag.

Eine Verharmlosung kann man in diesen literarischen Bearbeitungen natürlich dennoch sehen, und ein solcher Umgang mit mythologischen Stoffen trug nicht nur dazu bei, die griechischen Sagen im Bewusstsein der Viktorianer zu verankern, sondern auch ein einseitig positives Bild der Antike zu festigen. Entsprechend war die Erwartungshaltung, mit der sich die Rezipienten den zeitgenössischen mythologischen Darstellungen in Kunst und Literatur näherten.

Auch für viele Intellektuelle standen die Griechen für ungetrübten Humanismus. Sie dienten als Orientierungspunkt auf der Suche nach traditionellen ethischen Werten, die, wenn möglich, auch ohne den brüchig gewordenen traditionellen Rahmen der Religion aufrechterhalten werden sollten. Vor dem Hintergrund dieses idealen Hellenismus konnte die griechische Kultur gegen alles angeführt werden, was in der gegenwärtigen Kultur an individualistischen, exzentrischen oder allzu sinnlichen Tendenzen wahrgenommen wurde.

Diese Rückwendung konnte einerseits eine direkte Parallelisierung, eine Spiegelung in der Vergangenheit bedeuten und darin weit über Arnolds durchaus historisierendes Konzept hinausgehen. Die Gestalten der Antike wurden wie ferne Zeitgenossen betrachtet, die mit ähnlichen Problemen konfrontiert worden waren wie das 19. Jahrhundert – und diese gemeistert hatten. Man suchte nach Verwandtschaften und projizierte dabei die Gefühlslage und die Werte der gebildeten englischen Oberklasse auf ein zeitunabhängig gedachtes griechisches Ideal zurück, das dann wiederum als Quelle genutzt werden konnte. Moralische ebenso wie künstlerische Maßstäbe, die im Grunde aus dem 18. Jahrhundert stammten, wurden so durch eine Aura der Zeitlosigkeit nobilitiert.<sup>96</sup>

Andere sahen in der zeitgenössischen Begeisterung für die Geschichten der griechischen Antike jedoch gerade eine Reaktion auf deren Fremdheit: „the charm of contrast“, wie es der Kritiker Henry G. Hewlett in einer Rezension der Dichtung Wil-

---

<sup>95</sup> F. Balfour 1930, op. cit., Bd. 2, S. 237.

<sup>96</sup> Vgl. Turner 1981, op. cit., S. 10, S. 40 ff. u. S. 51; Jenkyns 1991, op. cit., S. 18.

liam Morris' nennt. Wobei er zugleich den sehnsuchtsvollen Kern dieser auf den ersten Blick so distanzierten Sicht benennt: Nicht nur die Andersartigkeit der griechischen Kultur fasziniere, sondern vor allem der von Morris so kongenial nachempfundene kindlich-offene Erzählton ihrer Sagen, „the delightful unconsciousness of the narrators [...]. They have no facts to conceal, nor theories to propound“.<sup>97</sup>

„Griechenland“, die Zeit der klassischen Philosophie ebenso wie die mythischen Stoffe älteren Ursprungs, fungierten als Metapher für ein Goldenes Zeitalter, dessen verloren gegangene Qualitäten, männliches Heldentum und der Sinn für Schönheit beispielsweise, man sich zum Vorbild nehmen konnte.

Auch Walter Pater war auf der Suche nach dem Ursprünglichen, bediente sich aber weniger als andere des Bildes der Kindlichkeit, um den Charakter der Griechen und ihrer Mythen zu beschreiben.

Ähnlich wie Ruskin macht er drei Bedeutungsebenen aus, drei wesentliche Einflüsse, die jede mythische Erzählung formen: zunächst die instinktive Deutung von Naturphänomenen, dann die bewusste, rein literarischem Interesse folgende Behandlung durch die Dichter, und schließlich den Eintritt in eine dritte, ethische Phase, in der die so beschriebenen Personen und Ereignisse zu abstrakten Symbolen, zu exemplarischen Beispielen für eine moralische oder spirituelle Verfassung werden. Diese dritte Phase verwirklichte sich am vollkommensten in der griechischen Plastik: „In this way, the myths of the Greek religion become parts of an ideal, visible embodiments of the susceptibilities and intuitions of the nobler kind of souls.“<sup>98</sup> Ein neuer Blick auf die griechischen Götter könne unsere Empfindungen veredeln und reinigen.

Obwohl Pater spätestens nach der Veröffentlichung seiner *Studies in the History of the Renaissance* (1873) als Apologet eines „New Paganism“ angefeindet wurde, hatte er keinen völligen Bruch mit dem Christentum im Sinn. In einem zunächst 1868 als William-Morris-Rezension veröffentlichten Essay über „Aesthetic Poetry“, beschreibt er die Mythenrezeption seiner Zeit als Fortsetzung der mittelalterlichen Interpretationen. Der Mönch würde durch seine klösterliche Spiritualität daran gehindert, die Bedeutung des Mythos zu erkennen, doch verleihe sein Umgang mit ihnen den Geschichten eine Aura von „sanctity“:

---

<sup>97</sup> Hewlett, Henry G.: „The Poems of Mr. Morris“, in: *The Contemporary Review*, Dezember 1874, S. 100–124, S. 100.

<sup>98</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 7 (*Greek Studies*), S. 91 und S. 137.

The fruits of this mood, which, divining more than it understands, infuses into the figures of the Christian legend some subtle reminiscence of older gods, or into the story of Cupid and Psyche that passionate stress of spirit which the world owes to Christianity, have still to be gathered up when the time comes.<sup>99</sup>

Die Schule des Ästhetizismus kann nun von dieser Vermischung profitieren; für sie sind Antike und Christentum von gleichem Wert, so wie es in einer idealen Renaissance der Fall gewesen war. „Pagan and Christian art are sometimes harshly opposed“, beklagt Pater sich an anderer Stelle, „and the Renaissance is represented as a fashion which set in at a definite period. That is the superficial view: the deeper view is that which preserves the identity of European culture. The two are really continuous“.<sup>100</sup>

Statt sich in „vain antiquarianism“ zu üben, solle sich der moderne Künstler der „mixed lights“<sup>101</sup> bewusst sein, unter denen der menschliche Geist sich entfalte. Ursprünglich gemünzt auf die Dichtung Morris' und Rossettis trifft dieser von Pater beschriebene Umgang mit biblischen und antiken mythologischen Inhalten in besonderem Maße auf die Kunst Burne-Jones' zu.

## 3.2 Ruskin, Pater und Burne-Jones

Walter Pater erwähnt Burne-Jones in keinem seiner Texte namentlich (was angesichts von Paters Themen, die das Werk des Malers geradezu systematisch umkreisen, wie ein gespenstisch blinder Fleck erscheint), aber weist indirekt doch vereinzelt auf ihn hin, am deutlichsten (und von der Burne-Jones-Forschung bisher offenbar übersehen), wenn er in „Demeter and Persephone“ moniert, dass die von zeitgenössischen Malern und Bildhauern geschaffenen Verkörperungen abstrakter Ideen in der Regel eine Beleidigung für das Auge seien – im Gegensatz etwa zu Giottos *Tugenden und Sünden*: Hier sei ein Künstler, „with some peculiarly sympathetic penetration“, den Dingen, die er darstelle, sowohl dem Inhalt als auch der Schönheit ihrer äußeren Form, innig

---

<sup>99</sup> Pater, Walter: „Poems by William Morris“ (Reprint von 1868), in: Sambrook, James (Hrsg.): *Pre-Raphaelitism. A Collection of Critical Essays*, Chicago 1974, S. 105–117, S. 112.

<sup>100</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), op. cit., S. 225 f.

<sup>101</sup> Pater 1974, op. cit., S. 112.

verbunden, und nehme sie beim Wort. Dieser in den Mythen fortlebende Zugang zur Welt, der die Kräfte im Innern und außerhalb des Menschen in einem poetischen Sinne als handelnde Wesenheiten verstünde, sei nur noch selten, aber doch bei einigen Künstlern zu finden:

If some painter of our own time has conceived the image of *The Day* so intensely, that we hardly think of distinguishing between the image, with its girdle of dissolving morning mist, and the meaning of the image; if William Blake, to our so great delight, makes the morning stars literally ‘sing together’ – these fruits of individual genius are in part also a ‘survival’ from a different age, with the whole mood of which this mode of expression was more congruous than it is with ours.<sup>102</sup>

Sicherlich ist es Burne-Jones, der hier in einem Atemzug mit Blake genannt wird, genauer gesagt: *The Day* (Abb. 4), ein fackeltragender, notdürftig mit Wölkchen bekleideter Ephebe, eine von sechs allegorischen Darstellungen der Jahres- und Tageszeiten, die er für Frederic Leyland malte.<sup>103</sup>

Die Möglichkeit, durch die Aneignung mythischer Bilder glaubwürdige Personifikationen zu erschaffen, sah auch John Ruskin im Werk von Burne-Jones auf überzeugende Art und Weise verwirklicht. Das breite Publikum, so erklärt er 1883 in einer Vorlesung über „Mythic Schools of Painting“ seinen Studenten in Oxford, sei kaum in der Lage zu erkennen, in welchem Umfang Burne-Jones über die gesamte Bandbreite der nordischen und der griechischen Mythologie gebiete, „or the tenderness at once, and largeness, of sympathy which have enabled him to harmonize these with the loveliest traditions of Christian legend.“<sup>104</sup> Burne-Jones erfülle die Aufgabe, die sich dem modernen Maler mythologischer Themen stelle: „to unveil the hidden splendour of the old imagination“.

---

<sup>102</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 7 (*Greek Studies*), S. 99 f. Dass Pater Burne-Jones’s Kunst bewunderte, geht auch aus den Erinnerungen anderer hervor. Vgl. z.B. ein Tagebucheintrag David Lindsays, der Pater wörtlich zitiert in *The Crawford Papers : The journals of David Lindsay twenty-seventh Earl of Crawford and tenth Earl of Balcarres 1871-1940 during the years 1892 to 1940*, Manchester 1984, S. 50, sowie ein Briefentwurf Ingram Bywaters, eines zeitweilig engen Freundes von Pater, der dessen Geschmack aber offensichtlich nicht teilte: „He [Pater] was attracted to what is enigmatic or suggestive, to Botticelli and Burne-Jones rather than to the great masters.“ Zit. n. Seiler, R. M. (Hrsg.): *Walter Pater: A Life Remembered*, Calgary 1987, S. 6. Vgl. auch ebd. S. 188. Zu Burne-Jones’ Meinung über Pater vgl. S. 163 f. meiner Arbeit.

<sup>103</sup> Unbeantwortet muss hier die Frage bleiben, wo Pater das Bild gesehen haben könnte – etwa in Leylands Wohnung? Anders als sein Gegenstück, *The Night* im dunkelblauen Kleid, wurde *The Day* nicht von der Old Watercolour Society ausgestellt.

<sup>104</sup> „Mythic Schools of Painting“, in: Ruskin, op. cit., Bd. 33, S. 287–305; S. 296 f. 1884 wurde die gesamte Vorlesungsreihe als *The Art of England* gedruckt.

Den griechischen Vasenmalern habe es noch an den entsprechenden Fähigkeiten gemangelt, und die Künstler der Renaissance hätten in der Regel entweder die antike der christlichen Tradition geopfert oder umgekehrt. Erst ein Künstler mit dem Wissen der Gegenwart, und hier sind sich Ruskin und Pater so nah wie selten, könne verstehen, wie eng beides miteinander verwoben sei: „the transition of Athenian mythology, through Byzantine, into Christian, has been first felt, and then traced and proved, by the penetrative scholarship of the men belonging to this Pre-Raphaelite school, chiefly Mr. Burne-Jones and Mr. William Morris.“<sup>105</sup>

Auch G. F. Watts lässt Ruskin als „mythischen Maler“ gelten, Frederic Leighton und Lawrence Alma-Tadema jedoch werden als Repräsentanten der „Classical School“ behandelt: Selbige sei keineswegs „mythic“, sondern verfehle in ihrer oberflächlichen Nachahmung der Griechen vollkommen deren Geist. Holman Hunt schließlich vertritt zusammen mit Rossetti die „Realistic School“: eine Reminiszenz an die kurze Blüte der Präraffaelitischen Bruderschaft und angesichts von Rossettis Spätwerk ein gutes Beispiel für Ruskins oft sehr eigenwillige Terminologie.

1883 war das letzte Jahr, in dem er sich noch bei wirklich klarem Verstand zeigte, und schon jetzt stießen seine bisweilen etwas kruden Ausführungen bei manchem Zuhörer auf Unverständnis.<sup>106</sup> Es war mehr die „Institution Ruskin“, die das Publikum anzog und fesselte, als die Plausibilität seiner Argumentation. Algernon Swinburne zumindest, der den Abdruck der Vorlesung in der *Pall Mall Gazette* gelesen hatte, zeigte sich begeistert: „I never did till now read anything in praise of your work that seemed to me really and perfectly apt and adequate. [...] It is just what I ‘see in a glass darkly’ that he brings out and lights up with just the very best words possible“,<sup>107</sup> versicherte er Burne-Jones.

Es ist offensichtlich, dass Ruskins Zugang zu Burne-Jones’ Kunst sowohl mit seiner tiefen Zuneigung für den Künstler verwoben, als auch von Nostalgie, von Erinnerungen an die 1860er Jahre geprägt war.<sup>108</sup> Schon dass er ausgerechnet den vollkom-

---

<sup>105</sup> Ebd., S. 297.

<sup>106</sup> Vgl. Wildman, Stephen: „Pre-Raphaelitism and the Civic Gospel: Burne-Jones and Ruskin in Birmingham“, in: Watson, Margaretta Frederick (Hrsg.): *Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American Enchantment*, Aldershot 1997, S. 15–33.

<sup>107</sup> Swinburne an Burne-Jones, 15. Mai 1883, in: Young, Cecil Y. (Hrsg.): *The Swinburne Letters*, 6 Bde., New Haven u. London 1959–62, Bd. 5, S. 20.

<sup>108</sup> Man denke nur an Ruskins aufgewühlten Brief an seinen Vater, der den Umgang mit dem in ärmlichen Verhältnissen lebenden Ehepaar Jones missbilligt hatte: „and you try all you can to withdraw me

men frei und intuitiv mit seinen Quellen verfahrenen Morris als gewissenhaften Mythographen darstellt, der sich quasi wissenschaftlich mit der Tradierung der alten Stoffe beschäftige, gibt Anlass zur Verwunderung und verrät den persönlichen Charakter dieser Vorlesung. Für Burne-Jones war diese Beschreibung schon zutreffender, seine Kenntnisse der antiken Literatur waren wesentlich umfassender als die Morris'. Viele Zeitgenossen betonen seine stupende Belesenheit auf diesem Gebiet. Er sei verwirrt über Burne-Jones' Kenntnis der Antike gewesen, als er ihn kennengelernt habe, schreibt sein Freund Luke Ionides in seinen *Memories*: „I could not well imagine how a man so young could have read so much, but there was hardly an author, Greek or Latin, that I could mention, whom he had not read.“<sup>109</sup>

Auch der Volkskundler Joseph Jacobs, der Burne-Jones 1881 kennenlernte, zeigt sich in seinem Nachruf mehr noch als von Burne-Jones' Kunst beeindruckt von seiner Bildung und seinen weit gespannten Interessen, die er mit zahlreichen Beispielen umreißt. Wenn ihn ein Thema beschäftigt habe, sei er darum bemüht gewesen, sich alle verfügbaren Bücher darüber zu beschaffen: „Thus he pointed out the large predominance of the Perseus myth in Greek astronomy. Cassiopeia, Cepheus, Perseus, Andromeda fill up a much larger portion of the heavens than could be accounted for their prominence in Greek myth.“<sup>110</sup> Was, wie man hinzufügen muss, Burne-Jones' intuitiven Zugang zur Mythologie, der sich gegen rationale Ausdeutung vehement sträubte, allerdings nicht beeinträchtigte. Wie Ruskin hätte er vermutlich zwischen „frigid“ und „penetrative scholarship“ unterschieden.

Bei dem Maler weniger zugeneigten Interpreten (des 20. Jahrhunderts vor allem) hat Ruskins uneingeschränktes Lob für Irritation gesorgt. Dinah Birch sieht in der von ihm skizzierten künstlerischen Art und Weise, sich den Mythen zu nähern, vor allem

---

from the company of a man like Jones, whose life is as pure as an archangels, whose genius is as strange & high as that of Albert Durer or Hans Memling – who loves me with a love of a brother – and far more – of a devoted friend – whose knowledge of history and of poetry is as rich and varied, nay – far more rich and varied, and incomparably more *scholarly*, than Walter Scott was at his age.“ John Ruskin an John James Ruskin, 12. August 1862, in: Burd, Van Akin (Hrsg.): *The Winnington Letters. John Ruskin's Correspondence with Margaret Alexis Bell and the Children at Winnington Hall*, Cambridge, Mass. 1969, S. 370.

<sup>109</sup> Ionides, Luke: *Memories* [Paris 1925]. A Facsimile Reprint. With an Afterword by Julia Ionides and a Foreword by Mary Lago, Ludlow 1996, S. 47. Ähnlich Sidney Colvin: „His mind was in one sense the fullest – and that was in its range and grasp of the imaginative literatures of the world – that I have known.“ Colvin, Sidney Sir: *Memories & Notes of Persons & Places, 1852–1912*, London 1929, S. 53.

<sup>110</sup> Jacobs, Joseph: „Some Recollections of Sir Edward Burne-Jones“, in: *The Nineteenth Century*, Januar 1899, S. 126–131, S. 127.

eine Selbstbeschreibung – „but it is hard to see its equivalent in Burne-Jones’s idealized and bloodless representations of standard mythological themes. Ruskin’s response to Burne-Jones had always been personal. In this lecture, it touches autobiography“.<sup>111</sup>

Sicherlich: Der Vorwurf der blutleeren Idealisierung kann sich beim Anblick von Burne-Jones’ Bildern aufdrängen. Auch dass er sich bekannter Stoffe bediente, ist richtig. Man kann aber kaum behaupten, dass er diese in einer standardisierten Weise und mit weniger persönlichem Engagement als Ruskin behandelte. Und wenn die beiden Freunde in ihrem Verhältnis zur Mythologie weiter auseinander lagen, als es die Vorlesung über „Mythic Schools of Painting“ suggeriert, so liegen die Ursachen hierfür an anderer Stelle.

Wohlweislich spricht Ruskin nur über einen bestimmten Aspekt im Werk von Burne-Jones, jenen der Personifikation, und er geht nur auf zwei dazu passende Werke näher ein, *The Days of Creation* und vor allem *The Wheel of Fortune* (Abb. 7). In solchen eher allegorischen oder zumindest als Allegorie deutbaren Darstellungen und in den Gestalten der Götter sieht Ruskin das lehrreiche Potential der Mythen, weniger dagegen in den Geschichten, die sich um konkrete menschliche Belange drehten. Den Heldensagen steht Ruskin vergleichsweise skeptisch gegenüber.<sup>112</sup>

Während Ruskin den Begriff der Allegorie eher positiv besetzt und sie, wenn gelungen, als höchsten Ausdruck der künstlerischen Imagination bezeichnet,<sup>113</sup> neigt Burne-Jones der durch die Romantiker etablierten Meinung zu, dass Allegorien, als Übersetzungen abstrakter Begriffe in eine Bildersprache, natürlich gewachsenen Symbolen in jeder Hinsicht unterlegen seien. Die ausschmückende, erfinderische Einbildung („fancy“), so die Unterscheidung bei Samuel Taylor Coleridge und andere Autoren der ersten Jahrhunderthälfte, illustrierte lediglich einen vorgefassten Gedanken und hinke ihm notwendigerweise hinterher; allein die schöpferische Vorstellungskraft („imagination“) schaffe Symbole.<sup>114</sup> Und ein Symbol beinhalte immer mehr, als von dem, der es benutzt, bewusst wahrgenommen werde. Auch dem Künstler selbst könne und müsse sich die Bedeutung seiner Schöpfung bis zu einem gewissen Grade entzie-

---

<sup>111</sup> Birch 1988, op. cit., S. 164.

<sup>112</sup> Vgl. hierzu „The Cestis of Aglaia“, in: Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 19, S. 41–159, S. 66.

<sup>113</sup> „Allegorical painting has been the delight of the greatest men and of the wisest multitudes, from the beginning of art, and will be till art expires“. Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 5, S. 134.

<sup>114</sup> Vgl. Landow, George P.: *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, N. J. 1971, S. 323 f.

hen.

Ruskin sieht zwischen diesen beiden Arten der Imagination keinen strikten Gegensatz. Die Natur selbst ist für ihn Allegorie, jedes Phänomen trägt Bedeutung, und zumindest sich selbst traut er in einem oft verblüffendem Maße die Fähigkeit zu, diese auch zu entschlüsseln. Nicht nur die Kunst, die Welt selbst erscheint ihm lesbarer als sie es für Burne-Jones ist.

Dieser ist natürlich ebenfalls der Ansicht, dass nur ein Mensch mit poetischem Temperament in der Lage sei, den Prozess der Mythenschöpfung nachzuvollziehen. Und wie sein Mentor sieht er den Künstler als Propheten, der den Bildern seiner Visionen folgen muss; Kunst soll zugleich aus den Tiefen der individuellen Seele – man könnte auch sagen: dem Unbewussten – schöpfen, und über den einzelnen hinausgehen. „An artist should be no faint echo of other men’s thoughts, but a voice concurrent or prophetic, full of meaning“,<sup>115</sup> schreibt er, ganz offensichtlich unter dem Eindruck der *Modern Painters*, 1856 im *Oxford and Cambridge Magazine*.

Was Burne-Jones (und Pater) von Ruskin unterscheidet, ist der Zweifel daran, dass es überhaupt je *eine* richtige Lesart, die eine und einzige „wahre Bedeutung“ gebe. Gerade in der bildenden Kunst, so stellte Burne-Jones immer wieder klar, solle sich die individuelle, für sich persönlich gefundene Wahrheit des Künstlers dem Betrachter nie zu sehr aufdrängen. Er hegte eine starke Abneigung gegen belehrende Bilder: Wolle man eine bestimmte moralische Botschaft mitteilen, so solle man sich des geschriebenen und gesprochenen Wortes bedienen. „Dickens could do it, he had the proper art to do it in. [...] No, I think those things are best left to the art that could do them best“,<sup>116</sup> zitiert ihn Georgiana.

In den Arbeiten der 1860er Jahre, in den Geoffrey Chaucers Texten entnommenen allegorischen Frauengestalten oder den für *Munera Pulveris*, einer Essayreihe Ruskins zur politischen Ökonomie, geplanten Illustrationen, (die nicht ausgeführt wurden, aber den Keim für die 1869 vollendete Gouache *The Wine of Circe* bilden), ist der Einfluss Ruskins auf Burne-Jones’ Themenwahl noch deutlich zu erkennen. Im Laufe der Zeit jedoch entfernte er sich zunehmend von dem, was Ruskin (irritierenderweise) als „Ideal Grottesque“ bezeichnete und in der Kunst der Gegenwart verwirklicht sehen

---

<sup>115</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–6, op. cit., Bd. 2, S. 124. Für eine entsprechende Stelle bei Ruskin vgl. Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 5, S. 125.

<sup>116</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 297.



wollte: eine noble, moralisch bedeutsame Form der Groteske, „which arises out of the use or fancy of tangible signs to set forth an otherwise less expressible truth; including nearly the whole range of symbolical and allegorical art and poetry.“<sup>117</sup> Von Giotto Fresken der Arena-Kapelle bis zu Turners mythologischen Bildern reichen Ruskins Beispiele; unter den Zeitgenossen (des Jahres 1856) macht er zunächst G. F. Watts und Rossetti als vielversprechende Erben dieser Tradition dingfest und prophezeit „a new era of art, in a true unison of the grotesque with the realistic power.“<sup>118</sup>

Rossetti sollte ihm in dieser Hinsicht eine herbe Enttäuschung bereiten, Watts hingegen (ohne dass es dazu Ruskins Einflusses bedurft hätte) mühte sich redlich. Er entwickelte in den 1870er Jahren eine eigene Form von ambitionierten, mehr oder weniger mythologisch inspirierten allegorischen Gemälden, von denen das erste und wohl auch bekannteste, *Love and Death*, als Studie 1870 und in seiner Endfassung zur Eröffnung der Grosvenor Gallery 1877 ausgestellt wurde. Watts' Rang als einer der angesehensten Porträtmaler war unbestritten, seine Allegorien allerdings wurden weit- aus kritischer aufgenommen. Die Bildfindungen, so Rezensenten, seien zu schwach, um die ihnen zugemutete gewichtige Bürde philosophischer Gedanken, den meist uni- versalen Anspruch tragen zu können.<sup>119</sup>

So ähnlich seine inhaltlich wie formal meist vage gehaltenen, prä-symbolistischen Gemälde der Kunst Burne-Jones' auch manchmal scheinen – seinem intellektuellem Anspruch begegnete der Jüngere mit mildem Spott, wenn nicht gar peinlich berührt. Watts, so Burne-Jones, wolle offenbar in Erinnerung bleiben als Maler, der gedacht, nicht als Maler, der gemalt habe. „He likes to think of his vast powers of mind. Of his powerful intellect. He can't be pacified with anything else, so we're obliged to men- tion it.“<sup>120</sup> Und über den Vorwort zu einem Katalog, in dem Watts seine Absicht als „frankly didactic“ bezeichnete: „It's so astonishingly bung-eyed. I don't suppose he means it, but it sounds almost as though he apologised for his pictures and when an artist takes to doing that, I do think he'd better not paint them.“<sup>121</sup> Der Künstler erfüllt Burne-Jones' Auffassung zufolge durchaus eine soziale Funktion und erschafft sein

---

<sup>117</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 5, S. 130.

<sup>118</sup> Ebd., S. 137.

<sup>119</sup> Vgl. Bryant, Barbara: „G. F. Watts at the Grosvenor Gallery. 'Poems Painted on Canvas' and the New Internationalism“, in: Casteras, Susan P./Denney, Colleen: *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*, New Haven u. London 1996, S.109–128, S.112; Wood 1983, op. cit., S. 98.

<sup>120</sup> Burne-Jones zu Rooke, 3. April 1897, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 139.

<sup>121</sup> Burne-Jones zu Philip Burne-Jones, 16. Dezember, zit. n. ebd., S. 124.

Werk nicht für sich selbst, vermitteln soll er aber letztendlich nur eines: Schönheit.

Wenn man nun liest, wie Ruskin über die „ideale Grotteske“ schreibt, sie sei „a most forceful instrument of teaching“, kein Zweig der Kunst sei so „useful and instructive“,<sup>122</sup> kann man sich vorstellen, wieso Burne-Jones zunehmend Probleme mit Ruskins Anweisungen an die Künstler hatte.

Zwar verband auch Ruskin die mythischen Figuren und Symbole – nicht nur um sie auszudeuten, sondern aus einem persönlichen Bedürfnis – mit seiner eigenen seelischen und geistigen Entwicklung.<sup>123</sup> Doch auf die Frage, wie und anhand welcher Themen diese persönliche Suche durch das Medium Kunst vermittelt werden sollte, fanden der Maler und sein Mentor unterschiedliche Antworten. Burne-Jones fragt nach den unausgesprochenen Ängsten, den Unzulänglichkeiten und Anfechtungen der menschlichen Seele, und diese Aspekte interessieren ihn letztlich mehr als die leuchtenden moralischen Vorbilder.

Ruskin selbst war sich der Diskrepanz, aller öffentlichen Bekundungen zum Trotz, zumindest im Einzelfall auch bewusst. Über *The Depths of the Sea* (Abb. 5), das erste und einzige Bild, das Burne-Jones in der Royal Academy ausstellte, schrieb er an Kate Greenaway: „This morning I was greatly grieved and angered by hearing that Ned Jones, when he has just such a chance – all public attention turned to him – has nothing for the Academy but a nasty picture of a mermaid drowning somebody. I am sick of such nonsense.“<sup>124</sup>

Die moralische Bedeutsamkeit des Themas – ein anderer dem ethischen Gehalt nachspürender Betrachter sah hier immerhin „the Divine drama“, „the mystery of descent“<sup>125</sup> in vollendeter Weise dargestellt – scheint für Ruskin nicht ersichtlich gewesen zu sein.

Den Kritiker der *Times* führte das Gemälde zu der Frage: „Are mythology and fairy tales a proper subject for the art of an age which has ceased to believe in them?“ Eine Frage, die er dann aber doch lieber nur vage beantworten möchte: Wenn es sich

---

<sup>122</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 5, S. 134, S. 138.

<sup>123</sup> Vgl. auch Fitch, Raymond E.: *The Poison Sky. Myth and Apocalypse in Ruskin*, Athens, Ohio 1982, S. 14.

<sup>124</sup> Brief in der Pierpont Morgan Library, New York, zit. n. Abse, Joan: *John Ruskin: The Passionate Moralist*, London 1980, S. 304. Bei Abses Datierung (11. April 1885) kann es sich nur um einen Irrtum handeln; *The Depths of the Sea* wurde 1886 gemalt und ausgestellt.

<sup>125</sup> Slater, John Atwood: „An ethical retrospect of the traditions and aims of Sir Edward Burne-Jones“, in: *The Architectural Review: For The Artist and Craftsman*, 6, Juni 1899, S. 70–75.

um einen Mythos von großer Schönheit oder moralischer Bedeutung handele, sei er es wert, in einem Bild behandelt zu werden. Ob „the mermaid myth“ diesen Kriterien genüge, müsse ein jeder für sich selbst entscheiden. „At all events it has given us one creation of Mr Burne-Jones that is likely to haunt the minds of all who have seen the picture.“<sup>126</sup>

### 3.3 Gegen die Entzauberung der Welt

Die Mythologie, Geschichte und Themen der Bibel behandelnde Historienmalerei galt zwar in der viktorianischen Epoche wie schon zu Zeiten von Sir Joshua Reynolds, dem Begründer der Royal Academy, als ranghöchste Gattung der bildenden Kunst, sah sich aber gegenüber einem Publikum, das dem eigenen Verständnis nach in einer Zeit der Industrialisierung, der Maschinen, des Fortschritts lebte, zunehmend unter Rechtfertigungszwang. Und im Zusammenhang mit der breit diskutierten Frage danach, was eine „Englische Schule“ ausmachen könne und solle, wurde die Meinung vertreten, typisch englisch seien vor allem die kleinformatischen Darstellungen zeitgenössischen häuslichen Lebens, und gerade hierin läge das besondere Können der heimischen Künstler. Auch zur Hoch-Zeit des viktorianischen „Classical Revival“ nahmen Gemälde, die auf die Antike rekurrierten, nie auch nur annähernd den gleichen Raum an den Wänden der jährlichen Ausstellungen der Royal Academy ein wie Porträts oder Genreszenen.<sup>127</sup>

Etwas anders verhielt es sich mit der 1877 gegründeten, untrennbar mit Burne-Jones' Namen verbundenen Grosvenor Gallery. Häusliche Idyllen und sentimentale Bilder von Kindern und Tieren gab es auch hier, insgesamt aber richteten sich die Künstler in viel geringerem Maße nach dem durch die Academy geprägten und von ihr bedienten Geschmack – zumal sie, einmal eingeladen, ihre Werke keiner Auswahljury vorlegen mussten und zudem in größerem Umfang Bilder zeigten, die ihre Käufer bereits gefunden hatten.

---

<sup>126</sup> „The Royal Academy. Second Notice“, in: *The Times*, 8. Mai, 1886, S. 8.

<sup>127</sup> Vgl. Nead, Linda: *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain*, Oxford 1988, S. 17; Smith, Alison: *The Victorian Nude*, Manchester 1996, S. 68 f.; Denney, Colleen: „The Grosvenor Gallery as Palace of Art: An Exhibition“, in: Casteras/Denney 1996, op. cit., S. 9–37, S. 13.

Die Maler und Dichter des Aesthetic Movement und die ihnen zugeneigten Kritiker versuchten einen Kunstbegriff zu etablieren, der die übliche Verquickung mit Fragen der Moral ausschloss oder zumindest doch weniger deutlich in den Vordergrund stellte. Museen und Kunstausstellungen waren, spätestens seit der Jahrhundertmitte, für das breite Publikum der Mittelklasse keine Orte rein ästhetischen Vergnügens, sondern wurden immer unter der Fragestellung betrachtet, welche Werte sie vermittelten und welchen erzieherischen Einfluss sie ausüben konnten. Auch von politisch verantwortlicher und interessierter Seite sah man den Kunstgenuss als Instrument der Zivilisierung, als wichtiges „unpolitisches“ Mittel, um Gemeinschaft zu stiften und gesellschaftliche Stabilität zu fördern. „Kultur für alle“, so hatte an erster Stelle Prinz Albert gefordert, sollte das Freizeitverhalten der Arbeiter in sinnvolle Bahnen lenken, beziehungsweise, wie man es wohl eher formuliert hätte, ihnen einen Eindruck von Schönheit inmitten ihres tristen Lebens geben.<sup>128</sup>

Die klassische Mythologie war *das* die verschiedenen Lager übergreifende Thema; sie besaß nicht nur die größte Würde, sondern konnte auch ganz unterschiedlichen Zielen dienen, konnte sowohl traditionelle Werte und eindeutige Botschaften verbreiten als auch im Kontext von Aesthetic Movement und Symbolismus den prosaischen „mainstream“ herausfordern.

In jedem Fall lag dem Rückgriff auf die entsprechenden Themen ein Unbehagen an der Gegenwart zugrunde, an erster Stelle vielleicht ein fundamentaler Zweifel am viktorianischen Fortschrittsglauben und Positivismus, an der Zuversicht der Wissenschaft, alle Phänomene der menschlichen Natur und der Natur im Allgemeinen in Formeln übersetzen zu können. In diesem Punkt waren sich eher konservative Denker und Vertreter eines tendentiell amoralischen Ästhetizismus einig.

Wie Walter Pater beharrte Oscar Wilde, ein begeisterter Leser von Paters Schriften, auf der Relevanz der mythologischen oder überhaupt der auf den ersten Blick fernen Themen für die Literatur: „She“, die Kunst, „is absolute truth and takes no care of fact; she sees (as I remember Mr. Swinburne insisting on at dinner) that Achilles is even now more actual and real than Wellington, not merely more noble

---

<sup>128</sup> Vgl. Pearsall, Ronald: *Tell Me, Pretty Maiden: The Victorian and Edwardian Nude*, London 1981, S. 55 f. Eine der eigens zu diesem Zweck gegründeten Einrichtungen war die South London Art Gallery, deren wichtigste Vorstandsmitglieder Georgiana Burne-Jones und Frederic Leighton waren. Vgl. Waterfield, Giles (Hrsg.): *Art for the People. Culture in the Slums of Late Victorian Britain*, Ausst.-Kat. Dulwich Picture Gallery, London 1994, S. 54 u. passim.

and interesting as a type and figure but more positive and real.“<sup>129</sup>

Für den Künstler gebe es allein das Gesetz der Form und es existiere nur ein Land, das Land der Schönheit. Ein Künstler, der seiner eigenen Zeit am fernsten stehe, könne diese am besten widerspiegeln, weil er sie all dessen entkleide, was zufällig und vergänglich sei. Daher teilten uns die Sibyllen der Sixtinischen Kapelle mehr über den Geist der italienischen Renaissance mit als die kochenden Frauen in der niederländischen Kunst über die Geschichte Hollands, und daher stünden Keats und Shelley, ihre Predigten von unwirklichen und nur vage zu erkennenden Dingen, für die Vitalität des 19. Jahrhunderts: „the democratic and pantheistic tendency and the tendency to value life for the sake of art.“<sup>130</sup>

Wilde schließt diese Überlegungen zur Bedeutung des Mythos für die Gegenwart mit dem Verweis auf ein Gespräch über die moderne Wissenschaft ab, das er einmal mit Burne-Jones geführt habe, und zitiert den Maler mit den Worten: „the more materialistic science becomes, the more angels shall I paint: their wings are my protest in favour of the immortality of the soul.“<sup>131</sup> Man kann den Verdacht nicht ganz unterdrücken, dass Wilde hier einen seiner eigenen Aphorismen einer allgemein anerkannten Autorität für Engel in den Mund legt, aber sinngemäß hätte Burne-Jones diesen Satz zweifellos sagen können.

Die Engel stehen weniger für Religion als vielmehr für Poesie. Dass die Poesie Gefahr lief, durch die modernen Wissenschaften zum Erlöschen gebracht zu werden, war spätestens seit der Romantik ein gängiger Topos. Rossetti erzählte gerne die Anekdote, derzufolge John Keats, für ihn „the greatest modern poet“, in einem Trinkspruch auf Newton den Naturforscher dafür verflucht hatte, dass er die Poesie des Regenbogens durch die Reduzierung auf ein Prisma zerstört habe.<sup>132</sup>

In ähnlicher Weise schrieb auch Ruskin im Vorwort von *The Queen of the Air* über einen ihm jüngst zu Ohren gekommenen Vortrag, der die physikalische Erklärung für die blaue Farbe des Himmels lieferte – eine Erklärung, die in seinen Augen ihrer uralten symbolischen Entsprechung, dem Vergleich mit dem dunklen Blau von

---

<sup>129</sup> „The English Renaissance of Art“ (1882), in: *The Works of Oscar Wilde*. Hrsg. v. Robert Ross, London 1908, 14 Bde., Bd. 13, S. 241–277, S. 258. Wilde hielt diese Vorlesung zum ersten Mal am 9. Januar 1882 in der Chickering Hall in New York.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Ebd., S. 259.

<sup>132</sup> Vgl. Ford, Georg H.: *Keats and the Victorians*, Hamden 1962 (Reprint von New Haven 1944), S. 94 u. S. 114.

Athenas Aegis und dem hellen ihrer Augen, keineswegs überlegen sei:

Ah, masters of modern science, give me back my Athena out of your vials, and seal, if it may be, once more, Asmodeus therein. You have divided the elements, and united them; enslaved them upon the earth, and discerned them in the stars. Teach us, now, but this of them, which is all that man need know, – that the Air is given to him for his life; and the Rain to his thirst, and for his baptism; and the Fire for warmth; and the Sun for sight; and the Earth for his meat – and his Rest.<sup>133</sup>

Im Mythos sieht Ruskin das Band zwischen Geist und Natur, das die Wissenschaft ignoriere und damit zerstöre. Proserpina und Deucalion seien mindestens so „wahr“ wie Eva und Noah; „and all four together incomparably truer than the Darwinian Theory. And in general, the reader may take it for a first principle, both in science and literature, that the feeblest myth is better than the strongest theory“.<sup>134</sup>

Dabei waren es gar nicht so sehr die Ergebnisse der Wissenschaft, die für Ruskin zur Debatte standen, sondern die ihnen zugemessene Bedeutung für den Menschen. Seine eigenen Überlegungen stünden in keiner Weise im Widerspruch zu jenen Theorien, denen die unermüdlichen und unfehlbaren Forschungen Charles Darwins eine von Tag zu Tag größere Glaubwürdigkeit verliehen, betont er in *The Queen of the Air*. Doch: „The aesthetic relations of species are independent of their origin.“<sup>135</sup> Darwins Erkenntnisse über die Entstehung der Arten mochten richtig sein, aber sie waren, so glaubte Ruskin, unerheblich, wenn nicht schädlich für ein „gefühltes“ Verständnis der Natur.

In diesem Sinne wurden Mythen, ob christlichen oder heidnischen Ursprungs, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als der kostbarste Rohstoff für „Poesie“ gehandelt und gegen die Entzauberung der Welt ins Feld geführt. Und kaum ein Künstler lieferte diesen Stoff in so konzentrierter Form wie Burne-Jones.

These fair faces, [...] these sad eyes which haunt us with their look of unsatisfied longing, are laden with the burden and the sorrow of the present day. [...] And they bear witness to the same eternal and unchangeable truths that lie at the roof of all myths, new or old – the

---

<sup>133</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 19, S. 294.

<sup>134</sup> „Deucalion: Collected Studies of the Lapse of Waves and the Life of Stones“, in: Ruskin, op. cit., Bd. 26, S. 85–370, S. 98 f.

<sup>135</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 19, S. 358; vgl. auch Weltman 1998, op. cit., S. 159.

power of the unseen, the endless struggle of the human soul with destiny, the beauty of sacrifice, and the might of love<sup>136</sup>,

schreibt Julia Cartwright, eine der glühendsten Burne-Jones-Verehrerinnen auf Seiten der Kritik, in ihrer Monografie von 1894. Und: „In an age when the scientific spirit has penetrated into every department of life, [...and] which is essentially prosaic, when realism has invaded both art and fiction, and material prosperity seems to be the end and aim of all endeavor, he has remained a poet and an idealist“.<sup>137</sup>

Die Auswirkungen der Industriellen Revolution klingen hier an, aber auch andere, vornehmlich intellektuelle Umwälzungen. Die 1840er Jahre waren von den Geologen und ihren Erkenntnissen über das Alter der Erde erschüttert worden, die 1860er durch Biologen und Anthropologen, die 1870er durch den Konflikt zwischen Vernunft und Religion.<sup>138</sup>

Aufregende Zeiten seien dies gewesen, erinnert sich später der Maler Walter Crane, Freund und zeitweiliger Assistent von Burne-Jones, an die 1860er Jahre. „The stir of great movements was in the air. The discoveries and conclusions of Charles Darwin were startling the world, and scientific criticisms were revolutionising philosophical thought, but at the same time alarming the old theological camps and the Church“.<sup>139</sup>

Was der Sozialist Crane als anregend empfand, erfüllte andere mit Schrecken. 1860 erschien ein Buch mit dem Titel *Essays and Reviews*, von dessen sieben Autoren sechs anglikanische Geistliche waren. Es trug die Methoden und aufsehenerregenden Thesen der vor allem aus Deutschland kommenden kritischen Bibelforschung ins Herz der anglikanischen Kirche und führte zu einer ernsthaften Krise in Oxford.

Charles Lyells geologische und Darwins biologische Forschungen betrafen nur einige Teile der Genesis, die Bibelkritik jedoch, die nach Quellen, Autoren, Genauigkeit und Motivationen fragte, stellte die Heilige Schrift und ihre Autorität als Ganzes in Frage und somit die Basis des christlichen Glaubens. Die Erkenntnis, dass die Bibel keine buchstäbliche Wahrheit vermittelte, war für viele gläubige Christen ein Schock. Um als gebildeter Mensch dennoch an einem traditionellen Glauben festhalten zu können, musste man die Erkenntnisse der Wissenschaft entweder ignorieren oder sich

---

<sup>136</sup> Cartwright, Julia: „Sir Edward Burne-Jones Bart. His Life and Work“, *Art Annual*, 1894, S. 2.

<sup>137</sup> Ebd., S. 1.

<sup>138</sup> Vgl. Harrison, J. F. C.: *Late Victorian Britain. 1875–1901*, London 1991, S. 120–130.

<sup>139</sup> Crane, Walter: *An Artist's Reminiscences*, New York 1907, S. 99.

sein persönliches Glaubenssystem gleichsam neu erschaffen, wozu nur wenige in der Lage waren.<sup>140</sup>

Ähnlich wie der Rückgriff auf die Mythologie der Antike, beziehungsweise Hand in Hand mit ihr, versprach die bildende Kunst Erleichterung. Der sonntägliche Galeriebesuch konnte für in ihrem Glauben erschütterte Viktorianer so etwas wie ein Ersatz für den Gottesdienst werden (tatsächlich betrat man die Grosvenor Gallery durch ein aus Venedig importiertes palladianisches Kirchenportal); man ließ die Alltagswelt hinter sich, um sich einer spirituuell-ästhetischen Erfahrung auszusetzen. Formulierungen wie „the religion of art“ oder „the worship of beauty“ wurden Allgemeingut.<sup>141</sup>

Der Besuch der großen Kunstausstellungen war in bestimmten Kreisen Londons eine gesellschaftliche Verpflichtung, alle Veranstaltungen der beginnenden „season“ wurden um deren Eröffnung Anfang Mai geplant.<sup>142</sup> Und das galt nicht nur für die kulturell Interessierten: Man schloss sich schlicht aus Teilen der Konversation aus, wenn man nicht zumindest die wichtigsten Bilder der Saison kannte. Alfred Austin schreibt 1870:

Take up the morning papers. Who shall say there is nothing in them? Are they not full, as the phrase is, of the Royal Academy? Go out to dinner. With what does the conversation concern itself? To a dead certainty, with the Royal Academy. If your dancing days are not over, and you find yourself at a ball, what is the first question you put to your partner, or your partner puts to you? ‘Have you been to the Royal Academy?’<sup>143</sup>

Der Schriftsteller und Kritiker Henry James, mit dem Blick des sich gerade akklimatisierenden Amerikaners, wunderte sich 1877, welche zentrale Rolle die Kunst in der Londoner Gesellschaft einnahm: „I should say that, in the educated classes, eight English persons out of ten have some small speciality of the artistic, scientific, or literary

---

<sup>140</sup> Vgl. Altholz, Josef L.: „The Warfare of Conscience with Theology“, in: ders. (Hrsg.): *The Mind and Art of Victorian England*, Minneapolis 1976, S.58–77, S. 59.

<sup>141</sup> Vgl. Denney, Colleen: „Acts of worship at the Temple of Art: the Grosvenor Gallery and the second-generation Pre-Raphaelites“, in: Watson 1997, op. cit., S. 65–76, S. 66 f.; Warner, Malcolm: „Sign of the Times“, in: ders. 1997, op. cit., S. 17–41, S. 33.

<sup>142</sup> Wobei die Academy hinsichtlich der Besucherzahlen immer unangefochten an der Spitze lag: Von den durchschnittlich 355.000 Besuchern der Sommerausstellungen der 1880er Jahre erreichte die Grosvenor Gallery schätzungsweise ein Drittel, und in Folge ihres Konzeptes, den Gemälden den angemessenen Raum zu geben, konnte sie nicht annähernd so viele Werke ausstellen: Im zweiten Jahr, 1878, waren es 241 Bilder, im Vergleich zu manchmal mehr als zweitausend in der Academy. Vgl. Hutchinson, Sidney C.: *The History of the Royal Academy 1768–1968*, New York 1968, S. 138 f.; Gillett, Paula: „Art Audiences at the Grosvenor Gallery“, in: Casteras./Denney 1996, S. 39–58, S. 40 u. S. 54; *The Art Journal*, Juli 1878, S. 155.

<sup>143</sup> Austin, Alfred: „The Characteristics of Modern Painting“, in: *Temple Bar*, 28, 1870, S. 170–178.



sort.<sup>144</sup> Und gerade die Malerei schien ihm ein vorzügliches Studienobjekt, um die englische Mentalität zu erforschen: „I may frankly observe that English painting interests me chiefly, not as painting, but as English.“<sup>145</sup>

Die Rezipienten stellten nicht unbedingt einen repräsentativen Querschnitt durch Londoner Bevölkerung dar, aber zumindest die Academy zog ein sehr breites Publikum an. Die Grosvenor Gallery nahm zwar ebenfalls nur einen Shilling Eintritt (was, im Gegensatz zur National Gallery, die völlig Mittellosen abhielt), für eine Selektion sorgten dann aber die luxuriöse Präsentation und die Art der Kunst, die von vielen für esoterisch und unverständlich gehalten wurde.<sup>146</sup>

Um die populärsten Bilder zu kennen, musste man nicht einmal die Ausstellungen besuchen: Ganz abgesehen von Reproduktionen in Magazinen wie der *Illustrated London News* brachte ein florierender und sehr lukrativer Handel mit Drucken und Fotogravüren, an dem auch Künstler wie Rossetti, Burne-Jones oder Watts teil hatten, deren Werke tausendfach in die Wohnzimmer der „einfachen Leute“.<sup>147</sup>

Den Bekanntheitsgrad der Sommerausstellungen kann man daran ermessen, welchen breiten Raum ihnen auch die nicht auf Kunst spezialisierte Presse einräumte: von der *Times*, die generell eher wenig über Kultur berichtete, aber die zwei, drei großen Ausstellungen des Sommers über bis zu fünf Ausgaben hinweg ausbreitete, bis zum Satiereblatt *Punch*, dem Organ des rechtschaffenen-konservativen Bildungsbürgers. *Punch* nahm nicht nur die Künstler und ihre einzelnen Exponate in Wort und Bild aufs Korn, auch in den politischen Karikaturen wurde mit Zitaten gearbeitet – etwa mit Burne-Jones' *The Depths of the Sea* (Abb. 5). Beides war nur für jene Leser zu goutieren, die die entsprechenden Bilder (und im Idealfall auch ihre Urheber) vor Augen hatte. Umgekehrt trug diese publizistische Aufmerksamkeit natürlich maßgeblich dazu bei, dass Künstler überhaupt erst bekannt wurden. Zumindest mit der maliziös lächelnden

---

<sup>144</sup> „The Picture Season in London, 1877“ (*Galaxy*, August 1877), in: *The Painter's Eye. Notes and Essays on the Pictorial Arts by Henry James*. Selected and Edited, with an Introduction by John L. Sweeney, London 1956, S. 130–151; S. 134.

<sup>145</sup> „London Pictures, 1882“ (*Atlantic Monthly*, August 1882), in: James 1956, op. cit., S. 202–215, S. 203.

<sup>146</sup> Vgl. Gillett in Casteras/Denney 1996, op. cit., S. 53; Newall, Christopher: *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*, Cambridge 1995, S. 12.

<sup>147</sup> Vgl. *The Post-Pre-Raphaelite Print*, Ausst.-Kat. Miriam & Ira D. Wallach Art Gallery, New York 1995, S. 46. Burne-Jones begann Anfang der 1880er Jahre damit, Radierungen nach seinen Bildern in Auftrag zu geben und war wie kein anderer der Künstler in seinem Umfeld an den technischen und ästhetischen Aspekten des Drucks sowie an der Auswahl der Stecher interessiert. Vgl. Hartnoll, Julian (Hrsg.): *The Reproductive Engravings after Sir Edward Coley Burne-Jones*, London 1988, S. 8.

Meerjungfrau war *Punch* auf der sicheren Seite, denn, so die *Times*: „No picture of the year is more discussed than the strange one which Mr. Burne-Jones has sent at his first contribution to the Academy“.<sup>148</sup>

Dass die Kunst mancherorts Züge einer Religion annehmen konnte, blieb auch den Zeitgenossen nicht verborgen. Konservative Kritiker sahen in dieser kultischen Verehrung der Schönheit eine beklagenswerte Entwicklung. Der Ästhetizismus, wie er sich in den neuen Kunsttempeln präsentierte, war für sie mehr als eine Mode, er war ein Zeichen der Zeit, ein Zeichen des Verfalls von christlichem Glauben und festen Werten. Harry Quilter legte 1880 den Finger in die Wunde, als er in einem Artikel über „The New Renaissance“ „[the] general collapse of faith, firm opinions, and stable values“ beklagte. „Every day a fresh attack seems to be made upon some hitherto secure position of thought and the air is filled with the din, as the earth is covered with the ruins, of falling temples.“ Dichter und Maler wie Swinburne und Rossetti, „preachers as they were of dreary gospel“, hätten diese tief sitzende intellektuelle Unruhe in Teilen der britischen Bevölkerung auf gefährliche Weise verstärkt.<sup>149</sup>

Im Befund hätten die „worshippers of beauty“ Quilter vielleicht sogar zugestimmt. Doch die Antwort auf die Frage, wie diese quasireligiöse Funktion der Kunst zu bewerten sei, wäre natürlich anders ausgefallen.

Zeitgemäß war ihre Kunst in jedem Fall, insofern ist die sich angesichts von Aesthetic Movement und Classical Revival gerade aus heutiger Perspektive anbietende Diagnose, es handele sich hier um bloße Weltflucht („Eskapismus“ wäre in den 1970er Jahren das entsprechende Schlagwort gewesen) nur bedingt zutreffend. Einerseits, weil die Hinwendung zu möglichst allgemeinen, nicht zeitgebundenen Themen und selbst zu bedeutungsfreier Schönheit ja eine nicht minder ernsthafte Auseinandersetzung mit existentiellen, den Künstler bedrängenden Problemen beinhalten kann als die Beschäftigung mit der äußerlichen Wirklichkeit. Zum anderen, weil diese Kunst einen nicht unbedingt präzise formulierten, aber deutlich vernehmbaren Protest artikuliert, weil sie ein Ausdruck der Skepsis gegenüber den Veränderungen der modernen Welt ist. Allein dadurch ist sie, manchmal dem eigenen Anspruch zum Trotz, gerade *nicht* zeitunabhängig, sondern aufs engste verwoben mit ihrer Gegenwart.

---

<sup>148</sup> „The Royal Academy. Second Notice“, in: *The Times*, 8. Mai, 1886, S. 8

<sup>149</sup> Quilter, Harry: „The New Renaissance; or, The Gospel of Intensity“, in: *Macmillan's Magazine*, 42, September 1880, S. 391–400, S. 391.

### 3.4 Kunst, Mythos und Geschlecht

„Painting is no longer the natural attaining of the sense of beauty & wonder that dwelt in all“, schrieb Frederic Leighton, langjähriger Präsident der Academy und nach Burne-Jones der wohl bedeutendste viktorianische Mythenmaler, in eines seiner privaten Notizbücher; „the turmoil & complication of modern life make an artist’s task incomparable [sic] more difficult and artificial [...] We can no longer be the *unconscious* voice of our time. We are introspective, analytic, doubts and self-consciousness beset and hamper us.“<sup>150</sup>

Man kann bezweifeln, ob es die von Leighton verloren geglaubte Unbefangenheit und Unabhängigkeit der Kunst überhaupt je gegeben hat, aber tatsächlich scheint die viktorianische Malerei in besonderer Weise die kulturellen und sozialen Umbrüche und die damit verbundenen Ängste und Zweifel ihrer Zeit widerzuspiegeln – selbst wenn sie sich bemüht, die vertraute Welt so weit wie möglich hinter sich zu lassen.

Bei den so zahlreichen Interpretationen der antiken Mythen tritt dies vielleicht am deutlichsten zu Tage, wenn man sie im Hinblick auf die Darstellung der Geschlechter betrachtet. Wie die Krise der christlichen Religion war die Auseinandersetzung um die gesellschaftliche Rolle der Frau eines der beherrschenden Themen der Zeit und nahm in den ’60er und ’70er Jahren des 19. Jahrhunderts deutlich an Schärfe zu. Sie knüpfte sich an ganz konkrete Fragen der Gesetzgebung, an Forderungen nach einer Gleichstellung in Ehe und Erziehung, im Wahl- und Besitzrecht, war aber natürlich immer auch mit der Erörterung von prinzipiellen Unterschieden zwischen Mann und Frau verbunden.<sup>151</sup>

Um die Ansprüche der Frauenrechtlerinnen abzuwehren, wurden unterschiedlichste Argumente aufgeboten, die das Naturgemäße der traditionellen Rollenverteilung belegen sollten. Ansonsten feindliche Parteien konnten in diesem Punkt unverhoffte Einigkeit erzielen. So wurde nicht nur Gottes Wille, wie ihn die Bibel formuliere, als unhintergehbare Begründung für die unterschiedlichen Aufgaben von Mann und Frau angeführt, auch die modernen Wissenschaften traten an, um die entsprechenden Be-

---

<sup>150</sup> Zit. n. Ormond, Leonée und Richard: *Lord Leighton*, London 1975, S. 83.

<sup>151</sup> Vgl. Crow, Duncan: *The Victorian Woman*, London 1971, S. 250 ff. und passim; Nunn, Gerrish: *Problem Pictures. Women and Men in Victorian Painting*, London 1996, S. 61 f.; Smith 1996, op. cit., S. 167.

weise zu liefern.<sup>152</sup>

Darwins Theorien beispielsweise, vor allem *On the Origin of Species* (1859) und *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (1871), wurden zwar von konservativen Denkern als massive Bedrohung betrachtet, schienen aber zugleich deren Geschlechterbild auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen.

Der englische Philosoph Herbert Spencer, einer der wichtigsten Verfechter von Darwins Thesen, benutzte nach den *Principles of Biology* von 1864–67 in seinen seit 1876 veröffentlichten *Principles of Sociology* die Evolutionslehre als Erklärung für das vertraute Rollenverständnis. In den zurückliegenden Jahrtausenden der Menschheitsentwicklung seien bei der Frau nicht Intelligenz und körperliche Kraft das ausschlaggebende Selektionskriterium gewesen, sondern Schönheit, sowie all jene Eigenschaften, die sie zur Brutpflege befähigten. Dementsprechend unterschiedlich hätten sich die Geschlechter entwickelt und ihre je eigenen Stärken herausgebildet.

In diesem Sinne arbeiteten Spencer und seine Nachfolger daran, „die Hausfrauenrolle evolutionistisch als den höchsten Fortschritt zu rechtfertigen“<sup>153</sup> und die Forderungen der Frauenbewegung auf Bildung und politische Einflussnahme zu entkräften. Sie trafen sich hier mit der bereits etablierten medizinisch begründete Argumentation, dass Frauen nicht nur wegen ihrer kleineren Gehirne geistig benachteiligt seien, sondern (und diese These wurde zum Ende des 19. Jahrhunderts die dominierende) dass sie durch die Bemühung, es mit den Männern intellektuell aufzunehmen, körperlichen Schaden nehmen würden; geistige Arbeit könne ihnen ihre Weiblichkeit – was vor allem meinte: ihre Fruchtbarkeit – nehmen.

Je mehr an den herkömmlichen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit gerüttelt wurde, umso intensiver wurden von anderer Seite die Bemühungen, sie festzuzurren. Moralische Normen und fest gefügte Geschlechterrollen sollten in einer Zeit rasanter gesellschaftlicher Veränderungen den Anschein von Stabilität schaffen. Der spätestens seit der Jahrhundertmitte tonangebenden Mittelklasse ging es zudem darum, sich von der, so das Vorurteil, unmoralischen Unter- und der nicht minder leicht-

---

<sup>152</sup> Vgl. Burstyn, Joan N.: *Victorian Education and the Ideal Womanhood*, London 1980, S. 102 ff.

<sup>153</sup> Eschenburg, Barbara: „Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in Literatur, Philosophie und Kunst“, in: dieselbe/Friedel, Helmut (Hrsgg.): *Der Kampf der Geschlechter: Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930*, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, Köln 1995, S. 9–42, S. 35. Vgl. auch Burstyn 1980, op. cit., S. 83 ff.

lebigen Oberschicht abzugrenzen.<sup>154</sup>

Die in allen Medien reproduzierten Stereotype der tugendhaften, jedem sexuellen Verlangen abholden Ehefrau und des aktiven, starken, ritterlichen Mannes mögen keine Abbilder der Realität gewesen sein, ebenso wenig wie die öffentliche Meinung über Sexualität der sexuellen Praxis entsprach, doch sie stellten (auch ohne dafür auf die klassische Mythologie zurückgreifen zu müssen) mythisch aufgeladene Normen des sexuellen und sozialen Verhaltens dar, die eine kontrollierende Macht ausübten.<sup>155</sup>

Der Druck, tatsächliches sexuelles Begehren und tatsächliche Wünsche mit diesen kontrollierenden Mythen in Einklang oder überhaupt in irgendein Verhältnis zu bringen, trug dazu bei, eine Gesellschaft zu formen, in der das Verhalten, die Gefühle, die Denkweise von Männern und Frauen scharf voneinander getrennt waren oder sein sollten.

Alison Smith, Linda Nead und andere Autoren haben (in der Nachfolge Foucaults) deutlich gemacht, dass es weniger die heutzutage sprichwörtliche viktorianische Prüderie war, die die damalige Gesellschaft prägte, weniger also die Unterdrückung und das Verschweigen von Sexualität, sondern eher eine Regulierung sozialen und sexuellen Verhaltens, das Setzen von Normen und das Registrieren der Abweichungen.<sup>156</sup> Angemessenes und unangemessenes sexuelles Verhalten, die Grenze zwischen Anstand und Unanständigkeit, wurde fortwährend neu definiert – beispielsweise durch Gesetzgebung, den wissenschaftlichen oder eben den künstlerischen Diskurs.

Die Frage nach der gesellschaftlichen Rolle und der wahren Natur der Geschlechter besaß eine solche Dringlichkeit und wurde so kontrovers diskutiert, dass nahezu jedes öffentlich gezeigte Kunstwerk automatisch ein Teil dieser Debatte wurde.<sup>157</sup>

Gerade in der Kunst und vor allem der Kunstkritik wurden Fragen der Sexualität ja nicht *nicht* verhandelt, sondern, im Gegenteil, mit einer erstaunlichen Beharrlichkeit. Wobei, wie Richard Jenkyns zu Recht feststellt, die sich anscheinend in einem Zustand ständiger sexueller Erregung befindende Vorstellungskraft der Viktorianer den heutigen Betrachter oder Leser manchmal auch mit einem gewissen Neid erfüllen

---

<sup>154</sup> Vgl. Smith 1996, op. cit., S. 68; Nead, op. cit., S. 5.

<sup>155</sup> Vgl. J. B. Bullen: *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry and Criticism*, Oxford 1998, S. 215.

<sup>156</sup> Vgl. Smith 1996, op. cit., S. 7; Nead 1988, op. cit., S. 2 f.

<sup>157</sup> Vgl. auch Harrison, Fraser: *The Dark Angel. Aspects of Victorian Sexuality*, London 1977, S. 75.

kann.<sup>158</sup>

Wie die Interpretation der antiken Mythologie an diesem Diskurs Teil hatte, legt Joseph Kestner in seiner Untersuchung über *Mythology and Misogynie* dar:

This intersection of classical archeology, legislation involving women, and the mythic interpretations of women's situation played a significant role in the formation of nineteenth-century ideograms of female nature. [...] Mythological allusion was used to reinforce or to condemn a certain norm of behaviour. [...] The social discourse of prose and picture become ideologically identical, reinforcing patriarchal dominance by the deployment of myth.<sup>159</sup>

Begriffe und Modelle der antiken Mythologie tauchten in der Diskussion um die gesellschaftliche Rolle und die politischen Rechte der Frau auf – so war etwa „sirens“ eine gebräuchliche Bezeichnung für Prostituierte –, und umgekehrt spiegelte auch Kunst, die scheinbar eskapistisch mythologische Themen behandelte, die sozialen Fragen der eigenen Zeit wieder, lesbar für ein breites Publikum.

Der Bezug auf die Antike schuf ein Einvernehmen zwischen dem sich durch Bildung legitimierenden Künstler und einem Publikum, das stolz sein durfte, seine Bildung anwenden zu können. So eigneten sich gerade die durch Schulbildung und Jugendbücher präsenten klassischen Mythen dafür, die männliche Überlegenheit als zeitlose, unabänderliche Wahrheit fest zu schreiben.

So erhellend diese von Kestner analysierten gesellschaftlichen Bezüge für das Verständnis der antiken Themen behandelnden Gemälde des 19. Jahrhunderts auch sind: Sie sollten nicht dazu führen, das Aufgreifen mythologischer Stoffe durchweg auf bewusste kulturelle und politische Indoktrination des Publikums seitens der Künstler und Autoren zu reduzieren.

Kestners These und seine ebenso erdrückend umfangreiche wie einseitige Quellauswahl nivelliert die unterschiedliche Art und Weise, mit der Maler die einschlägigen Themen behandeln und lässt die Gemälde als bloßes Mittel zum Zweck, zu dem *einen* Zweck, erscheinen. Mit dem Resultat, dass der Autor, geleitet von der unausgesprochener Prämisse „Im Zweifel gegen den Angeklagten“, sowohl in der Darstellung bedrohlicher als auch verdächtig *unbedrohlicher* Frauen ausschließlich Misogynie und

---

<sup>158</sup> Vgl. Jenkins 1991, op. cit., S. 28.

<sup>159</sup> Kestner 1989, op. cit., S. 4 f.

Gynophobie erkennt.

Von der Gefahr, Kunstwerke zu bloßen Quellen soziologischer oder psychoanalytischer Forschungen zu degradieren, ganz abgesehen: Dass die griechische Kultur eine männlich dominierte war und der Mythos dort ebenso wie im England des 19. Jahrhunderts als bewahrende Kraft wirken sollte, bedeutet nicht, dass er ausschließlich als Instrument der Unterdrückung eingesetzt wurde.

Wie S. A. Weltman in *Ruskin's Mythic Queen* hervorhebt, bot sich der „mythische Diskurs“, gerade *weil* er mit der Aura von Respektabilität aufgeladen war (und zugleich von wesentlich weniger Restriktionen betroffen als Fragen der christlichen Religion), im 19. Jahrhundert dazu an, sozial heikle Fragen im Kontext der Hochkultur zu thematisieren und bestehende Verhältnisse nicht nur zu bestätigen, sondern auch zu untergraben.<sup>160</sup>

Das geschah manchmal, in den Gedichten Algernon Swinburnes etwa, ganz offensichtlich und absichtsvoll, manchmal eher unter der Hand. Als Beispiel für das Letztere kann man John Ruskin sehen, der in seinen Schriften ein ganz besondere Interesse für Mythen zeigt, in die Frauen involviert sind – sei es in der Rolle segensreicher Mächte, wie Athena, sei es als Verkörperung der zerstörerischen, dem Animalischen nahe stehenden Verführerin: Harpyien, Sirenen, Gorgonen oder die Zauberin Circe.

Über Circe schreibt er 1863, in einem der später unter dem Titel *Munera Pulveris* zusammengefaßten Essays für *Fraser's Magazine*: „Her power is that of frank, and vital pleasure, if governed and watched, nourishes men; but unwatched, and having no ‘moly,’ bitterness or delay, mixed with it, turns men into beasts.“<sup>161</sup> Und „the deadly Sirens [...] promise pleasure, but never give it.“<sup>162</sup> Diese Deutungen weiblicher mythischer Wesen, im besten Fall Trägerinnen von „vital pleasure“, im schlimmsten, wie bei den Harpyien, von „vexatious, fretful, lawless passion, vain and over-shadowing, discontented and lamenting, meagre and insane“,<sup>163</sup> fallen in eine Zeit, in der die öffentliche Debatte über Prostitution und den „Contagious Diseases Act“, eine Gesetzgebung, die die medizinische Untersuchung jeder „verdächtigen“ Frau ermöglichte

---

<sup>160</sup> Vgl. Weltman 1998, op. cit., S. 24; vgl. auch S. 4 ff.

<sup>161</sup> „Munera Pulveris. Six Essays on the Elements of Political Economy“, in: Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 17, S. 115–293, S. 213.

<sup>162</sup> Ebd.

<sup>163</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 19, S. 314.

und Männer unberücksichtigt ließ, einen ersten Höhepunkt erreichte.<sup>164</sup>

Die Frage, wie die Rolle der Frau definiert werden muss, damit sie ihre Glück spendende Wirkung entfalten kann, wird in Ruskins Werk anhand von Mythen ebenso wie unmittelbar auf die Gegenwart bezogen verhandelt, beides geht fließend ineinander über und verbindet sich darüber hinaus mit sehr privaten Obsessionen.

Wie Rossetti oder Burne-Jones brachte auch Ruskin von ihm angebetete Frauen mit Figuren der Mythologie, der Geschichte oder der Kunst in Verbindung, an erster Stelle Rose La Touche, die er als zehnjähriges Mädchen unmittelbar nach dem Scheitern seiner Ehe kennen lernte, und die 1875 im Alter von 27 Jahren starb. Er verglich die lang anhaltende tragische Liebe zu ihr mit der von Dante und Beatrice, und schon zu ihren Lebzeiten nannte er sie Proserpina, wie die Göttin von Tod und Wiedergeburt.<sup>165</sup> Über eine Zeichnung, die er in Venedig nach Carpaccios *Traum der Heiligen Ursula* angefertigt hatte sagte er 1884, zweifellos auch in Erinnerung an die tote Rose:

She is Persephone at rest below the earth; she is Proserpine at play above the ground. She is Ursula, the gentlest and the rudest of little bears [...]. She is in England, in Cologne, in Venice, in Rome, in eternity living everywhere, dying everywhere, the most intangible yet the most practicle of all saints, – queen, for one thing, of female education, when once her legend is rightly understood. This sketch of her head is the best drawing I ever made.<sup>166</sup>

Burne-Jones hatte er bereits den Auftrag für ein Bild vom Raub der Proserpina erteilt, doch trotz wiederholten Drängens entstanden nur einige Zeichnungen: „Pluto going down with Proserpine into the earth, and a nice garden, a real one, all broken to bits, and fire breaking out amongst the anemones; and Pluto is an awful thing, shadowy and beautiful“,<sup>167</sup> beschreibt der Maler einen der Entwürfe.

Rose La Touche war auch Ruskins populärster Text gewidmet: „Of Queens’ Gardens“, eine 1864 gehaltenen Vorlesung über die Erziehung von Mädchen und die Rolle der Frau, die er 1865 als ein Kapitel von *Sesame and Lilies* veröffentlicht (Burne-

---

<sup>164</sup> Vgl. Kestner 1889, op. cit., S. 28 f; Crow 1971, S. 165 ff.; Smith 1996, op. cit., S. 216.

<sup>165</sup> Vgl. Fitch 1982, op. cit., S. 445; Daly, Gay: *Pre-Raphaelites in Love*, London 1990, S. 189 ff.; Hönnighausen, Lothar: *Präraphaeliten und Fin de Siecle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik*, München 1971, S. 276 f.

<sup>166</sup> „The Pleasures of Truth“, in: Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 33, S. 505–519, S. 507. Auffällig ist die Ähnlichkeit mit Paters berühmter Beschreibung der Mona Lisa (vgl. S. 236 dieser Arbeit).

<sup>167</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–6, op. cit., Bd. 2, S. 129. Zu den *Proserpina*-Zeichnungen vgl. auch Wildman, Stephen (Hrsg.): *Visions of Love and Life: Pre-Raphaelite Art from the Birmingham Collection, England*. With essays by Jan Marsh and John Christian, Alexandria, Virginia 1995, S. 318.



Jones entwarf eine Illustration für das Deckblatt, die dann aber nicht verwendet wurde).<sup>168</sup>

Das hier formulierte Ideal von Weiblichkeit, sozusagen die menschliche Variante dessen, was er wenig später in *The Queen of the Air* als abstraktes Prinzip „Athena“ darlegen wird, ist nach eigener Aussage auch eine Reaktion auf die sich anbahnenden sozialen Veränderungen: „There never was a time when wilder words were spoken or more vain imagination permitted. [...] We hear of the ‘mission’ and of the ‘rights’ of Woman, as if these could ever be separate from the mission and the rights of Man“.<sup>169</sup>

Statt für Gleichberechtigung plädiert Ruskin lieber für Arbeitsteilung. Anknüpfen kann er in seiner Argumentation an bereits etablierte Vorstellungen: einerseits an den Befund, dass Männer und Frauen sich prinzipiell und notwendigerweise in verschiedenen Sphären bewegen, andererseits an die Begründung dieser (tatsächlich vor allem auf realen sozio-ökonomischen Veränderungen beruhenden) Trennung durch die unterschiedliche „Natur“ der Geschlechter – eine Begründung, die die im 18. Jahrhundert vollzogenen gesellschaftlichen Umbrüche mit einem neuen, von der Romantik geprägten Liebes- und Ehekonzept in Einklang zu bringen sucht:

Da die Vorstellung vom diametralen Gegensatz der ‘Geschlechtseigentümlichkeiten’ so exakt auf die dissoziierten Lebensbereiche der Geschlechter paßt, wird ihre Richtigkeit nicht mehr in Frage gestellt. Sie tragen zum Funktionieren der ‘gespaltenen Welt’ erheblich bei und stabilisieren die Mechanik bürgerlichen Lebens.<sup>170</sup>

Ruskin modifiziert nun die bekannten Anschauungen von der aktiven Natur des Mannes und der passiven der Frau ein wenig, indem er den komplementären Charakter der Gegensätze betont. Es gäbe keinen Wettbewerb und keine Rangfolge zwischen den Geschlechtern. „We are foolish, and without excuse foolish, in speaking of the ‘superiority’ of one sex to the other“.<sup>171</sup> Die Frau sei keine getreue Dienerin ihres Herrn, das ihm gedanken- und bedingungslosen Gehorsam schulde, sie unterscheide sich aber grundsätzlich von ihm. Die feine Differenzierung, die Ruskin vornimmt, ist die zwi-

---

<sup>168</sup> *Sesamies and Lilies* hatte 1905 eine Auflage von mehr als 160 000 erreicht, hinzu kamen Einzelausgaben von „Of Queen’s Gardens“. Vgl. Weltman 1998, op. cit., S. 178; Fitch 1982, op. cit., 482 ff., Kestner 1989, op. cit., S. 79.

<sup>169</sup> „Of Queen’s Gardens“, in: Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 18, S. 109–144; S. 111.

<sup>170</sup> Amrain, Susanne: *My soul’s body: Zur Psychogenese von Frauenbildern und Liebesbegriffen in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts*, Köln 1984, S. 57; vgl. auch Burstyn 1980, op. cit., S. 22 ff.; Crow 1971, op. cit., S. 52; Nead 1988, op. cit., S. 28 f.

<sup>171</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 18, S. 121 u. S. 111.

schen der Sklavin, die aufgrund ihrer schattenhaften Existenz dem Mann nicht zur Seite stehen kann, und dem Idealbild der „helpmate“, das er in den (natürlich durchweg von Männern erschaffenen) Protagonistinnen Shakespeares, Walter Scotts, Chaucers und Dantes ebenso ausmacht wie in Andromache, Penelope, Alcestis und anderen antiken Heroinnen: „housewifely [...], patient, fearless, hopelessly devoted, [...] lamb-like and silent.“<sup>172</sup> Schließlich reiht sich Athena selbst, „the spirit of wisdom“, in die Galerie der „Gehilfinnen“ ein.

Mit mythischen und literarischen Beweisen ausgestattet, „consistent, as you see“,<sup>173</sup> kann Ruskin die zeitlosen Charakteristika der Geschlechter definieren:

The man's power is active, progressive and defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation, and invention, his energy for adventure [...]. But the woman's power is for rule, not for battle – her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement, and decision. [...] Her great function is Praise; she enters into no contest, but infallibly adjudges the crown of contest.<sup>174</sup>

„Wir sind hier beim eigentlichen Prinzip des Mythos“, möchte man an dieser Stelle Roland Barthes zustimmend zitieren: „er verwandelt Geschichte in Natur. [...] Deshalb wird der Mythos als eine unschuldige Aussage empfunden: nicht weil seine Intentionen verborgen sind – wenn sie das wären, könnten sie nicht wirksam sein –, sondern weil sie natürlich gemacht sind.“<sup>175</sup>

Der Mann, so Ruskin, müsse sich in der Welt der Gefahr stellen, die Frau sei in ihrem Heim von jeder Bedrohung und jeder Versuchung abgeschirmt. Hier herrsche sie über ihr Reich, „the place of peace; the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt, and division, [...] a sacred place, a vestal temple.“<sup>176</sup> Auf diese Weise würden aus Hausfrauen wahre Königinnen.

„Of Queens Gardens“ ist nicht nur der zu seinen Lebzeiten meistgelesene, sondern vermutlich auch der in den letzten Jahrzehnten am häufigsten analysierte Text Ruskins. Für die meisten Kritikerinnen und Kritiker der 1970er und 1980er Jahre war es offensichtlich, dass es Ruskin vor allem darum geht, die tatsächliche Machtlosigkeit der Frau durch eine mythische Überhöhung ohne praktische Folgen zu kompensieren.

---

<sup>172</sup> Ebd., S. 117.

<sup>173</sup> Ebd. S. 118.

<sup>174</sup> Ebd., S. 121 f.

<sup>175</sup> Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffe, Frankfurt a. M. 1964, S. 113 ff.

<sup>176</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 18, S. 122.

sieren. Seine Lobpreisungen werden dementsprechend als besonders perfide Strategie gewertet, die bestehenden Verhältnisse festzuschreiben. Kestner beispielsweise hebt, wie zu erwarten, Ruskins „strongly antifeminist force“ hervor.<sup>177</sup>

Ein Freund der „New Woman“, die in allen politischen und sozialen Fragen die gleichen Rechte wie die Männer beansprucht und im selben Maße im öffentlichen Leben präsent ist, war Ruskin tatsächlich nicht.

Was auch zu seiner Zeit schon möglich gewesen wäre, zeigt John Stuart Mills 1869 veröffentlichte Streitschrift *The Subjection of Women*: ein eindrucksvoller Beleg dafür, dass es der Theoriebildung des 20. Jahrhunderts nicht unbedingt bedurfte, um den Mechanismus der „Naturalisierung“ von historisch gewachsenen Geschlechterrollen als einen solchen zu erkennen:

I deny that any one knows, or can know, the nature of the two sexes, as long as they have been seen in their present relation to one another [...] What is now called the nature of women is an eminently artificial thing – the result of forced repression in some directions, unnatural stimulations in others.<sup>178</sup>

Zwar macht auch Mill generelle Aussagen über das Wesen der Frauen – „in fostering the sentiments and continuing the traditions of spirit and generosity [...] their standard is higher than that of men; in the quality of justice, somewhat lower“<sup>179</sup> –, aber nicht ohne zuvor jedes Urteil, das aus männlicher Perspektive getroffen worden ist, gründlich relativiert zu haben: Kaum ein Mann kenne auch nur den Charakter der Frauen seiner eigenen Familie, geschweige denn den der Frauen schlechthin;

the knowledge which men can acquire of women, even as they have been and are, without reference to what they might be, is wretchedly imperfect and superficial, and always will be so, until women themselves have told all that they have to tell. And this time has not come<sup>180</sup>.

Bevor die Frauen nicht die völlige rechtliche Gleichstellung erlangt hätten, seien ohnehin alle Vermutungen über ihre „wahre Natur“ eben genau dies: Vermutungen.

Von einer solchen Analyse der eigenen Position war Ruskin weit entfernt, und

---

<sup>177</sup> Kestner 1989, op. cit., S. 28.

<sup>178</sup> Mill, John Stuart: *The Subjection of Women*, London 1869, S. 38 f.

<sup>179</sup> Ebd., S. 160 f.

<sup>180</sup> Ebd., S. 45 f.

auch das Wahlrecht und eine berufliche Karriere nach männlichem Vorbild waren in seinem Konzept nicht vorgesehen: „Alas! you are to often idle and careless queens, grasping at majesty in the least things, while you abdicate it in the greatest“.<sup>181</sup>

Andererseits muss man seine Ansichten doch als gemäßigt bezeichnen – im Vergleich zu jener die Zeit beherrschenden Position, die in der Frau die grundsätzlich minderwertige und die nur in ihrer Abhängigkeit achtbare Gattin sah – einer Vorstellung, der Ruskin ja auch ausdrücklich widerspricht.

Zwar zitiere er, so S. A. Weltman in ihrer Studie über Ruskins „Queen“, Coventry Patmores berühmtes Gedicht „The Angel in the House“, um den möglichen Einfluss der Frauen auf die Männer zu illustrieren. Die von vielen Kritikern praktizierte Gleichsetzung dieser beiden Konzepte tue Ruskins Text jedoch Unrecht: Patmores „Engel“, wäre unfähig, die Taten der Männer zu kritisieren – diese Fähigkeit sei aber gerade das, was Ruskin von den Frauen vehement einfordere. „Her great function is Praise“ meine eben *nicht*, dass Frauen jedwede männliche Tat bewundern, sondern dass sie genau abwägen und urteilen sollen. Und allein als „Königinnen“ apostrophiert zu werden müsse Ruskins weiblichem Publikum (zunächst einmal eine Ansammlung von Hausfrauen in der Stadthalle von Manchester) im Zeitalter Victorias eine unmittelbarere Bedeutsamkeit suggeriert haben als es bei „Engeln“ der Fall gewesen wäre.<sup>182</sup>

Weltman geht sogar so weit zu behaupten, Ruskins Entwurf für eine ideale Erziehung von Mädchen sei nicht nur progressiver als gemeinhin angenommen, sondern „genuinely radical for its time“<sup>183</sup> – eine Behauptung, die allerdings angesichts von Mills tatsächlicher Radikalität nicht wirklich plausibel erscheint.

So oft auch ihre „leitende Funktion“ betont wird: Der dienenden Rolle entkommen Ruskins ideale Frauen nicht. Alles Wissen, dass man sie lehre, solle sie dazu befähigen das Tun der Männer zu verstehen und zu unterstützen:

And yet it should be given, not as knowledge, not as if it were, or could be, for her an object to know; but only to feel and to judge. [...] It is of no moment to her own worth or dignity that she should be acquainted with this science or that; but it is of the highest that she should

---

<sup>181</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 18, S. 139.

<sup>182</sup> Vgl. Weltman 1998, op. cit., S. 110. Zur Position Ruskins im Vergleich mit anderen vgl. auch Houghton, W. E.: *The Victorian Frame of Mind*, Yale 1957, S. 349; Nead 1988, op. cit., S. 28; Fitch 1982, op. cit., S. 482–93 und passim.

<sup>183</sup> Weltman 1998, op. cit., S. 168.

be trained in habits of accurate thought; that she should understand the meaning, the inevitableness, and the loveliness of natural laws.<sup>184</sup>

Bemerkenswert bleibt trotzdem, wie sich die strikte Gegensätzlichkeit, die Ruskin in „Of Queens Gardens“ zunächst etabliert, in der zweiten Hälfte des Textes allmählich auflöst: So wie der Mann nicht nur nach außen drängt, sondern auch der Wächter der heimischen Sphäre ist, sollen sich auch die Frau nicht nur für das Leben in den eigenen vier Wänden interessieren. Die feindliche Welt jenseits der häuslichen Schwelle wird zu einer Welt (das heißt: zu England), die der Heilung bedarf. Kraft ihres moralischen Einflusses auf ihre Männer (die freilich die eigentlich Handelnden bleiben) sollten die Frauen ihr Land in einen Ort des Friedens verwandeln.

Das sich dadurch ergebende Problem, dass die Frau etwas von den ihr gemäßen Eigenschaften verlieren könnten, wenn sie sich in die Welt begibt, löst Ruskin, indem er sie nicht zum Verlassen ihres „Gartens“ aufruft, sondern dazu, dessen Mauern im übertragenen Sinne zu erweitern. Die ihr zugeordnete Sphäre ist also nicht mehr an einen konkreten Ort gebunden: „Wherever a true wife comes, this home is always round her.“ Ihre Aufgabe bleibt dabei prinzipiell die gleiche, nämlich „the balm of distress, and the mirror of beauty“<sup>185</sup> zu sein.

Dass Ruskin die Frauen davor bewahren will, in der „männlichen Sphäre“ von Wirtschaft und Politik korrumpiert zu werden, kann man repressiv und paternalistisch nennen, aber man muss doch festhalten, dass der „weibliche“ Zugang zur Welt, den er hier beschreibt, in seinen Augen wirklich der bessere, auch der *für ihn selbst* bessere ist, wie seine Schriften zu Naturwissenschaft und politischer Ökonomie immer wieder deutlich machen. Dass die Frauen „die Bedeutung, die Unvermeidlichkeit und die Schönheit der Naturgesetze“ fühlen und verstehen sollten, entspricht auch Ruskins eigenen Idealen und wird von ihm durchgehend mit der eindeutig *männlich* konnotierten gefühllosen Anhäufung von Wissen und Geld kontrastiert. So unterläuft er, in „Of Queens’ Gardens“, ebenso wie in *The Queen of the Air*, selbst die Polarität, die er zuvor so sorgfältig aufgebaut hat.

Die Möglichkeit eines solch widersprüchlichen, weder eindeutig progressiven noch reaktionären Umgangs mit etablierten Geschlechterbildern sollte man auch im

---

<sup>184</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 18, S. 125 f.

<sup>185</sup> Ebd., S. 122 u. S. 137.

Auge behalten, wenn man eine der populärsten antiken Mythen in der Dichtung und Malerei dieser Zeit betrachtet: die Sage von Perseus.

Für die sich unermüdlich mit der Definition von Männlichkeit und Weiblichkeit beschäftigenden Viktorianer bot sie ein ideales Betätigungsfeld. Joseph Kestner nennt 31 bildende Künstler, die sich zwischen 1840 und 1900 mit Perseus und Andromeda und/oder Medusa beschäftigten.<sup>186</sup> Seine Erklärung für diese Häufung konzentriert sich vor allem auf die ideologische Verwendbarkeit der Geschichte – jede positiv zu wertende Faszination, das, was man vielleicht mit „Zauber“ umschreiben könnte, bleibt dabei ausgeklammert.

Perseus is the paradigm of the masculine hero even as Danaë, Medusa and Andromeda reflect the ambiguity of the Victorian male's construction of woman, that she is debased in her sexuality, threatening in her secret power, and helpless in her innate weakness. [...] In addition, the idea that Andromeda is a prize for the hero's exploits confirms the commodification of women as items of exchange among men, especially as a reward for phallic heroism. The imperialist, racist, colonialist, and gendered significances of the Perseus legend made it the most powerful classical myth to strategize masculinity in Victorian culture.<sup>187</sup>

Durchaus. Doch auf der anderen Seite kann man selbst bei *diesem* Mythos mit seiner so offensichtlich erscheinenden Dichotomie von weiblichem Opfer und männlichem Befreier davon ausgehen, dass er sich nicht nur dazu eignet, bestehende Vorstellungen vom Verhältnis der Geschlechter festzuschreiben, sondern dass er ebenso gut ein Unbehagen formulieren, dass er subversiv wirken kann.<sup>188</sup>

Adrienne Munich unterscheidet in *Andromeda's Chains* zwischen allegorischer, typologischer und emblematischer Verwendung des Perseus-Mythos in der viktorianischen Malerei und Literatur, was im Einzelfall zwar zu einer einseitigen Sichtweise führen kann (die auf Burne-Jones angewandte christliche Typologie beispielsweise spielt in dessen Zyklus zwar eine Rolle, bleibt als einziger Interpretationsansatz jedoch unbefriedigend), alles in allem aber differenzierter ausfällt als Kestners Studie, die sich einerseits einer Vielzahl von Mythen widmet und andererseits vor allem darauf konzentriert, Material zusammenzusuchen, um eine einzige These zu belegen.

---

<sup>186</sup> Vgl. Kestner 1989, op. cit., S. 39 f.

<sup>187</sup> Kestner 1995, op. cit., S. 66 f.

<sup>188</sup> Hierzu vgl. vor allem Munich 1989, op. cit., S. 2 und passim.

Der *Perseus*-Zyklus von Burne-Jones, ein auch an anderer Stelle behandeltes Lieblingsobjekt des Autors, nimmt in *Mythology and Misogynie* zugegebenermaßen eine gewisse Sonderrolle ein und wird so ausführlich und tiefgehend analysiert wie, mit Ausnahme Kurt Löchers, von keinem anderen Autor. Unter dem Strich bleibt dann aber betrüblicherweise wenig mehr als die von Kestner auch anhand von hundert anderen Bildern diagnostizierte allumfassende viktorianische Frauenfeindlichkeit.

Dieses Ergebnis gilt es um einige Facetten zu bereichern.

### 3.5 Arthur James Balfour und der Kreis der Souls

„I at once fell a prey both to the man and his art.“<sup>189</sup> So erinnert sich Arthur James Balfour (Abb. 8) in seinen Memoiren an den ersten Atelierbesuch bei Edward Burne-Jones im Frühjahr 1875 – ein Bekenntnis, in das Penelope Fitzgerald wenig Vertrauen setzt: „He cared nothing about art, and was thought not to care much about human beings [...] – but what attracted him to Burne-Jones was a quality of mind, and there is no better proof than this of Ned’s intelligence.“<sup>190</sup>

Der Politiker, Intellektuelle und Schriftsteller Balfour ist heute vor allem als britischer Premierminister der Jahre 1902 bis 1905 und späterer Außenminister bekannt. Sein Name ist verbunden mit der 1917 erlassenen Balfour-Deklaration, die den Juden ein „nationales Heim“ in Palästina zusicherte, sowie mit dem von ihm formulierten Begriff des „British Commonwealth“.<sup>191</sup> 1922 wurde er zum ersten Earl of Balfour ernannt.

Als er Burne-Jones kennenlernte, war er 26 Jahre alt, seit einem Jahr Unterhausabgeordneter der Tories und im Parlament bisher nicht durch nennenswertes Engagement aufgefallen. Und: Er war, seit dem Antritt seines Erbes im Jahr 1869, einer der reichsten Männer und begehrtesten Junggesellen des Landes.

Als Ergänzung zum Landsitz der Familie im schottischen Whittingehame hatte er

---

<sup>189</sup> Balfour, Arthur James: *Chapters of Autobiography*, London u. Toronto 1930, S. 233.

<sup>190</sup> Fitzgerald 1975, op. cit., S. 31.

<sup>191</sup> Einen vorzüglichen Überblick über Balfours wechselhafte politische Karriere bietet Cecil, Algenon: „Balfour, Arthur James“, in: Weaver, J. R. H. (Hrsg.): *The Dictionary of National Biography. 1922–1930*, Oxford u. London 1937, S. 41–56.

1870 ein im Herzen von London, nahe Piccadilly und Trafalgar Square gelegenes Haus erworben: Carlton Gardens 4 (Abb. 14). Die unmittelbare Nähe zum Domizil der Familie des Premierministers William Gladstone, Nr. 11, mag bei seiner Wahl eine Rolle gespielt haben. Im weitläufigen Familienkreis der miteinander verwandten Gladstones und Lytteltons verbrachte Balfour in den 1870er Jahren den wesentlichen Teil seines Privatlebens, ausgehend zunächst von einer gemeinsamen Begeisterung für Musik. Kaum ein Konzert in London ohne „our mad little company“, wie Mary Gladstone den Freundeskreis nannte, der im Kern aus Balfour, ihr selbst sowie Spencer und Mary „May“ Lyttelton bestand: „Indeed we were all at that time perfectly insane on music“.<sup>192</sup> Nicht in sie allerdings, wie es wohl die gesamte Familie Gladstone eine Zeit lang gehofft hatte, sondern in ihre Cousine May verliebte sich Balfour. Wie weit die Liebe gedieh, ist unklar; er selbst sprach rückblickend von einem heimlichen Verlöbnis und bevorstehender Heirat, May Lyttelton ließ dergleichen in ihrem Tagebuch unerwähnt.<sup>193</sup>

1875 wurde für Balfour zum Jahr des Umbruchs. Am 21. März starb May Lyttelton. Im Sommer ging er auf Weltreise, und nach seiner Rückkehr im nächsten Jahr schien er seinen Freunden merklich verwandelt:

The youthful spontaneity was replaced by a mysterious reserve, breaking often into sympathy, scarcely ever into the revelation of an innermost self. Was this new reticence caused by the realization, brought about by May's death, that the potential loss, the disappointment resulting from love, anger, compassion or any sensation uncurbable beyond a certain point by purely intellectual control, were burdens too great, too upsetting and debilitating to risk bearing again?<sup>194</sup>

Diese Zurückhaltung, um nicht zuzugestehen: Kälte, auf die auch Fitzgeralds Kurzporträt abzielt, sollte fortan die Erscheinung Balfours in den Augen anderer prägen – die des Politikers mehr noch als die des Privatmenschen Balfour.

„Deeply as my affections were early attached to his personality, [...] in his public life I found much to criticize, and often attacked fiercely“, erinnert sich seine Schwägerin Frances. Sie hatte 1879 Arthurs Bruder Eustace geheiratet, einen, trotz

---

<sup>192</sup> Masterman, Lucy (Hrsg.): *Mary Gladstone (Mrs. Drew): Her Diaries and Letters*, New York 1930, S. 97.

<sup>193</sup> Vgl. Egremont, Max: *Balfour. A Life of Arthur James Balfour*, London 1980, S. 37; Abdy, Jane/Gere, Charlotte: *The Souls*. London 1984, S. 37.

<sup>194</sup> Egremont 1980, op. cit., S. 39.



des Altersunterschiedes von 19 Jahren, engen Freund von Burne-Jones. Frances entstammte dem schottischen Hochadel und war eine überzeugte Whig, in Fragen der Politik also naturgemäß selten einer Meinung mit Arthur. Wiederholt mokiert sie sich in ihren Memoiren über seine Trägheit und seinen mangelnden Ehrgeiz, sowohl in öffentlichen als auch in privaten Angelegenheiten. Das Urteil seiner Gegner referiert sie, ohne es wirklich widerlegen zu wollen: „The Liberals looked upon him as an impudent *gamin* in politics, one without decent respect to age and position, in public life, disloyal to his own leaders, and apparently out to make his own reputation without any character or principle“.<sup>195</sup>

Zweifellos richtig ist, dass Balfour seine Karriere nicht aus Leidenschaft für die Politik begann (und natürlich noch viel weniger des Broterwerbs wegen), sondern sie vielmehr als ererbte Aufgabe ansah, die er mangels interessanterer Alternativen verfolgte, überdies gedrängt von seinem Onkel, Lord Salisbury, dem späteren Premierminister.

Nach der Wahl von 1880, unter dem Einfluss Salisburys und eines recht rauen politischen Klimas, wandelte sich Balfour zunehmend vom politischen Dilettanten zum nicht eben skrupulös zu nennenden Machtmenschen. 1879 schloss er sich mit drei weiteren Tory-Abgeordneten vorübergehend zur Fourth Party zusammen, deren alleiniges Ziel es war, dem Premier Gladstone, Balfours väterlichem Freund und politischem Gegner, härter zuzusetzen als es die restliche Opposition zu tun gewillt war. 1887 wurde er im Kabinett Salisbury der für Irland zuständige Minister – vermutlich das brisanteste Amt, das zu dieser Zeit zu vergeben war. Seine unnachgiebige Haltung in der Frage der irischen Unabhängigkeit, gepaart mit einem zur Schau getragenen gelangweiltem Zynismus, trug ihm den Beinamen „Bloody Balfour“ ein, den er auch selbst in Briefen ironisch verwendete.<sup>196</sup>

Für jemanden wie William Morris bot er das ideale Feindbild.

„The Government have brought in a very ferocious Coercion bill against the Irish“, schreibt er 1887 an seine Tochter. „Uncle Ned is a great friend of Balfour the Irish Secretary who has charge of this stupidity, and seems to be a very headstrong

---

<sup>195</sup> F. Balfour 1930, op. cit., Bd. 1, S. 377. Vgl. auch John Christians Katalogtext zu Burne-Jones' Portrait von Lady Frances Balfour, Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 245 f.

<sup>196</sup> Vgl. Egremont 1980, op. cit., S. 61, 80 u. 90 ff.; Abdy/Gere 1984, op. cit., S. 31 ff.

stiff sort of Tory. Of course Uncle Ned dont agree with him politically“<sup>197</sup> – womit er vollkommen recht hatte.

„Uncle Ned“, Burne-Jones, nahm zu dieser Zeit regen Anteil an der Irland-Frage und war ein Bewunderer Charles Stewart Parnells, der 1875 als Vertreter der für die Unabhängigkeit Irlands kämpfenden Home Rule Party ins Unterhaus gewählt worden war. Als Parnell vor Gericht stand, besuchte Burne.Jones ein oder zweimal die Verhandlungen.

„He was like Christ“, sagte er bei dieser Gelegenheit über den Angeklagten, und 1891 schrieb er an Gladstone:

You won't like me for saying that if I were an Irishman I would stand by Parnell through thick and thin; but I would. And a thing to my mind far more calamitous than the loss of Home Rule is the aspect of English hypocrisy right and left, and the tone of English journalism – Ah! <sup>198</sup>

Wie die meisten seiner Freunde neigte Burne-Jones eher der liberal-reformerischen als der konservativen Seite zu. Der amerikanische Kunsthistoriker Charles Eliot Norton, der sowohl mit ihm als auch mit Ruskin gut befreundet war, charakterisiert ihn in einem Brief so: „He is a strong, almost a bitter, Republican; and the condition of society in England is to him a scandal and a reproach. He is a genuine democrat, of a democracy that will endure.“<sup>199</sup>

Noch weiter geht der Journalist M. H. Spielmann, der ihn in einem Nachruf „a Radical of Radicals, hot as a Home Ruler“ nennt, einen rebellischer Geist in jeder Hinsicht:

This perhaps, was partly owing to his life-long intimacy with his friend and mentor, William Morris. [...] „I approve of rebellions,“ he told me; „and if this Grosvenor Gallery gets fossilised, I hope another Grosvenor will arise and cut it out. I'm a born rebel, and my politics are those of a thousand years hence – the politics of the millenium, and therefore of no account.“<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Brief an Jenny Morris, 30. März 1887, in: Kelvin, Norman (Hrsg.): *The Collected Letters of William Morris*, Princeton 1984–96; Bd. 2, S. 633.

<sup>198</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 220.

<sup>199</sup> Brief an G.W. Curtis, 20. Juni 1869, in: Norton, Sara/Howe, M. A.. Dewolfe (Hrsg.): *Letters of Charles Eliot Norton*, London 1913, Bd 2, S. 343. Zu Norton und Burne-Jones vgl. auch Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 205.

<sup>200</sup> Spielmann, M. H.: „In Memoriam: Sir Edward Burne-Jones, Bart. – III“, in: *The Magazine of Art*, 21, 1898, 526–528, S. 528.

Vor allem war Burne-Jones ein engagierter Anti-Nationalist. Vom British Empire hielt er wenig. Die Engländer, sagte er zu Rooke, sollten sich nicht wundern, dass sie so unbeliebt seien, angesichts der Art und Weise, wie sie andere, vor allem kleinere Völker behandelten. Nur die Deutschen, sowieso unfähig, über sich selbst zu lachen, überträfen sie noch in ihrer unerträglichen und vermutlich unheilbaren Arroganz.<sup>201</sup>

Seine antiimperialistische Haltung führte 1876 dazu, dass er sich ein einziges Mal von Morris in den aktiven politischen Kampf hineinziehen ließ.<sup>202</sup> Es ging um die „Eastern Question“, die sich daran entzündete, ob England die Türken gegen Russland unterstützen und inwieweit das Land überhaupt als kriegführende Großmacht auftreten sollte. Als die Liberalen unter Gladstone ihren Widerstand gegen Disraelis den Krieg befürwortende Politik aufgaben, war Burne-Jones' Enttäuschung so groß, dass er jeden Glauben an den Nutzen von politischer Aktivität verlor. Dass er weder seine Ansichten änderte, noch sich völlig von der Welt abkapselte, beweisen die von Rooke protokollierten Ateliergespräche, die sich häufig um Tagespolitik drehen. Frances Balfours Urteil: „You never knew where you would find B.J.. Politics he had none“<sup>203</sup> wird hier eindeutig widerlegt.

Die politischen Unterschiede zu Arthur Balfour betrachtete er, zumindest in seinen letzten Lebensjahren, als nicht wirklich fundamental. In einem Gespräch mit dem Kunsthandwerker Robert Catterson-Smith führt er die Tatsache, dass die meisten Menschen den Sozialismus ablehnten, darauf zurück, dass dessen Konzeption (wie alle politischen Theorien zur Verbesserung der Welt) so vage und widersprüchlich sei.

I really believe that if Lord Salisbury and Balfour thought it would benefit the world they would give in to it. They're men of culture and not besotted to their little interests and views. They've got quite as much interest in others as I have when the course is clear for them.<sup>204</sup>

Dem weit verbreiteten Bild von Balfour als einem an Menschen desinteressiertem Monstrum versuchte auch seine Nichte und erste Biografin Blanche Dugdale zu widersprechen: Über alle Maßen lächerlich sei diese Vorstellung für Mitglieder seiner Familie, „the legend namely of his cold-heartedness and lack of sympathy with grief.

---

<sup>201</sup> 23. Januar 1896 u. 24. Juni 1897, zit.n. Lago 1981, op. cit., S. 86 f. u. S. 152 f..

<sup>202</sup> Vgl. Fitzgerald 1982, op. cit., S. 165.

<sup>203</sup> F. Balfour 1930, op. cit., Bd. 1, S. 229.

<sup>204</sup> 31. Dezember 1897, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 166.

People who might have known better have from time to time helped to spread this myth“.<sup>205</sup> Um diese Legende zu erschüttern, müsse man nur zu den Zeugnissen seiner Freunde greifen, zu denen einer Gruppe im besonderen, „that has come to be known as ‘the Souls’ – a nickname slightly irritating to many who belonged to it, and particularly so to Balfour. The mere idea of shutting himself up within a clique was abhorrent to him“.<sup>206</sup> Was man dann auch wieder als Übertreibung bezeichnen muss.

Die immer etwas geheimnisumwitterten „Souls“ galten für etwa drei Jahrzehnte neben dem „Marlborough House Set“ um den Prince of Wales und späteren King Edward als einflussreichste Gruppe in der Oberschicht von London.<sup>207</sup> Hervorgegangen waren sie aus Balfours Freundeskreis der 1870er Jahre. Um die Familie der Lytteltons und ihn selbst hatten sich zahlreiche weitere Mitglieder der Upper Class gruppiert, darunter Mary Wyndham, spätere Lady Elcho, Balfours engste Freundin in den 1890er Jahren, die er in Leightons Atelier kennengelernt hatte, oder die vier Tennant-Schwestern, die in den 1880er Jahren begannen, in der Londoner Gesellschaft für Aufsehen zu sorgen.

Über Laura Lyttelton, geborene Tennant, schreibt Georgiana Burne-Jones: „She had so fascinated us all that we called her ‘The Siren’.“<sup>208</sup> Wie May Lyttelton starb auch Laura, eine der engsten Freundinnen Balfours, jung, im Jahr 1886. Die Trauer um sie trug dazu bei, die Souls zu einer festen Gemeinschaft zusammen zu fügen. Verstörenderweise tauchte die Verstorbene wenige Wochen später in der Ausstellung der Royal Academy wieder auf: verewigt als männermordende Nixe in Burne-Jones’ zwei Monate vor ihrem Tod begonnenen Gemälde *The Depths of the Sea* (Abb. 5). „I am painting a scene in Laura’s previous existence“<sup>209</sup>, hatte der Maler noch zu ihren Lebzeiten verkündet. Nun konnte er auch ihrer künftigen Existenz gedenken und ein Grabrelief für sie gestalten, seine ambitionierteste Arbeit in diesem Medium: ein Pfau

---

<sup>205</sup> Dugdale, Blanche E.: *Arthur James Balfour. First Earl of Balfour, K.G., O.M., F.R.S, Etc.*, London 1936, Bd. 1, S. 198 f.

<sup>206</sup> Ebd.

<sup>207</sup> Nancy Ellenberger geht von rund 4000 Familien aus, die die Londoner „Society“ bildete, also den Teil der Oberschicht der – vor allem während der „season“ von Mai bis August – aktiv am sozialen Leben der Hauptstadt teilnahm. Davon rechnet sie etwa drei Dutzend Personen den Souls zu. Vgl. Ellenberger, Nancy W.: „The Souls and London: ‘Society’ at the End of the Nineteenth Century“, in: *Victorian Studies*, Winter 1982, S. 133–160, S. 133 f. Zu den Souls allgemein vgl. auch Lambert, Angela: *Unquiet Souls: The Indian Summer of the British Aristocracy 1880-1918*, London 1984, S. 56 und passim; Cecil 1937, op. cit., S. 45.

<sup>208</sup> Burne-Jones 1904–1906, op. cit., Bd. 2, S. 148.

<sup>209</sup> Zit. n. ebd., S. 165

auf einem Lorbeerbusch, der einem Grab entwächst, ein Symbol der Wiedergeburt.<sup>210</sup>

Viele der Souls waren mit Burne-Jones befreundet oder kauften seine Bilder. Andere bevorzugte Künstler waren Watts, John Singer Sargent und Whistler. Sich selbst bezeichnete Burne-Jones als „occasional Soul“, und ähnliches galt für Oscar Wilde oder Henry James.<sup>211</sup>

Marlborough House stand in den Augen der Souls für Philistertum und für all das, was sie für vulgär hielten: Jagd, Pferderennen, üppige Festbankette, Karten- und Glücksspiel. Sie selbst pflegten eher künstlerische und intellektuelle Interessen, verbrachten Abende mit elaborierten Gesellschaftsspielen und Gesprächen und waren bemüht, Aristokraten und Politiker mit Schriftstellern und Künstlern zusammenzubringen.

Ihr Name verdankte sich einer scherzhaften Bemerkung, die sich auf eines der bevorzugten Themen der Konversation bezog: „You all sit and talk about each other’s souls, [...] I shall call you the ‘Souls’.“<sup>212</sup> Manchem Außenstehenden erschienen sie – unter anderem weil sie sich bevorzugt über Literatur, Philosophie und abstrakte Fragen wie jene nach Schönheit, Moral und Wahrheit unterhielten, und weil sich zudem im Laufe der Jahre ein bestimmter, in Tagebüchern, Briefen und Gesprächen gepflegter, von privatem Vokabular geprägter Slang einbürgerte – wie eine sektenähnliche Gemeinschaft.<sup>213</sup>

Sie selber wehrten sich immer wieder gegen den Vorwurf der Exklusivität, pflegten aber durchaus ihre eigene Ausprägung von Standesdünkel, der nur etwas mehr an Fragen von Geschmack, Bildung und Verhalten ausgerichtet war als (wie in anderen Kreisen der Oberschicht) vom Geld bestimmt. Reich waren sie freilich fast alle, und ausnahmslos handelte es sich um ererbten Reichtum. Die politische Grundhaltung war eher konservativ; in politischer Hinsicht waren die Souls aber gerade deshalb von Bedeutung, weil ihre Treffen einen Rahmen schufen für Begegnungen zwischen Politikern der verschiedenen Parteien, die sich in den 1880er Jahren unter William Gladstones polarisierender Führung zunehmend zu verfeindeten Lagern entwickelten. Zumindest bis zur Jahrhundertwende sollte dieser tolerante Umgang miteinander bewahrt

---

<sup>210</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 208.

<sup>211</sup> Vgl. Abdy/Gere 1984, op. cit., S. 11, S. 161 u. S. 174.

<sup>212</sup> Lord Charles Beresford während einer Party im Jahr 1888, zit. n. Ellenberger 1982, op. cit., S. 133.

<sup>213</sup> Vgl. Abdy/Gere 1984, op. cit., S. 11; Ellenberger 1982, op. cit., S. 146.

bleiben. Die daraus resultierenden Seilschaften wirkten aber bis weit ins 20. Jahrhundert fort. „No history of our time will be complete unless the influence of the Souls upon society is dispassionately and accurately recorded“, so Balfour später gegenüber einer Freundin.<sup>214</sup>

Die Frauen im inneren Zirkel der Souls zeichneten sich durch Unabhängigkeit und Intelligenz aus, und sie waren in ihrem Verhalten oft freier, als es ihr Geschlecht und ihre gesellschaftliche Position nahegelegt hätten – eine Herausforderung für die patriarchale Struktur der Gesellschaft im Ganzen erwuchs aus ihrer augenscheinlichen Dominanz im sozialen Miteinander aber nicht. Fast ausnahmslos standen sie (wie die zum überwiegenden Teil politisch aktiven männlichen Souls) entsprechenden Reformen ablehnend gegenüber. Sie waren gegen Wahlrecht und höhere Bildung für Frauen, gegen Geburtenkontrolle und andere Änderungen, die nicht ganz unmittelbar dem eigenen Vorteil dienten.<sup>215</sup>

Balfour, „King Arthur“, wie er genannt wurde, war der unbestrittene Mittelpunkt im Kreis der Souls. Nach dem Tod seiner Verlobten suchte er eher nach engen Freundschaften mit Frauen als mit Männern. Über Lady Elcho schreibt sein Biograf Egremont, ihr vertrauenserweckendes Wesen „opened up for Balfour a more satisfactory world than the mannered stiffness of the great London hostesses like Lady Londonderry or the aggressive masculine philistinism of late-Victorian country life.“<sup>216</sup>

In den 1870er Jahren war es vor allem Mary Gladstone, die für Balfour diese Rolle einnahm. „In those days,“ schreibt sie,

there is no doubt, such epithets as lovable [...], would naturally be applied to his personality – almost a caress in certain tones of his voice, pretty nearly irresistible. There was something fragile, delicate, in more than one sense that made it appeal to the mother instinct later in nearly all of us.<sup>217</sup>

Wie eine solche Beschreibung bereits vermuten lässt, hatte er im Umgang mit Männern größere Probleme: Was in Frauen den Mutterinstinkt wecken mochte, galt unter

---

<sup>214</sup> Asquith, Margot: *The Autobiography of Margot Asquith*, London 1920, Bd. 1., S. 139. Ellenbergers Aufsatz, eine kühle, faktenreiche Analyse, kommt der von Balfour geforderten leidenschaftslosen Darstellung wohl am nächsten und steht im auffälligen Kontrast zu dem weit umfangreicheren, von seinem Thema merklich enthusiasmierten Buch von Abdy und Gere.

<sup>215</sup> Vgl. Lambert 1984, op. cit., S. 72 f.; Abdy/Gere 1984, op. cit., S. 14 ff., S. 109 und passim.

<sup>216</sup> Egremont 1980, op. cit., S. 69; vgl. auch Abdy/Gere 1984, op. cit., S. 115 ff.

<sup>217</sup> Masterman 1930, op. cit., S. 5.

Männern eher als kraftlos, zögerlich und unmännlich. Wie andere ihn sahen, beziehungsweise wie er auch selbst den Habitus des Dandys und Flaneurs kultivierte, kann man besser noch als jeder Fotografie den Karikaturen Max Beerbohms entnehmen, der in Balfour eines seiner bevorzugten Motive fand (Abb 9).

Männer, die künstlerische Interessen und einen intensiven Umgangs mit dem weiblichen Geschlecht pflegten, galten ohnehin, ganz unabhängig von ihrer Erscheinung, schnell als effeminiert. Selbst Balfours politischer Mentor, Lord Salisbury, verachtete den Freundeskreis seines Neffen und dessen präventive Kunstliebhaberei.<sup>218</sup>

„Aesthetes were ‘handicapped’ in the eyes of other men by their very connection with women – feminized and thus despised by association – which, in turn, helped to equalize the balance of power in intersexual friendships“,<sup>219</sup> schreibt Margaret Stetz über die Beziehung zwischen Literaten und Frauen in dieser Zeit, und benennt damit zugleich einen der Pfeiler, auf denen der innere Zusammenhalt der Souls ruhte. Der hier praktizierte ungezwungene Umgang der Geschlechter (der den Frauen wiederum den Ruf der Frivolität eintrug), verdankte sich gerade der Prämisse, dass enge Freundschaften zwischen Männern und Frauen möglich seien, ohne dass dies notwendigerweise zu sexuellen Verstrickungen führen musste – eine Einstellung, die vielen männlichen Beobachtern unverständlich blieb.

Welche Formen das erwähnte „handicap“ in der Vorstellung der Zeitgenossen annehmen konnte, lässt eine Äußerung wie die des Admirals Lord Fisher erahnen, der spöttelte: „The ‘Souls’ had no testicles“.<sup>220</sup>

Schon während seiner Studienzeit in Cambridge nannte man Balfour „Miss Balfour“ und „Pretty Fanny“, und im Verlauf seiner politischen Karriere wurde dieses Bild von Unmännlichkeit oder Asexualität von der Maske des prinzipienlosen Zynikers nicht etwa verdrängt, sondern verschmolz mit ihr: „Balfour was a hermaphrodite. No one ever saw him naked“,<sup>221</sup> erinnerte sich der Zeitungsverleger und konservative Politiker Max Aitken Beaverbrook und zielte damit vermutlich sowohl auf Balfours Unentschiedenheit und Undurchschaubarkeit als auch auf seinen (in Beaverbrooks

---

<sup>218</sup> Vgl. Abdy/Gere 1984, op. cit., S. 121.

<sup>219</sup> Stetz, Margaret: „Debating Aestheticism from a Feminist Perspective“, in: Schaffer, Talia/Psomiades, Kathy Alexis (Hrsgg.): *Women and British Aestheticism*, Charlottesville und London 1999, S. 25–43, S. 28.

<sup>220</sup> Zit. n. Rasor, Eugene: *Arthur James Balfour: 1848–1930. Historiography and Annotated Bibliography*, Westport, Co. u. London 1998, S. 5.

<sup>221</sup> Zit. n. ebd. S. 5.

Augen) ungenügend ausgebildeten Geschlechtstrieb ab. Der Homosexualität aber wurde er offenbar nie ernsthaft verdächtigt. „The problem“, so bringt es Angela Lambert auf den Punkt, „rather was to find evidence of any sexual inclination at all.“<sup>222</sup>

Es hatte wohl auch mit dieser, dem Rollenverständnis der Zeit nach, „weiblichen“ Seite Balfours zu tun, dass er sich sofort von Burne-Jones' Kunst angesprochen fühlte, dass er eine gewisse Verwandtschaft erkannte und dass der Maler wiederum in ihm nie den „Bloody Balfour“ sah. Auch Burne-Jones fand wenig Freude an dem, was Egremont „the aggressive masculine philistinism of late-Victorian country life“ nennt und suchte die Freundschaft mit Frauen – die er aber (und damit ist hier nicht die Sexualität gemeint) wesentlich kompromissloser auslebte als der Politiker, der die einmal gewonnene, mühsam *errungene* Contenance offenbar in allen Lebenslagen zu wahren wusste.

Es sei für seine Freunde einfach gewesen, Balfour zu lieben, aber schwer, ihn zu verstehen und eng mit ihm vertraut zu sein, „because of his formidable detachment“,<sup>223</sup> so Margot Asquith, eine der Tennant-Schwestern. Auch in seiner Autobiografie gibt er bemerkenswert wenig von seinem Innenleben preis, und selbst die bekannten Briefe an die ihm so nahe stehende Lady Elcho sind noch weit entfernt von der vollkommen ungebremsten Sentimentalität, die Burne-Jones gegenüber Freundinnen wie Frances Horner oder Mary Helen Gaskell an den Tag legen konnte.

Eine im engeren Sinne intellektuelle Nähe, wie Penelope Fitzgerald sie postuliert, lässt sich vor allem dann feststellen, wenn man Balfours philosophische Schriften betrachtet, in denen er sich mit den Folgen der modernen Wissenschaften für Fragen der Ethik und Religion auseinandersetzt.

*A Defence of Philosophical Doubt* wurde 1876 begonnen und zunächst in der *Fortnightly Review* vorabgedruckt. Deren Herausgeber John Morley gab freimütig zu, kein Wort von Balfours Ausführungen verstanden zu haben.<sup>224</sup> Da der Titel des schließlich 1879 veröffentlichten Buches immer bekannter blieb als sein Inhalt, galt Balfour vielen als Agnostiker – tatsächlich aber galt sein Zweifel vor allem der Wissenschaft, weniger der Religion. „Has science any claim to be thus set up as the standard or belief? Is there any ground whatever for regarding conformity with scientific

---

<sup>222</sup> Lambert 1984, op. cit., S. 51.

<sup>223</sup> Asquith 1920, op. cit., Bd. 1, S. 165 f.

<sup>224</sup> Vgl. A. Balfour 1930, op. cit., S. 64.



teaching as an essential condition of truth; and non-conformity with it as an unanswerable proof of error?“<sup>225</sup> Beides verneint er, dabei aber immer auf ein sorgsam abwägendes Urteil bedacht. Ob religiöser Glaube nun verifizierbar sei oder nicht: Ohne ihn sei das menschliche Leben sinnlos, und vollkommene Sicherheit gebe es in der Wissenschaft so wenig wie im Glauben. Balfour vertritt die Ansicht, dass die Opponenten Religion und Wissenschaft durchaus miteinander vereinbare, beziehungsweise komplementäre Glaubenssysteme seien, die sich gegenseitig nicht widerlegen könnten. Beide müssten beständigem Zweifel unterworfen sein, und beide seien wichtig und notwendig für den Menschen.

Ein für seine Zeit sehr typischer Ausdruck des Versuches, dieses Spannungsfeld von Wissenschaft und Glauben zu erforschen, war Balfours schon in Cambridge einsetzende Beschäftigung mit dem Spiritismus, dem Bemühen, das Fortleben nach dem Tod empirisch zu beweisen. Sogar Burne-Jones zeigte ein vorübergehendes diesbezügliches Interesse – seine ohnehin gering ausgeprägte Hoffnung, hier gültige Antworten finden zu können, verließ ihn aber schnell: „I’ve been to several séances myself and sat for hours in the dark without anything ever happening and I always thought that significant.“<sup>226</sup> Balfour war in seinen Bemühungen etwas hartnäckiger. In den 1870er Jahren war er ein aktives Mitglied der Metaphysical Society, einem der berühmtesten viktorianischen Debattierclubs, und hielt gemeinsam mit seinen Schwestern Evelyn und Eleanor Séancen in seinem Londoner Haus ab. Mitte der 1890er Jahre fand er neben seinen Ämtern als Fraktionsführer und Vize-Premier auch noch Zeit dafür, die Präsidentschaft der Society for Psychical Research zu übernehmen, die zu ihren Mitglieder so illustre Persönlichkeiten wie Ruskin, Leighton, Tennyson und Gladstone zählte.<sup>227</sup>

Letztlich zweifelte aber auch er zeitlebens an den erbrachten „Beweisen“ für ein Leben nach dem Tode und daran, ob sich die Existenz eines solchen überhaupt beweisen ließe.

Balfours 1895 veröffentlichtes Buch *Foundations of Belief* widmet sich dem gleichen Thema wie *A Defence of Philosophical Doubt*, ist dabei aber von einem abgrund-

---

<sup>225</sup> Balfour, Arthur James: *A Defence of Philosophic Doubt*, London 1879, S. 302; vgl. auch Egremont 1980, op. cit., S. 48 f.; Young 1963, op. cit., S. 38 ff; Cecil 1937, op. cit., S. 42 f.

<sup>226</sup> Burne-Jones zu Rooke, 5. März 1898, zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 515.

<sup>227</sup> Vgl. Oppenheim, Janet: *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England 1850–1914*, Cambridge, London u. a. 1985, S. 129 ff.; Egremont 1980, op. cit., S. 49 f.

tiefen Pessimismus und Fatalismus angesichts der völligen Bedeutungslosigkeit der Menschheit durchdrungen: „Man will go down into the pit, and all his thoughts will perish [...]. Matter will know itself no longer. Imperishable monuments and immortal deeds, death itself, and love stronger than death, will be as though they had never been“<sup>228</sup>.

Kein Wunder, dass ihm Burne-Jones' *The Wheel of Fortune* (Abb. 7) so gut gefiel. In Ermangelung der *Perseus*-Bilder, auf die er bereits seit acht Jahren wartete, kaufte er das Gemälde 1883.<sup>229</sup>

### 3.6 Die Verschwörung der Ästhetizisten

Vermutlich hatte Balfour *The Wheel of Fortune* schon bei einem seiner frühen Besuche im Atelier des Malers erblickt, im Jahr 1875. Arrangiert worden war das eingangs erwähnte, von Balfour später als so bedeutsam erinnerte erste Zusammentreffen von Lady Blanche, Countess of Airlie, einer Freundin seiner Mutter. Die Countess of Airlie (Schwester von Rosalind Howard, die wiederum die engste Freundin von Georgiana Burne-Jones war) hatte die ersten Jahre ihrer Ehe vor allem in Cortachy Castle in Schottland zubringen müssen und war kürzlich nach Holland Park im Westen Londons umgesiedelt, um den während ihrer vorherigen Aufenthalte in der Stadt aufgebauten Kontakt zu dem sich hier formierenden Künstler-, Literaten- und Kunstliebhaber-kreis um G. F. Watts und die Familie der Prinseps zu intensivieren. Für ein ausge-dehntes Mäzenatentum waren ihre Mittel zu begrenzt, aber als Ausrichterin von „intellectual breakfasts“ und Mittlerfigur zwischen Künstlern und einschlägig interessierten Kreisen der Oberschicht spielte sie – immer in Konkurrenz zu ihrer noch wohlhabenderen, unternehmungslustigeren Schwester – eine wichtige Rolle.

Dies kam auch Balfour zugute, in dessen Londoner Haus sie an einem Dinner teilgenommen hatte; „so charming & clever & good“<sup>230</sup> sei der junge Mann gewesen, schwärmte sie gegenüber einer Freundin. Das war drei Tage vor dem Tod von May

---

<sup>228</sup> Zit. n. Cecil 1937, op. cit., S. 45.

<sup>229</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 153 ff.

<sup>230</sup> Blanche Airlie an Lady Stanley, 17. März 1875, Airlie Papers (Privatbesitz), zit. n. Dakers, Caroline: *The Holland Park Circle. Artists and Victorian Society*, London u. New York 1999, S. 87.

Lyttelton, und wie viele seiner Bekannten und Freunde war Lady Airlie in der folgenden Zeit bemüht, Ablenkungen für Balfour zu finden und ihm über den Verlust seiner großen Liebe hinweg zu helfen.

Dem ersten Eindruck, den sie von ihm gewonnen hatte, stimmte Burne-Jones offenbar zu; an George Howard schreibt er:

I have just a commission I shall like from a young man named Balfour, whom Lady Airlie brought – and he wants pictures to go round a room, some story or another which will be very pleasant work – he is very delightful and amiable and so young that it is painful – I dined there one day, there were eight at table I think, & I was so much older than anyone that I well might have been their father [...] if you were here we could go and potter over the room and settle what to do – but you are away.<sup>231</sup>

Als „drawing room“, also Gesellschafts- oder Empfangsraum, aber auch als „music room“ wird das Zimmer in den Quellen bezeichnet – in jedem Fall ein Ort, der zugleich repräsentativ und privat wirken sollte, ein Ort des Rückzugs vom Alltagsgeschäft der Politik in die Gemeinschaft der Souls, ein Ort der geistreichen Gespräche über Philosophie und Literatur, ein Ort der Musik.

Die Musik war zweifellos von allen Künsten die für Balfour bedeutendste, in sie investierte er alle Leidenschaft, die er aufzubringen im Stande war. Dabei entwickelte er sich selbst zu einem guten Pianisten mit einer besonderen Liebe zu Händel, den er unter anderem dafür schätzte, dass er in der Zeit der Aufklärung zutiefst religiöse Musik geschaffen und an alten Idealen und erprobten Formen festgehalten hatte. Sein Enthusiasmus gelte nicht den „first heralds of a new order“, schreibt Balfour 1887 in einem Essay über Händel für die *Edinburgh Review*, sondern „for those who have brought to the highest perfection a style, which, because perfected, must have been probably in the main inherited, – who have pressed out of it every possibility of excellence that it contained“.<sup>232</sup> Dass Balfour in der Kunst so wenig wie in der Politik ein Freund radikaler Reformen war, machte ihn natürlich empfänglich für die traditions-gesättigte Kunst eines Burne-Jones – eine Wahl, die aber andererseits weniger konservativ war, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag.

Was für einen Ruf der Maler Mitte der 1870er Jahre genoss, lässt sich der ersten

---

<sup>231</sup> Burne-Jones an George Howard [1875], Castle Howard Archives, zit. n. Dakers, op. cit., S. 87.

<sup>232</sup> Zit. n. Egremont 1980, op. cit., S. 31.

Grosvenor Gallery-Rezension Henry James' entnehmen, der in ihm 1877 „quite the lion of the exhibition“ sah:

[His] lionship is owing partly to his 'queerness' and partly to a certain air of mystery which had long surrounded him. He had not exhibited in public for many years, and people had an impression that in private prosperity his genius was growing 'queerer' than ever.<sup>233</sup>

Nachdem ein Skandal um sein Bild *Phyllis and Demophoön* ihn 1870 zum Rückzug aus der Old Watercolour Society bewogen hatte, war Burne-Jones für sieben Jahre, so Walter Crane rückblickend, „the object of enthusiastic admiration by an inner circle of devoted admirers“<sup>234</sup> gewesen. Er lebte von einigen wenigen Mäzenen wie dem Reeder Frederick R. Leyland und dem Kaufmann und liberalen Parlamentsabgeordneten William Graham sowie von der Arbeit für Morris' Firma. Zwei Ausstellungen in der Dudley Gallery 1872/73 waren die einzigen Gelegenheiten, bei denen seine Kunst öffentlich gezeigt wurde.

In einem langen Essay über die englische Kunst der Gegenwart rechnet William Davies 1873 Burne-Jones der Schule der „esoteric painters“ zu – ein Etikett, das zu diesem Zeitpunkt durchaus berechtigt war (zumal auch Davies nur wenige Werke kannte), das Burne-Jones aber zeitlebens begleitete – „the high priest and teacher of an esoteric creed“<sup>235</sup> nennt ihn, nicht ohne Missbilligung, Claude Phillips noch 1885 im *Magazine of Art*.

Davies lässt die „Esoteriker“ vergleichsweise glimpflich davon kommen, im Vergleich mit dem Publikumsliebbling Frith etwa, dessen viktorianische Sittengemälde er überhaupt nicht als Kunst bezeichnen möchte. Zugleich versammelt er aber alles, was in den 1870er Jahren immer wieder an Vorwürfen gegen Künstler wie Burne-Jones, Swinburne und Rossetti erhoben wurde: Alle Maler dieser Schule teilten „an unhealthy morbidness of conception [...], the same unnatural form of face and abnormal type of feature, the same exaggerated drawing, the same dislocated movement of the figure“. Der größte Fehler, den diese Kunst begehe sei aber – und dies scheint den Autor in außerordentliche Verwirrung zu stürzen und zu weitschweifigsten Erläuterungen zu treiben –, dass sie den Betrachter so über die Maßen errege:

---

<sup>233</sup> „Picture Season in London, 1877“ (*Galaxy*, August 1877), in: James 1956, op. cit., S. 130–151; S. 144.

<sup>234</sup> Crane 1907, op. cit., S. 160 f.

<sup>235</sup> Phillips, Claude: „Edward Burne-Jones“, in: *Magazine of Art*, 8, 1885, 286–294; S. 290.

It is far too intense to be largely loved and appreciated; or, indeed, to be good for us. Pictures should not require the utmost stretch of transcendental emotion in order that we may appreciate them.[...] To be roused to an excess of passion without adequate reason, without being the nobler or better for it, without even knowing precisely why one *is roused*, is not a desirable thing; it is, what we very naturally resent.<sup>236</sup>

Zurückverfolgen lässt sich diese Diskussion, die dann mit der Eröffnung der Grosvenor Gallery 1877 noch einmal kulminieren sollte, und in der sich ästhetische Fragen mit der Sorge um sexuelle Moral, die Auflösung der Geschlechtergrenzen, Volksgesundheit und britische Identität verbanden, bis ins Jahr 1866.

In diesem Jahr veröffentlichte Algernon Swinburne seine *Poems and Ballads*, ein Buch, das eine in der englischen Literaturgeschichte wohl beispiellose Kontroverse auslöste und ihren Autor über Nacht berühmt und berüchtigt machte. Blasphemie, Heidentum und Sinnlichkeit lauteten die drei Hauptvorwürfe. Der Autor wurde als Wahnsinniger bezeichnet, als „libidinous laureate of a pack of satyrs“.<sup>237</sup>

Eröffnet wurden die *Poems and Ballads* mit der Widmung: „To my friend Edward Burne-Jones these poems are affectionately and admiringly dedicated“ und einem 104 Strophen umfassendes Dedikationsgedicht: „Let them enter, unfledged and nigh fainting, / For the love of old loves and lost times; / And receive in your palace of painting / This revel of rhymes.“<sup>238</sup>

1870 traf es den Maler, anlässlich von *Phyllis and Demophoön*, dann selbst. Und 1871 kochte die Diskussion erneut hoch: In der *Contemporary Review* erschien, zu-

---

<sup>236</sup> Davies, William: „The State of English Painting“, in: *Quarterly Review*, April 1873, S. 289–336.

<sup>237</sup> [Morley, John:] „Mr. Swinburne’s New Poems“, in: *The Saturday Review*, 4. August 1866, S. 145–147; S. 147.

<sup>238</sup> „Dedication, to Edward Burne-Jones“, in: Swinburne, Algernon: *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne*. Edited by Sir Edmund Gosse, C. B. and Thomas James Wise, New York <sup>2</sup>1968, S. 135–138, S. 137. Die zuerst genannte Widmung fehlt in der Gesamtausgabe, zit. n. Zick, Gisela: „Der Triumph der Liebe. Zur Quellen- und Motivgeschichte eines Bildteppichs nach Edward Burne-Jones“, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, XXXIV, Köln 1972, S. 307 ff., S. 310.

Swinburnes Werk sei „partly horrible and partly incomprehensible, but partly perfect, and it has a force like a fever that clears the body as a storm clears the air“, schreibt Burne-Jones 1867 (Brief an George Howard, undatiert [1867], Castle Howard, zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 105). Wie schrecklich Burne-Jones sie auch gefunden haben mag, er hielt die *Poems and Ballads* bis in die neunziger Jahre in hohen Ehren und ließ seiner Freundin May Gaskell sein persönliches Exemplar („to amooze you“), nicht ohne sie auf die Widmung hinzuweisen (Brief an Helen Mary Gaskell, undatiert [Mitte der 90er], *Burne-Jones Letters*, British Library, Add MSS 54217). Ähnlich wehmütig erinnerte er sich an Swinburne selbst. Georgiana beschreibt eine seiner regelmäßigen Briefverbrennungen aus dieser Zeit, „his system of arranging his correspondence“: „All morning I have been destroying letters – such brilliant ones of Swinburne’s that I was loth to let them go, but if I didn’t his ghost would pursue mine through the next world“. Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 206.

nächst unter Pseudonym, Robert Buchannans Pamphlet „The Fleshly School of Poetry“, das von weiteren Aufsätzen flankiert und später zum Buch erweitert wurde. Namentlich werden hier Morris, Swinburne, der Maler Simeon Solomon und vor allem Rossetti attackiert – ein Angriff, der den wesentlichen Ausschlag für Rossettis Selbstmordversuch gab, von dem er sich nie wieder erholen sollte.

Buchanan witterte eine Verschwörung von Künstlern und einigen Kritikern, einer „Geheimgesellschaft“, deren Kopf Rossetti sei. Morris wird von Buchanan als „glibly imitative“, Swinburne zunächst als ekelerregend und dann als lächerlich abqualifiziert. Rossetti hingegen sei „really dangerous to society“.<sup>239</sup>

Nach dem Erscheinen der *Studies in the History of the Renaissance* 1873 wurde auch Walter Pater dieser inzwischen als Topos der Kritik etablierten „aesthetic conspiracy“ zugeschlagen:

The poetry and pictures of Mr. Rossetti, the poetry of Mr. Swinburne, not to mention a host of imitators, the paintings of Mr Burne Jones, together with divers critical writings such as the work now before us – all tell of a modern renaissance of the old Renaissance, of a new life sometimes surrendered to passion and to pleasure, but in its better aspects aspiring through the ministration of the arts to conditions of high mental enjoyment and pure aesthetic culture.<sup>240</sup>

Selbst Morley, der Herausgeber *Fortnightly Review*, der Swinburnes Gedichte verdammt, zugleich aber viele Beiträge der Ästhetizisten (darunter vier von Paters Essays) veröffentlicht hatte, sprach nun mit leichtem Unbehagen von „a numerous sect among cultivated people who accept his answer“, nämlich Paters Antwort darauf, was einem Leben Wert verleihe, „and act upon it. So far as we know, there never was seen before in this country so distinct an attempt to bring the aesthetical element closely and vividly round daily life. It has an exaggerated side.“<sup>241</sup>

Dabei standen die „Verschwörer“ sich ganz unterschiedlich nahe. Swinburne, Burne-Jones und Simeon Solomon waren in den 1860er Jahren tatsächlich für einige Zeit unzertrennlich und tauschten mit einer solchen Begeisterung obszöne Gedichte,

---

<sup>239</sup> Buchanan, Robert („Thomas Maitland“): „The Fleshly School of Poetry: Mr. D. G. Rossetti“, in: *Contemporary Review*, 18, Oktober 1871; S. 334–350; S. 338.

<sup>240</sup> „Pater’s Studies of the Renaissance“, in: *The Saturday Review*, 26. Juli 1873, S. 123.

<sup>241</sup> Morley, John: „Mr Pater’s Essays“, in: *Fortnightly Review*, 19, April 1873, S. 475 ff. Vgl. auch Shrimpton, Nicholas: „Pater and the ‘aesthetical sect’“, in: Shaffer, E. S. (Hrsg.): *Walter Pater and the culture of the fin-de-siècle*, Cambridge 1995, S. 61–84.

Zeichnungen und Briefe aus, dass sogar Rossetti ihrer Exzesse überdrüssig wurde.

Etwas später, um 1870, verband Pater und Solomon eine enge Freundschaft, wahrscheinlich hatte Swinburne beide einander vorgestellt. Aber mit Rossetti traf Pater offenbar nur ein einziges Mal zusammen,<sup>242</sup> und ob er und Burne-Jones sich je persönlich begegnet sind, ist ein immer noch ungelöstes Rätsel.

Nach dem Sturm der Entrüstung, der sich anlässlich der Veröffentlichung von *The Renaissance*, des als hedonistisch und amoralisch gebrandmarkten Schlusskapitels vor allem, erhoben hatte, war Pater bemüht, durch verschiedene Änderungen des Textes den gegen ihn erhobenen Anschuldigungen ihren Boden zu entziehen und sich insgesamt vom Aesthetic Movement zu distanzieren.<sup>243</sup> Die Inhaftierung Solomons wegen homosexueller Handlungen in einer öffentlichen Toilette, ebenfalls im Jahr 1873, dürfte diese Bestrebungen noch verschärft haben; gemeinsam mit Swinburne, der ebenso wie er selbst kompromittierenden Verdächtigungen ausgesetzt war, beschloss Pater, alle Beziehungen zum vormaligen Freund abubrechen.<sup>244</sup>

Die in der Einleitung erwähnte, von Dianne Macleod so hoch bewertete „Privatheit“ des Aesthetic Movement war also nicht immer eine ganz freiwillige. Die in seinem Umfeld praktizierte Thematisierung von körperlicher Liebe in Verbindung mit Angst und Tod wurde mit äußerstem Misstrauen betrachtet – unter der Prämisse, dass Kunst und Literatur sowohl einen tatsächlichen Verfall der Gesellschaft abbildeten als auch, und dies war das entscheidende, die Macht hatten, diesen Verfall zu bewirken. Und die Bemühungen, diese neuen, progressiven Ansätze in Malerei und Dichtung in den Untergrund zu drängen, zeitigten Erfolg.

Christopher Newall zufolge verlor das Aesthetic Movement in Folge dieses Rückzugs, aber auch durch die bewusste Anpassung vieler Künstler und ihre Vereinnah-

---

<sup>242</sup> Vgl. Seiler 1987, op. cit., S. 26 f. u. S. 81.

<sup>243</sup> Neben zahlreichen Änderungen im Detail entfernte er die „Conclusion“ aus *The Renaissance* (er fügte sie jedoch später wieder hinzu, auch im Vertrauen darauf, dass sein Roman *Marius, the Epikurean* die missverständlichen Passagen in seinem Sinne erhellen würden) und später auch den ursprünglich mit der „Conclusion“ verbundene Aufsatz über „Aesthetic Poetry“ aus den *Appreciations*. Die *Greek Studies* wurden erst postum veröffentlicht. All dies, so Laurel Brake, „took place in the context of what was mined terrain, a war zone“ (S. 116). Inwieweit Pater tatsächlich bemüht war, sich einem ästhetizismuseindlichem und homophoben Establishment anzupassen, bleibt umstritten. Vgl. Brake, Laurel: „After *Studies*: Walter Pater’s Cancelled Book, or *Dionysus* and Gay Discourse in the 1870s“, in: Liebrechts, Peter/Tigges, Wim (Hrsgg.): *Beauty and the Beast*, Amsterdam u.a. 1996, S. 115–126. Für eine Übersicht über die Rezeption Paters vgl. Seiler, R. M.: *Walter Pater, the Critical Heritage*, London 1995 (Reprint von London 1983).

<sup>244</sup> Vgl. Seiler 1987, op. cit., S. xvii.

mung durch das Establishment an Kraft: „The emergence of a radical and risk-taking faction within English art was interrupted, even in a sense aborted, in the 1870s“.<sup>245</sup> Die diesem Kreis zuzurechnenden Künstler seien berechnender und weniger persönlich geworden, hätten mehr und mehr zu harmlos dekorativen „subjectless paintings“ tendiert oder zum Nachbuchstabieren bekannter mythologischer Motive. Das beschreibt die allgemeine Tendenz recht zutreffend und trifft sich auch wieder mit Macleods Analyse der Bewegung, unterschätzt aber doch die subversive Wirkung, die die Kunst der Grosvenor Gallery, gerade durch ihre so abrupt einsetzende öffentliche Wirkung, auch Ende der 1870er Jahre noch hatte. Natürlich wuchs die Anhängerschaft des Aesthetic Movement rapide, aber auch die Zahl der Gegner wurde nicht kleiner.

Die Idee einer Verschwörung der Ästhetizisten lebte fort. Nicht nur der junge Oscar Wilde versammelt 1877, in seiner begeisterten ersten Ausstellungskritik, erneut alle einschlägigen Namen, egal ob vor Ort präsent oder nicht, und an erster Stelle natürlich „Burne-Jones, the ‘Archimage of the esoteric unreal’“;<sup>246</sup> auch Harry Quilter kommt in seinem bereits zitierten Artikel von 1880, „The New Renaissance; or the Gospel of Intensity“, auf das Netzwerk zurück – keines natürlich auf das er sich berufen möchte, sondern eines von fragwürdigen Individuen („all of them Oxford men“), die den ursprünglichen, „gesunden“ Impuls der Präraffaeliten in die Dekadenz geführt hätten.<sup>247</sup>

Dass Burne-Jones im zweiten Jahr der Grosvenor Gallery eine zwar bekleidete, doch für seine Verhältnisse recht lasziv sich räkelnde Venus ausstellte, die nicht nur

<sup>245</sup> Newall, Christopher: „Themes of Love and Death in Aesthetic Painting of the 1860s“, in: Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 35–46, S. 46.

<sup>246</sup> „The Grosvenor Gallery, 1877“ (Dublin University Magazine, July 1877), in: *The Works of Oscar Wilde*. Hrsg. v. Robert Ross, London 1908, Bd. 12, S. 5–23, S. 23.

<sup>247</sup> Quilter 1880, op. cit., S. 395; vgl. auch Packer, Lona Mosk: „William Michael Rossetti and the Quilter Controversy: ‘The Gospel of Intensity’“, in: *Victorian Studies*, Dezember 1963, S. 170–183, S. 172. Dem einzigen, der nach 1860 noch den alten Idealen der „Brotherhood“ treu blieb, William Holman Hunt, war es zeitlebens unangenehm, dass man die „echten“ Präraffaeliten immer wieder mit den (wie er es sah:) Auswüchsen des Ästhetizismus in Verbindung brachte. „Other painters loved to exaggerate the more ‘enfranchised’ phase of Rossetti’s mind, and with these were joined many, not graphic or plastic artists, but men of literary aims who caricatured the verbal sentiments of Rossetti, who intensified what they represented to be his ideas with obtrusive parade.“ Den mit ihm befreundeten Burne-Jones nimmt er – recht halbherzig – von seiner Kritik aus, im Urteil über die „Schüler“ wiederholt er aber genauestens die bekannten Vorwürfe: „The outrageous sentimentalists in fact distorted every emotion of human sympathy and tore ‘passion to tatters’ in hysteric grimacings, that would relegate healthy manliness to be a mark of childishness or rudeness, and would deny the name of poetry to all that was not sickly and morbid. [...] It was a relief to the healthy-minded that not many years’ toleration for such noxious examples and precepts were needed to bring them to shame and destruction“ – was wohl auf die Oscar Wilde-Prozesse anspielt. Hunt, William Holman: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, New York 1905, 2 Bde., Bd. 2, S. 250 f.



deutlich von einem Tannhäuser-Gedicht in Swinburnes *Poems and Ballads* inspiriert, sondern auch noch ebenso, nämlich *Laus Veneris*, betitelt war, mag eine maßvolle Provokation gewesen sein. Aber die Reaktionen fielen kaum weniger scharf aus als zehn Jahre zuvor.<sup>248</sup>

In diesem Kontext gesehen muss man Balfours Auftragsvergabe, zwei Jahre bevor Burne-Jones ans Licht der Öffentlichkeit trat, auch als den Versuch werten, sich mit einem bestimmten Zweig der Avantgarde zu identifizieren. Ein Käufer der Bilder von Rossetti oder Burne-Jones gab mit seiner Entscheidung immer auch ein Statement ab:

In so doing, he associated himself neither with the cultural capital of the aristocracy nor with bourgeois respectability, but with the part of bourgeois society that set itself up in opposition to both – the bohemian aesthetic intelligentsia. Allying himself with artists, he could fight the charge of being a parvenu via membership in a metaphorical aristocracy of taste.<sup>249</sup>

Für einen reichen, jungen Abgeordneten, dem nachgesagt wurde, seiner Profession nicht mit der nötigen Ernsthaftigkeit nachzugehen, und der diesem Ruf nicht etwa entgentreten, sondern mit ihm kokettieren wollte, war dies genau die richtige Wahl. Und auch das finanzielle Risiko (denn Burne-Jones' Kunst war zu diesem Zeitpunkt noch nicht das, was man eine sichere Investition hätte nennen können) musste ihn nicht bekümmern.

Balfour wollte als „Aesthetic patron“, auftreten, der im Gegensatz zum bloßen Sammler nicht einfach Bilder aus Ausstellungen herauskaufte oder eher noch kaufen ließ, sondern mit den für ihn arbeitenden Künstlern und Architekten befreundet und mit ihrem Werk vertraut war, der sich aber auch vom traditionellen viktorianischen „patron“ unterschied.

Dieser Typus des „Aesthetic patron“, wie Macleod ihn idealtypisch beschreibt, suchte Genuss um weitesten Sinne:

A painting was thus categorized if it induced reflection, evoked poetic feeling, or was visually appealing. [...] In attempting to fill the void left by their displaced values, more and more bourgeois businessmen turned inward, to the contemplation of well-crafted images in

---

<sup>248</sup> Vgl. Powell, Kirsten: „Burne-Jones, Swinburne, and *Laus Veneris*“, in Cheney 1992, op. cit., S. 221–240.

<sup>249</sup> Psomiades 1997, op. cit., S. 114.

the privacy of their homes. Instead of mirroring the world in the manner of William Frith or George Hicks, Aesthetic artists offered their clients a means of escaping it.<sup>250</sup>

Die meisten dieser „patrons“ waren Kaufleute und Industrielle. Kunst konnte für sie zum Ausweis werden, dass man sich für höhere Werte interessierte als für Geld und Geschäft – gleichzeitig aber auch Luxus demonstrieren; eine paradoxe Rolle, für die die Malerei von Burne-Jones wie geschaffen war.

In Balfours Fall war es nicht die Welt des Geldes, sondern die Welt der Politik, zu der er einen Ausgleich schaffen, von der er sich demonstrativ absetzen wollte. Seine Versuche, dies im Kontext des Aesthetic Movement zu tun, muss man jedoch als bestenfalls halb gelungen werten. Balfour war nicht wirklich zum „Aesthetic patron“ geschaffen – es fehlte ihm schlicht an Enthusiasmus für die bildende Kunst, um diese Rolle auszufüllen.

Er knüpfte zwar auch Kontakte zu anderen Künstlern, Leighton beispielsweise,<sup>251</sup> Malerei sollte für ihn aber nie eine der Literatur, und vor allem keine der Musik vergleichbare Bedeutung erlangen – insofern ist Fitzgerald bereits zitierte Bemerkung: „He cared nothing about art“ nicht vollkommen unzutreffend. Sein Verhältnis zu Burne-Jones scheint die einzige ambitionierte Patronage gewesen zu sein.<sup>252</sup>

Auch im Fall des *Perseus*-Zyklus war sein Engagement von Anfang an von der für ihn typischen Indifferenz geprägt. Die Vorgaben an den Maler waren wenig spezifisch: Es gab einen Raum und somit vorgegebene Wandabschnitte, und es gab, in Balfours eigenen Worten, die Aufforderung, „to design for it a series of pictures characteristic of his art.“<sup>253</sup>

---

<sup>250</sup> Macleod 1996, op. cit., S. 272 f.

<sup>251</sup> Egremont 1980, op. cit., S. 53. Vermutlich besuchte er Leightons Atelier aber vor allem deshalb, weil dort regelmäßig Konzerte stattfanden.

<sup>252</sup> Abdy und Gere berichten noch von einer großen und ungewöhnlich elaborierten Kamineinfassung, die Balfour bei dem Juwelier und Schmied Alexander Fisher in Auftrag gab. Vgl. Abdy/Gere 1984, op. cit. S. 40.

<sup>253</sup> A. Balfour 1930, op. cit., S. 233.

### 3.7 Die Vorläufer des *Perseus-Zyklus*

Das Konzept, das Burne-Jones unter den gegebenen Bedingungen entwickelte, war ehrgeizig, und es resultierte aus jahrelanger Erfahrung, nicht immer guter Erfahrung allerdings. Schon vor Balfours Auftragsvergabe hatte Burne-Jones sich als Mitarbeiter von William Morris' Firma mehrfach an ähnlichen Projekten versucht, die aber nie zur vollständigen Zufriedenheit aller Beteiligten verlaufen waren.

Morris' Ideal war es, als Gegenbild zur beklagten Stillosigkeit der Gegenwart, dass in einem Haus vom Außenbau bis zur Innenausstattung, bis hin zu Geräten und Büchern, alles „einen Geistes“ und keine mehr oder weniger zufällige Zusammenstellung von Industrieprodukten sein sollte. Die Künstler („Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture, and the Metals“), die sich unter dem Dach seiner 1861 gegründeten Firma zusammenfanden, sollten, so der erste Prospekt, in der Lage sein, „to undertake any species of decoration, mural or otherwise, from pictures, properly so-called, down to the consideration of the smallest work susceptible of art beauty.“ An erster Stelle in der Liste möglicher Produkte stand: „Mural Decoration, either in Pictures or in Pattern Work, or merely in the arrangement of Colours, as applied to dwelling-houses, churches, or public buildings“.<sup>254</sup>

Dieser Selbstbeschreibung voraus gegangen war die gemeinsame Arbeit von Morris, Burne-Jones, Rossetti und anderen an dem von Philip Webb für Morris entworfenen Red House. Die ursprüngliche Planung hatte für die Eingangshalle ein Fresko Burne-Jones' vorgesehen, das die Geschichte Trojas und eine Galerie griechischer Helden zeigen sollte – vermutlich nach dem Vorbild von G. F. Watts, einem der wenigen englischen Künstler, der sich ernsthaft mit den klassischen Techniken der Wandmalerei beschäftigte und sich auch in diesem Zusammenhang der antiken Mythologie bediente.<sup>255</sup> Letztendlich vollendete Burne-Jones in Red House aber nur ein ihm zu diesem Zeitpunkt thematisch weit vertrauterer und weniger großflächiges Dekorationsschema, *The Story of Sir Degrevaunt*, eine in Holzverkleidung und morrissche Dekoration eingebettete dreiteilige Gemäldefolge im Gesellschaftszimmer.<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> Zit. n. Henderson, Philip: *William Morris. His Life, Work and Friends*, London 1967, S. 66 f.

<sup>255</sup> Vgl. Smith, Helen: *Decorative Painting in the Domestic Interior in England and Wales c. 1850–1890*, Diss. Courtauld Institute of Art, University of London 1984, S. 63 u. S. 124 f.

<sup>256</sup> Vgl. ebd., S. 65; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 65 f.

Als einen weiteren Vorläufer des *Perseus*-Zyklus kann man einen Auftrag betrachten, der sich für Burne-Jones ergab, als er Morris 1864 anlässlich eines Besuches bei Birket Foster begleitete, einem Künstler, dessen Haus die Firma von Grund auf gestalten sollte. Foster nahm ein Gespräch über die Behandlung der St. Georgslegende durch Morris und Rossetti zum Anlass, Burne-Jones mit einem entsprechenden Bilderzyklus zur Dekoration seines Esszimmers zu beauftragen.

Das Ergebnis waren sieben, ebenfalls in eine Holzverkleidung eingelassene Leinwände, die ein umlaufendes Band an drei Wänden des Raumes bildeten. Anders als Burne-Jones' Beitrag zu Red House waren die Gemälde nicht Teil einer gesamten Raumdekoration im „gotischen Stil“, denn in diesem Fall hatte Morris' Firma keinen weiteren Anteil an der Ausstattung des Zimmers. Auch im Bezug auf das ganze Haus wurde das Ideal der Einheitlichkeit nicht eingehalten, da Foster, dem die Arbeit nicht schnell genug voran schritt, noch andere Ausstatter hinzuzog.

Auch Burne-Jones hatte mit Fosters Ungeduld zu kämpfen. Schließlich musste er Charles Fairfax Murray, seinen ersten Atelier-Gehilfen, hinzuziehen, um die Bilderfolge binnen zwei Jahren fertigzustellen.<sup>257</sup>

Als bedeutender für die Reputation der Firma und näher an ihrer Vorstellung eines Gesamtkunstwerks erwies sich der 1867 vollendete „Green Dining Room“ im South Kensington, dem heutigen Victoria and Albert Museum, für den Burne-Jones sowohl Fenster als auch kleine Wandgemälde der Sternzeichen und Monate entwarf (die von Mitarbeitern der Firma so miserabel ausgeführt wurden, dass Fairfax Murray die meisten noch einmal übermalen musste). Im Gegensatz zu Fosters Esszimmer waren hier die verschiedenen Bestandteile und Materialien der Gestaltung genauestens aufeinander abgestimmt.

Der Raum ist das heute am besten erhaltene zugängliche Exempel für eine säkulare Raumdekoration Morris' und ein gutes Beispiel für die sich im Rahmen des Aesthetic Movement vollziehende Auflösung der Polarisierung zwischen Gothic und Classical Revival sowie für die (auch dem Publikumsgeschmack folgende) Hinwendung der Firma von einem eher mittelalterlichen Stil der massiven Formen und dunklen Farben zu einer helleren, leichteren Anmutung unter Einbeziehung klassischer Formenspra-

---

<sup>257</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 101; Smith 1984, op. cit., S. 151 ff.; Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 89.

che.<sup>258</sup>

Auch in anderer Hinsicht markierte das Projekt eine Fortbewegung vom ursprünglichen, in Red House wurzelnden Konzept: 1865 war Warrington Taylor als Manager in die Firma eingestiegen. Während Morris die Leitung recht lax gehandhabt hatte, legte Taylor größten Wert auf Professionalität, Pünktlichkeit und Effizienz. Unzufrieden mit der Arbeit am Green Dining Room erläuterte er in einem Brief an Webb in elf Punkten, warum keine Aufträge für Wandmalereien mehr angenommen werden sollten. Die Koordination und finanzielle Kalkulation für aufwendigere Gemälde sei im Rahmen der Firma nicht zu leisten – Auftraggeber, die Ölgemälde wollten, sollten sich direkt an die Maler wenden.<sup>259</sup>

Dies bedeutete de facto das Ende für die Aktivitäten der Firma im Bereich der Wandmalerei. Überhaupt sollte in den folgenden Jahren, entgegen dem zunächst formulierten Schwerpunkt auf häusliche Ausstattung, der Bereich der Kirchendekoration für die Firma die größte Bedeutung erlangen – und umgekehrt: Anders als für Profanbauten spielte das Gothic Revival für kirchliche Auftraggeber und ihre Architekten weiterhin eine große Rolle, und für diese Anforderungen war „The Firm“ nach wie vor die erste Adresse.<sup>260</sup>

In ihren Arbeiten für private Auftraggeber begannen Burne-Jones und Morris, statt der Malerei textile Friese in ihre Dekorationsschemata einzubeziehen: Für das Esszimmer des von Webb für den Industriellen Isaac Lowthian Bell gebauten Hauses entwarf Burne-Jones 1874 eine Stickerei, die sich über drei Wände erstreckte und Szenen aus dem Rosenroman darstellte. Wie später im *Perseus*-Zyklus sind vorwiegend Reihungen von ganzfigurig dargestellten weiblichen Gestalten zu sehen, die dem Protagonisten, dem Pilger in diesem Fall, auf seinem Weg begegnen.<sup>261</sup>

Zwar arbeitete Burne-Jones auch später noch als Maler mit der Firma zusammen, aber in solchen Fällen handelte es sich um freie Kooperationen – so wie im Fall von Palace Green 1, einem Haus, für das Burne-Jones und Walter Crane den *Cupido and Psyche*-Zyklus schufen, nicht als Angestellte der Firma jedoch, sondern in Eigenverantwortung.

---

<sup>258</sup> Vgl. Smith 1984, S. 142 u. S. 153; Mackail, J. W.: *The Life of William Morris*. London 1899, 2 Bde., Bd. 1, S. 176 f.; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 116.

<sup>259</sup> Vgl. Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 91 f.

<sup>260</sup> Vgl. Smith 1984, op. cit., S. 66.

<sup>261</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 180 f.

1872 hatte „The Firm“ den Auftrag erhalten, dieses von Webb für Georg Howard (dem späteren neunten Earl of Carlisle, einem engen Freund Burne-Jones’) entworfene Haus auszustatten. Im Zentrum sollte ein die Wände des Esszimmers entlanglaufender Fries stehen, für dessen Gestaltung der Maler die zahlreichen Illustrationen verwerten konnte, die er zu Morris’ entsprechender Erzählung entworfen (und zum Teil schon in Gemälde umgesetzt) hatte. Die Arbeit an dem ambitionierten Werk ging im Laufe der nächsten vier Jahre aber nur schleppend voran, und 1876, nachdem er sich mit dem *Perseus* noch ein weiteres, sehr ähnliches Projekt aufgebürdet hatte, übergab Burne-Jones die zwölf Leinwände (an wirkliche Fresken hatte er sich auch hier nicht heran-gewagt) in unterschiedlichen Stadien der Vollendung an Walter Crane.

1878–81 konnten die letzten Bilder, eingefasst von golden-silber-grünem Orna-ment und ergänzt durch goldene Inschriften aus Morris’ *Earthly Paradise*, installiert werden (Abb. 10).<sup>262</sup>

Die Zusammenarbeit mit Crane war wohl weniger glücklich verlaufen, als dessen Erinnerungen es vermuten lassen. Weil Burne-Jones mit einigen Figuren Cranes unzu-frieden war und zudem das Gefühl hatte, die Bilder passten nun nicht mehr zur Umge-bung, hatten er und sein Assistent Rooke die Leinwände noch einmal gründlich über-arbeitet – „At least it matches Mr. Morris’s ceiling now! they are all much lighter, all the pictures“, schrieb er an Howard. „Rooke has worked between 7 & 8 weeks almost every day [...] I hope Crane wont be hurt – I have had to alter much – I think they were painted in too dry a material“.<sup>263</sup>

Die Einrichtung des Raumes war erst 1887 abgeschlossen. Für den weitaus üppi-gere Raumausstattungen gewohnten viktorianischen Betrachter war der Effekt offen-bar vergleichsweise spartanisch. *The Studio* schreibt 1898:

The room at first sight appears by no means gorgeous, nor even sumptuous – indeed, its momentary effect is somewhat austere; but as the eye lights on the frieze which surrounds it, the coffered ceiling with decorated beams above, and the panels of the dado below, rich in gold and silver, the whole appears to glow like a page of an illuminated missal.<sup>264</sup>

---

<sup>262</sup> Vgl. Waters, Bill: „Painter and Patron: The Palace Green Murals“, in: *Apollo*, 102, 1975, S. 338–41; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 122 f.; Crane 1907, op. cit., S. 167.

<sup>263</sup> Burne-Jones an George Howard, undatiert, Castle Howard’s Archives, zit. n. Dakers 1999, op. cit., S. 99.

<sup>264</sup> „The Cupid and Psyche Frieze by Sir Edward Burne-Jones, at No. 1 Palace Green“, in: *The Studio* 15, 1898, S. 3–13, S. 3.

Man kann davon ausgehen, dass die Wirkung des *Perseus*-Raumes, so wie er ursprünglich geplant war, von schlichtem Eichenholz dominiert und ohne die warmen Rot- und Gelbtöne der *Psyche*-Bilder, in noch größerem Gegensatz zu der vom horror vacui besessenen Innendekoration der Zeit gestanden hätte.

Es war Erlesenheit, nicht Pracht, die Burne-Jones anstrebte, und er bedauerte es zutiefst, dass sich ihm nicht mehr Gelegenheiten boten, seine Gestaltungskriterien jenseits der Malerei zu entfalten oder überhaupt Kunst für bestimmte Räume zu schaffen, und dass er statt dessen kontinuierlich in den Ausstellungsbetrieb eingebunden war – was andererseits auch wieder, zum Teil wenigstens, seine freie Wahl war. Gerade die *Perseus*-Bilder legen hier ein beredtes Zeugnis ab. Er verfluchte den Ausstellungsbetrieb – und er bediente ihn nach Kräften, mit den Jahren eher mehr als weniger.

Gleichzeitig schaute er sehnsuchtsvoll auf die großen Freskenzyklen Giotto, Signorelli, Carpaccio zurück. „I never could understand anything but a picture painted in the place it is intended to fill, never cared for a travelling picture, though mine are all that, never really cared for anything but architecture and the arts that connect with it.“<sup>265</sup> Immer wenn in seinem Atelier an einem Bild arbeite, versuche er sich der Illusion hinzugeben, eine Wand zu bemalen.

Doch selbst seine heute wie zu seinen Lebzeiten bekannteste Raumdekoration, den 1890 vollendeten vierteiligen *Briar Rose*-Zyklus, schuf er nicht im Hinblick auf einen bestimmten Raum. Erst im Nachhinein ergänzte er die Gemälde durch zehn schmale Verbindungsstücke, so dass der fortlaufender Fries entstand, wie er noch heute in Buscot Park zu sehen ist.<sup>266</sup>

Einzig mit der Ausgestaltung von St. Pauls Within the Walls in Rom sollte er dem Traum, einen großen, öffentlichen Raum zu gestalten, wieder näher kommen, nur handelte es sich hier nicht um Fresken, sondern um Mosaiken, die er entwarf, aber nicht selbst ausführte und die nach seinem Tod von Rooke zu Ende gebracht wurden.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 333 f.

<sup>266</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 158. Den ersten, „kleinen“ *Briar Rose*-Zyklus hatte Burne-Jones in drei Teilen 1869–71 für William Graham gemalt. Vgl. ebd., S. 157 ff.

<sup>267</sup> Vgl. Dormant, Richard: „Burne-Jones’s Roman Mosaics“, in: *Burlington Magazine*, 120, Februar 1978. S. 73–82.

### 3.8 Der Auftrag

So sehr Burne-Jones also im Jahr 1875 bereits mit *Cupido and Psyche* überfordert war: Balfours Angebot war schlicht unwiderstehlich, und Burne-Jones stürzte sich mit Begeisterung auf die neue Aufgabe.

Seine ersten Besuche in Carlton Gardens 4 ließen ihn zu dem Ergebnis kommen, dass der Raum erheblich verändert werden müsste, um seinen Vorstellungen gerecht zu werden; vor allem das anstrengende Licht, dem vermutlich kein menschliches Werk standhalten könne, wie er Balfour schrieb, bereitete ihm Kopfzerbrechen.

*Was* die Bilder darstellen sollten, stand zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest:

I [...] only know how I should like a long space to [display in ?] some pleasant history or allegory. But to do this rightly the whole room should be in harmony and the whole should look as if nothing was an afterthought but all had naturally grown together and it would be better in every way to limit both space and cost of pictures and expand on the frame-work & architecture first, if needful – and I do not know if you are prepared for this or would like it – if what I say seems unrealizable, it would be easy to let all things remain as present<sup>268</sup>.

Er schlug vor, den gesamten Raum mit Eiche zu verkleiden, und die Bilder dann nach und nach darin einzubetten. So müsse man nicht über die Rahmen nachdenken und der Raum würde, „during the progress of the painting, look completely itself“ – „even if the pictures were never added“, wie er hellichtig hinzufügt.

The panelling should go from the floor to the height of one and a half feet, and than to the ceiling the band of pictures should come, painted in a light key something in the tone resembling the procession by Mantegna at Hampton Ct. [...] and the oak would frame it above and below<sup>269</sup>.

Die Bilder hinter Glas zu hängen, sei unmöglich, weil man dann wegen des seitlich einfallenden Lichtes nichts mehr erkennen könne, aber so oder so sollten die Fenster farbig verglast werden, um die von außen eindringende Helligkeit zu dämpfen, „which I cannot help thinking would be as helpful to life as to the pictures“. Zusätzlich könnte man Lampen oder Kerzen von der Decke hängen.

---

<sup>268</sup> Burne-Jones an A. J. Balfour, 27. Mai 1875, in: *The Balfour Papers, 1872– September 1886*, British Library, Add MSS 49838.

<sup>269</sup> Ebd.



Man denkt an Graham Robertsons Beschreibung von „The Grange“, dem Haus der Burne-Joneses: Das Gesellschaftszimmer hatte zwei große Fenster, die sich zum Garten hin öffneten, die Eingangshalle jedoch und mehr noch das sich anschließende Esszimmer waren schattige, mit dunkelgrünen Morris-Tapeten verkleidete Orte: „It is strange to remember that the Brotherhood of Artists who so loved Beauty did not love light, but lived in a tinted gloom through which clear spots of colour shone jewel-like“.<sup>270</sup>

Die von Burne-Jones zum Vergleich herangezogene „procession“ meint den *Triumphzug Cäsars*, eine neunteilige Bilderfolge, die Andrea Mantegna für Lodovico Gonzaga malte und die sich seit dem 17. Jahrhundert in Hampton Court Palace nahe London befindet. Burne-Jones wählte sie gerne als Ausflugsziel, um junge Damen mit den Errungenschaften abendländischer Kunst vertraut zu machen. Drucke dieses von ihm hochverehrten Werkes schmückten seinen eigenen Empfangsraum in The Grange.<sup>271</sup> Wie auch der Londoner Parthenon-Fries, Giottos Fresken in der Arena Kapelle oder die zahlreichen Prozessionzüge in den Illustrationen der *Hypnerotomachia*, von denen noch die Rede sein wird können Mantegnas Bilder als Quelle angesehen werden für seine ausgeprägte Vorliebe, Figuren auf einer Ebene im Vordergrund anzuordnen.<sup>272</sup>

Ein wenig kurios ist es allerdings, dass er hier gerade auf den „Farbton“, nicht den Aufbau von Mantegnas Gemälden verweist: Es war allgemein bekannt, dass der *Triumphzug* unter William III. „auf das fürchterlichste übermalt“ worden war und sich im 19. Jahrhundert, so Paul Kristeller 1901, als „stolze Ruine“ präsentierte, die Mantegnas Komposition, aber wenig von der ursprünglichen Farbigkeit bewahrt hatte.<sup>273</sup>

In einem zweiten Brief an Balfour – „a most hateful letter“ – bittet Burne-Jones um eine Vorauszahlung von 500 Pfund, bevor sein Auftraggeber London für seine Weltreise verlassen würde, und legt eine erste Kalkulation der Kosten vor. Er hasste es, über Geld zu sprechen – oder war zumindest stets bemüht, diesen Eindruck zu er-

---

<sup>270</sup> Robertson, W. Graham. *Time Was*. London 1931, S. 73.

<sup>271</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 161, S. 233.

<sup>272</sup> Zur einem Vergleich der Fresken der Arena-Kapelle mit dem Parthenon-Fries vgl. Ruskin Erläuterungen zu einer von der Arundel Society 1854 veröffentlichten Folge von Holzschnitten: „Giotto and his works in Padua, in: Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 24, S. 1–123; S. 65. 1859 studierte und kopierte Burne-Jones die Fresken unter Ruskins Anleitung vor Ort. Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 80.

<sup>273</sup> Vgl. Kristeller, Paul: *Andrea Mantegna*, Berlin u. Leipzig 1902, S. 296 u. S. 306. Inzwischen wurden acht von neun Bildern restauriert.

wecken: „I could not talk face to face about it and so have written.“<sup>274</sup> Andere Aussagen, über die Kunst Whistlers beispielsweise, zeigen jedoch, dass er sehr klare Vorstellungen über den materiellen Wert einer künstlerischen Arbeit hatte, ja dass es ihm geradezu unmöglich war, den ästhetischen und den ökonomischen Wert eines Bildes voneinander zu trennen (vgl. S. 126 ff. dieser Arbeit).

Burne-Jones berechnet Balfour zunächst zwei große Ölgemälde („long ones“), zwei mittelgroße und ein kleines für jeweils 800, 600 und 400 Pfund. Insgesamt soll die Raumgestaltung nicht mehr als 4000 Pfund kosten (die hinzukommenden Reliefs waren demnach mit insgesamt weniger als 200 Pfund wesentlich preiswerter als die Ölgemälde).<sup>275</sup>

Alles in allem zeigt Burne-Jones in seinen Briefen ein großes Maß an Selbstbewusstsein und Zielstrebigkeit, was die Umsetzung seiner Vorstellungen angeht, scheint nach jedem Vorpreschen aber sofort wieder von Unsicherheit gepackt zu werden, ob er nicht zu fordernd auftritt und Balfour zu viel zumutet. Doch scheint ihm die Gestaltung des Raumes anfangs von entscheidender Bedeutung gewesen zu sein: Wiederholt bietet er an, die Anzahl der Gemälde – sollte Balfour Bedenken wegen der Kosten haben – zu verringern, oder sie zugunsten der Umgebung weniger „elaborate or exclusive“ zu gestalten.

Da Burne-Jones schon so genau über die Verteilung und Größe der einzelnen Abschnitte Auskunft geben konnte, standen das Thema und die Details des Schemas zu diesem Zeitpunkt vermutlich fest. Die Anordnung der Bilder und ihrer Stuckumrahmung wurden daraufhin in drei sorgfältig ausgearbeiteten farbigen Entwürfen festgehalten (Abb. 11–13).<sup>276</sup>

Den zunächst noch vage formulierten Gedanken des fortlaufenden Frieses, der „wie natürlich gewachsen“ in seine Umgebung eingebettet sein sollte, hatte er konsequent weiter entwickelt. Nicht nur bilden die Gemälde eine Kette und beziehen sich

---

<sup>274</sup> Burne-Jones an Balfour, undatiert (1875), in: *Balfour Papers*, op. cit.

<sup>275</sup> Zum Vergleich: Anfang der 1860er Jahre wurden Burne-Jones' Aquarelle 21 bis 44 Pfund bezahlt. In die Liga von Millais und Leighton katapultierte ihn die Nachlassversteigerung William Grahams 1886, bei der *Chant d'Amour* 3307 Pfund und 10 Cents erzielte. Ein guter Steinmetz oder Zimmermann verdiente 1880 zwischen 75 und 100 Pfund im Jahr. Vgl. Pearsall, op. cit., S. 92 u. S. 107.

<sup>276</sup> Die drei Entwürfe hingen zunächst in Burne-Jones' Privaträumen (vgl. Dormant 1978, op. cit., Abb. 29) und später (noch lange nach seinem Tod) im Gartenatelier. 1919 wurden sie von der Tate Gallery erworben. Für eine ausführliche zeitgenössische Besprechung vgl. „Notes and News“, in: *The Academy*, 11. März 1876, S. 249. Vgl. auch Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 227.

aufeinander, auch die verschiedenen Arten der Dekoration werden, wie es dem Ideal-konzept von Morris' Firma entsprach, miteinander verbunden: Vier in den Fries integrierte Reliefs kommen hinzu, vergoldet, versilbert und bemalt, vor golden lasiertem hölzernem Hintergrund. Sie wechseln sich ab mit den Gemälden und korrespondieren (ebenso wie die sie umfassenden stuckierten goldenen Ornamentbänder aus im Stil von Morris gestalteten Akanthusblättern) aufgrund ihres benennbaren Materials mit den Holzpaneelen, und darüber hinaus natürlich mit den späteren Möbeln des Musikzimmers, auch einem Flügel vielleicht. Die figurativen Darstellungen wären so mit dem gesamten Raum verbunden.<sup>277</sup>

Es ist unwahrscheinlich, dass Balfour dieses Schema noch sah, bevor er im August für ein dreiviertel Jahr auf Reisen ging. Wenn dies der Fall war, dann hätte Burne-Jones ungewöhnlich schnell gearbeitet, vergleicht man die detaillierte Ausführung mit den noch wenig präzisen Ideen in seinem ersten Brief Ende Mai. Aber so oder so segnete der Auftraggeber offenbar alles ab, was ihm vorgelegt wurde, und Burne-Jones verbrachte den Rest des Jahres damit, die einzelnen Kompositionen weiter zu entwickeln.

Rossettis Anfang 1878 geäußerte Vermutung, „It seems Ned will not have an equal show at the Grosvenor this year, but is to come out next year with a big series from the story of Perseus which he is painting for a man named Balfour“,<sup>278</sup> erwies sich natürlich als völlig illusorisch und kann eigentlich so auch von niemandem ernsthaft erwartet worden sein. Das erste Relief immerhin konnte Burne-Jones nach vier Jahren vorzeigen (um es anschließend zu verwerfen), danach gerieten die Arbeiten ins Stocken. Andere Ideen kamen auf, und andere Projekte erschienen, aus dem einen oder dem anderen Grund, als dringlicher. Was nicht heißt, dass Burne-Jones nicht von schlechtem Gewissen geplagt wurde – so wie es bei den meisten der angefangenen Gemälde, die seine verschiedenen Ateliers füllten, der Fall war (Abb. 14).

Im Gegensatz zu anderen „patrons“ erwies sich Balfour, wie Burne-Jones' Sohn Philip später betonte, als ungewöhnlich geduldig:

---

<sup>277</sup> Laut Paul Leprieur, der sich Anfang der neunziger Jahre die Genese des Zyklus' erläutern ließ, hätten die metallischen Elemente auch den Zweck gehabt, besonders dunkle Teile des Zimmers zu erhellen: „comme pour éclairer la chambre en l'ornant“. Leprieur 1893, op. cit., S. 471.

<sup>278</sup> D. G. Rossetti an Jane Morris, 27. Februar 1878, in: Bryson, John (Hrsg.): *Dante Gabriel Rossetti and Jane Morris: Their Correspondence*, Oxford 1976, S. 52.

As the years went by, Mr. Balfour was naturally anxious to see the decoration of his room completed, but he never once, by word or action, embarrassed my father (whose own anxiety on the subject was very great) or attempted in any way to hasten him in a matter which he understood did not admit of haste, and my father fully realised and deeply appreciated his considerable conduct<sup>279</sup>

Man könnte auch sagen: Balfour machte seinem Ruf alle Ehre. Denn die andere Seite seiner indifferenten Haltung war, dass Burne-Jones ein wenig im Unklaren darüber gelassen wurde, was sein Auftraggeber eigentlich wollte. Und Balfours Großzügigkeit trug vermutlich sowohl dazu bei, dass der Zyklus unvollendet blieb, als auch dazu, dass die ursprüngliche Konzeption der Raumgestaltung nie verwirklicht wurde: „But finally this idea was given up“,<sup>280</sup> lautet Georgianas lapidarer Nachsatz zu diesem Thema

Durch die geringe Einflussnahme des Auftraggebers war Burne-Jones einerseits freier in der Gestaltung und der Wahl seiner Materialien für die Ausstattung des Raumes als bei Leyland oder Graham, die von der Wirkung ihre Essembles recht präzise Vorstellungen hatten. Leyland beispielsweise lehnte Rossettis Gemälde *The Beloved* ab, weil es kein Einzelbildnis war: „You see Howell“, zitiert ihn Rossettis zeitweiliger Agent Charles A. Howell, „three heads would never do for me, the pictures must run round like music notes, a head in each, that one may follow them round the room“.<sup>281</sup>

Für Leylands ganz den Alten Meistern, Rossetti und Burne-Jones gewidmete erste Etage seines von Webb umgebauten Hauses schuf Burne-Jones unter anderem den Zyklus der zwei Tages- und vier Jahreszeiten. In mehreren Briefen beschrieb der Maler 1868, wie er sich die Hängung vorstellte: „I think they would make a nice set of decorative pictures for one room“. Genau schilderte er die Farbigkeit und die Gesten der Figuren, vom leuchtend hellen Tag, über die sorgsam farbig abgestimmten Jahreszeiten, bis zur graugekleideten Nacht. „There is a plan throughout, of colour and expression and everything.“<sup>282</sup>

Die Bedingungen, unter denen die Arbeit für Balfour stattfand, waren vielleicht weniger kompliziert für Burne-Jones, aber auch weniger inspirierend. Weder scheint

---

<sup>279</sup> P. Burne-Jones 1900, op. cit., S. 162.

<sup>280</sup> Burne-Jones 1904/06, op. cit., Bd. 2, S. 60.

<sup>281</sup> Howell an D. G. Rossetti, in: Cline, C.L. (Hrsg.): *The Owl and the Rossettis: Letters of Charles A. Howell and Dante Gabriel, Christina, and William Michael Rossetti*, University Park, Pennsylvania 1978, S. 261.

<sup>282</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 10.

Balfour Nennenswertes an Ideen beigetragen zu haben, noch galt es, wie bei Leyland, dem Ionides-Clan oder dem Ehepaar Howard, einen angemessenen Teil zu einem größeren Gesamtwerk, einem eigens errichteten oder umgebauten, in jahrelanger Arbeit durchgestalteten Hort des Ästhetizismus, beizutragen.

Schon zu einem Zeitpunkt, als er lediglich über die Veränderung des Lichts und die Wandverkleidung nachdachte, war Burne-Jones' Begeisterung darüber, dass er hier endlich einmal völlige gestalterische Freiheit haben würde, durch diesen Umstand gedämpft worden:

The chief argument against this total change is that the room might look so incongruous with the rest of the house, but what can we do in these days, with the inheritance [...] of ugliness [...] left to us, but clear a little space as a sort of testimony that we don't like it although we have to bear it.<sup>283</sup>

Das ist eine höflich formulierte, aber deutliche Kritik an Balfours Geschmack bei der Wahl seines Domizils. Carlton Gardens 4 (Abb. 15) war Teil eines klassizistischen Gebäudekomplexes, der ab 1827 nach Plänen von John Nash (1752–1835) errichtet worden war.<sup>284</sup> Berühmt war vor allem die Eingangshalle, beherrscht von einem imposant geschwungenen doppelten Treppenaufgang, der Spötter – in Anspielung auf Balfours berüchtigte Unentschlossenheit – fragen ließ: „Which to choose?“<sup>285</sup> Zur Repräsentationszwecken war das Haus also sicherlich geeignet, zu mehr, in Burne-Jones' Augen zumindest, nicht. Es war wenig dazu angetan, mit den „Aesthetic Palaces“ im Westen Londons zu konkurrieren.

Wenn es Burne-Jones, wie zitiert, nach der Auftragvergabe durch Balfour danach verlangt, sich mit George Howard gemeinsam den Raum anzusehen und zu überlegen, was zu tun wäre, dann nicht nur, weil Howard einer seiner engsten Freunde, sondern auch weil er ein inspirierender „patron“ mit eigenen künstlerischen Ambitionen war. Burne-Jones wusste vom Austausch und von der Auseinandersetzung mit Anderen künstlerisch zu profitieren. Viele Briefe zeugen von den intensiven Diskussionen zwischen Morris, Burne-Jones und dem Ehepaar Howard über die Frage, wie die Räume in Palace Green 1 genau auszusehen hätten: Immer wieder gingen Burne-Jones und

---

<sup>283</sup> Burne-Jones an A. J. Balfour, 27. Mai 1875, in: *Balfour Papers*, Add MSS 49838, British Library.

<sup>284</sup> 1932–34 wurde es durch einen Neubau von Reginald Bloom ersetzt. Vgl. Löcher 1973, op. cit., S. 9.

<sup>285</sup> Vgl. Rasor 1998, op. cit., S. 5.

Morris durch das Haus und beratschlagten, welche farbliche Einfassung die Gemälde, welche Textur die Tapeten, welche Farbe die Vorhänge haben sollten, und ihre Ergebnisse mussten dann wiederum mit den kaum minder präzisen Vorstellungen ihrer Auftraggeber abgestimmt werden. Nach dem *Cupid and Psyche*-Fries erhielten dann später auch die großformatigen Werke *The Annunciation* und *Dies Domini* prominente Plätze mit einer jeweils auf die Bilder abgestimmten Raumdekoration.<sup>286</sup>

Balfour, der zudem noch über den Familiensitz in Whittingehame verfügte, fehlte jede Ambition, sein Haus ganz grundsätzlich umzugestalten. „To clear a little space“, oder eher noch: dies jemand anderen tun zu lassen, genügte ihm offenbar.

Mit welcher Nachsicht er das langsame Fortschreiten der Arbeit betrachtete, dokumentiert ein Brief an seine engste Vertraute, Lady Elcho, aus dem Jahr 1890. Zu diesem Zeitpunkt hatte Burne-Jones mit allen Bildern begonnen (vermutlich stand nun auch fest, dass der Zyklus lediglich aus acht Teilen bestehen sollte), aber erst die letzten drei vollendet. Balfour berichtet von einem Dinner mit Godfrey Webb (Sekretär im Oberhaus und so etwas wie der Hofnarr der Souls), Frances Horner, Burne-Jones und der Schauspielerin Ellen Terry:

B[urne] Jones in splendid form, came up on a Sunday train from Rottingdean on purpose, and seemed thoroughly to enjoy himself. His pictures for Agnew are finished, very splendid in colour, but not in my opinion (though in this my family disagree with me), take them for all, as good as the Perseus. B.J. is naturally delighted at having finished them, and is already meditating designs which would take three lifetimes to finish! But this, dear man, is his way.<sup>287</sup>

Balfour dürfte nicht entgangen sein, dass Burne-Jones die „pictures for Agnew“, den großen vierteiligen *Briar Rose*-Zyklus, den dann später Henderson erwerben sollte, in vergleichsweise kurzer Zeit fertiggestellt hatte. Mit dem ersten Bild hatte er zwar bereits 1874 begonnen, mit den restlichen aber erst 1886. Der Kunsthändler Agnew hatte dem Maler einen Preis von 15 000 Pfund in Aussicht gestellt und ihm damit den lukrativsten Auftrag erteilt, den er je erhielt.<sup>288</sup> Dies dürfte zur raschen Vollendung beitragen haben.

---

<sup>286</sup> Vgl. Kelvin 1984–96, op. cit., Bd. 1, S. 548 ff; Dakers 1999, op. cit., S. 101.

<sup>287</sup> Balfour an Lady Elcho, 29. April 1890, in: Ridley, Jane/Percy, Clayre (Hrsgg.): *The Letters of Arthur Balfour and Lady Elcho. 1885–1917*, London 1992.

<sup>288</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 157 f.

Ob Burne-Jones im Fall des *Perseus*-Zyklus erwog, einen seiner Assistenten Hand anlegen zu lassen, ob ihm die Bilder dafür zu sehr am Herzen lagen, oder Balfour vielleicht gegen die Vollendung durch einen Assistenten intervenierte, ist nicht bekannt. Burne-Jones beschäftigte zeitlebens Studiogehilfen, oft mehrere gleichzeitig, und man kann spekulieren wieviel Anteil sie an seinen Gemälden haben. Burne-Jones sah sich selbst als Kopf einer Werkstatt nach Renaissance-Vorbild, und zumindest bei Arbeiten wie der Untermalungen, der Übertragung von Kartons oder der Ausarbeitung von einzelnen Details machte er kein großes Geheimnis daraus, dass er sie nicht selber ausführte. Laut George Howard gab es drei Gruppen von Bildern, die das Atelier verließen: ganz und gar von der Hand des Meisters stammende, von ihm begonnene und beendete, sowie solche, die von Schülern nach seinem Entwurf gemalt wurden.<sup>289</sup> Im Fall des *Perseus*-Zyklus ist zumindest nichts von einer Mitarbeit bekannt, die der bei *St. Georg* oder *Cupid and Psyche* gleichkäme.

Burne-Jones und Balfour waren bis zum Tod des Malers in herzlicher Freundschaft verbunden. Als Burne-Jones im Mai 1893, krank und von amourösen Verwicklungen in schwere Depressionen gestürzt, in seinem Landhaus in Rottingdean mit seinem Leben haderte, reiste Balfour, obwohl er durch die Auseinandersetzung um die Unabhängigkeit Irlands stark in Anspruch genommen war, auf einen eindringlichen Brief hin in das Küstendorf und stand dem Freund beratend zur Seite.

„Thank God for holy friendship“, schrieb Burne-Jones an Helen Gaskell, die Urheberin seiner Verstörung, nach diesem Besuch, „to take away my bitterness and disappointment of the past and make my last days here the best of all“.<sup>290</sup>

Balfour erwähnt in seiner Autobiografie nur, das „some other pictures of his [d.h. Burne-Jones], notably the great ‘Wheel of Fortune’“, nach wie vor seine Wände schmückten; offenbar hingen aber auch alle *Perseus*-Bilder an dem für sie vorgesehen Ort – wenn auch ohne das ursprünglich geplante Rahmenwerk.<sup>291</sup>

Zumindest Teile des *Perseus*-Zyklus’ fanden für einige Zeit (vermutlich zwischen 1898 und 1905) auch außerhalb von Carlton Gardens 4 ihren Platz: Ein Artikel im

---

<sup>289</sup> Ebd., S. 110 f.

<sup>290</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, Mai 1893, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

<sup>291</sup> A. Balfour 1930, op. cit., S. 234. Ein Artikel von 1922 lokalisiert alle acht Bilder im „drawing room“ sowie *The Wheel of Fortune* und das *Graien*-Relief im Speisesaal im Erdgeschoss (das zuletzt genannte über dem Kamin). Vgl. *The English-Speaking World*, 4, London 1922, S. 683.

*Pall Mall Magazine* von 1901 (Abb. 175) zeigt *The Call of Perseus* im Pitt Dining Room (heute State Dining Room) von Downing Street 10, dem Sitz des First Lord of Treasury (ein Amt, das *meistens*, aber erst nach 1902 *immer* von der gleichen Person bekleidete wurde wie das Amt des Premierministers). Auf einem weiteren, vermutlich im gleichen Zeitraum oder wenig später aufgenommenes Foto in *The Bookman* sind *Perseus and the Sea Nymphs* und die Relieffassung von *Perseus and the Graiae* zu erkennen (Abb. 17). Balfour wohnte von April 1898 bis Dezember 1905 in der Downing Street.<sup>292</sup>

Im politischen Kontext, sei es in Downing Street oder Carlton Gardens, konnten die Bilder eine ungeahnte Aussagekraft entwickeln, wie man den Aufzeichnungen des unionistischen Abgeordneten William Bridgeman entnehmen kann: Am 23. Mai 1906 wurde Bridgeman zu einem vertraulichen Gespräch in Balfours Privatdomizil gerufen. Balfour, ehemaliger Premier und seit wenigen Monaten nur mehr Führer der Konservativen im Unterhaus, machte zu dieser Zeit in Bridgemans Augen keine besonders gute Figur: Undurchsichtig, zögerlich und elitär, ohne Kontakt zum „Mann auf der Straße“ erscheint er in den Notizen seines politischen Verbündeten. „In the meantime Balfour’s opinion is unknown, Unionist Members of the House of Commons are left to the last moment without a lead“, lautet ein charakteristischer Eintrag.

Einmal mehr galt es an diesem Tag gravierende Meinungsverschiedenheiten im konservativen Lager zu bereinigen und die Spaltung der Opposition zu verhindern.

Und Balfour?

Balfour [...] had no definite advice to give [...]. Profoundly unsatisfactory. The room was full of very excellent Burne-Jones pictures, whose anaemic and unmanly forms seemed to give the meeting a nerveless and flabby character, and were to me painfully symbolic of their owner.<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> Vgl. Wade, George A.: „10, Downing Street“, in: *The Pall Mall Magazine*, Februar 1901, S. 171–180, S. 179; Moffatt, James: „Mr. Balfour as a Man of Letters“, in: *The Bookman*, August 1912, S. 193–199, S. 1; Gater, G. H./Hiorns F. R. (Hrsgg.): *Survey of London*, Bd. 20: *St. Martin-in-the-Fields, pt. III: Trafalgar Square & Neighbourhood*, London 1940; Cox, Montague H./Forrest, G. Topham (Hrsgg.): *Survey of London*: Bd. 14: *St Margaret, Westminster, pt. III: Whitehall II*, London 1931, S. 113–141. Balfour war bereits 1891/92 und dann wieder ab 1895 First Lord of Treasury, also bereits bevor er 1902 Premierminister wurde. Nach seinem Auszug aus der Downing Street im Dezember 1905 lebte er in Carlton Gardens 4 bis das Haus 1929 abgerissen wurde.

<sup>293</sup> Williamson, Philip: *The Modernisation of Conservative Politics. The Diaries and Letters of William Bridgeman 1904–1935*, London 1988, S. 44 u. S. 28.



### 3.9 William Morris und die Antike

Obgleich sich Burne-Jones im Verlauf der Arbeit an Balfours Musikzimmer immer weiter von den Ideen des Gesamtkünstlers Morris entfernte und der reinen Malerei zuwandte – der Einfluss des Freundes auf den *Perseus*-Zyklus war fundamental: Er hatte die literarische Vorlage geliefert:

*The Earthly Paradise*, ein episches Gedicht in 42 000 Versen, dessen vier Teile 1868–70 zunächst auf drei Bände verteilt erschienen, ist eine Sammlung griechischer, orientalischer, altnordischer und mittelalterlicher Sagen und Legenden, die Morris aus verschiedenen Quellen schöpfte und in einer leicht archaisierenden Sprache neu erzählte. „The Doom of King Acrisius“, die achte der dort versammelten 24 Verserzählungen (zwölf davon antiken Ursprungs) ist die Geschichte von Danaë und ihrem von Zeus gezeugten Sohn Perseus. Der titelgebende Acrisius ist Danaës Vater, dem geweissagt wird, dass er dereinst durch die Hand seines Enkels sterben wird – eine Prophezeiung, die sich – allen Vorsichtsmaßnahmen des Königs zum Trotz – schlussendlich auch erfüllt.<sup>294</sup>

Nach dem Vorbild von Chaucers *Canterbury Tales* oder Boccaccios *Decamerone* sind die 24 Geschichten in eine Rahmenhandlung eingebettet: Auf der Flucht vor der Pest und auf der Suche nach einem „Irdischen Paradies“ im Westen landen mittelalterliche nordische Seefahrer, nach jahrzehntelangem Umherirren alt und grau geworden, auf einer Insel, bewohnt von den Nachfahren der alten Griechen, die deren Traditionen und Kultur bewahrt haben. Sie werden eingeladen, dort den Rest ihres Lebens zu verbringen und treffen nun zweimal im Monat mit den Ältesten des Volkes zu einem Gastmahl zusammen, bei dem sich Griechen und Germanen in regelmäßigem Wechsel Geschichten erzählen.

Auch die der klassischen Antike entlehnten Geschichten sah Morris stets durch eine mittelalterliche Brille. Der Vergleich mit Geoffrey Chaucer und dessen Umgang mit klassischen Stoffen zieht sich als roter Faden durch alle Interpretationen des *Earthly Paradise*, von der Rezension Walter Paters bis in die Gegenwart. Aber auch andere, weniger prominente spätmittelalterliche Werke bieten sich zum Vergleich an,

---

<sup>294</sup> Morris, William: *Collected Works*, hrsg. v. May Morris, London 1910–15, 24 Bde., Bd. 3, S. 171–238.

etwa Raoul Lefèvres *The Recuyell of the Historyes of Troye*, in dem die edlen Ritter Trojas von den gewalttätigen, rohen Griechen besiegt werden. Das 1473 von William Caxton übersetzte Werk (das erste in englischer Sprache gedruckte Buch) war einer von Morris' lebenslangen Lieblingstexten, die er in den 1890er Jahren im Rahmen der Kelmscott Press wiederveröffentlichte. In einer Katalognotiz schrieb er: „For though writtten at the end of the Middle Ages and dealing with classical mythology, it has in it no token of the coming Renaissance, but is purely medieval.“<sup>295</sup>

Wie von selbst, so J. W. Mackail, Morris' erster Biograf (und Burne-Jones' Schwiegersohn), habe der Autor für *The Earthly Paradise* „the medieval method“ gewählt,<sup>296</sup> wobei Morris selbst die Parallelen zu Chaucer, und den Einfluss, den dieser auf ihn ausgeübt habe, mehr im allgemeinen Aufbau seiner Erzählungen als im Stil sah, wie er einem Marburger Studenten erklärte. „I by nature turn to Romance rather than classicism, and naturally, without effort, shrink from rhetoric.“<sup>297</sup>

Im Falle des *Earthly Paradise* wird diese Vorgehensweise durch die Rahmenhandlung sogar ausdrücklich motiviert, schließlich sind es Griechen des Mittelalters, nicht der klassischen Periode, die, fern der Heimat, die Geschichten ihrer Ahnen erzählen. Den Gästen, so der oberste Priester der Griechen einleitend, würde zu Gehör gebracht: „How we have dealt with stories of the land / Wherein the tombs of our forefathers stand.“<sup>298</sup>

Die klassische Antike selbst und ihre Wiedergeburt in der frühen Neuzeit bedeuteten Morris wenig. Während Burne-Jones nach Italien reiste, um die Meister der Renaissance zu studieren, zog es Morris in den Norden; 1868 begann er, sich unter der Leitung von Eiríkr Magnússon in die einschlägige Literatur zu vertiefen, und seine späteren Reisen nach Island waren gleichsam Pilgerfahrten zu den heiligen Stätten der von ihm verehrten Gestalten der nordischen Sagas.

Später erinnerte sich Burne-Jones an eine Unterhaltung, die er einmal mit Morris darüber geführt hätte, was sie tun würden, wenn sie reich wären: „And then I said I'd like to open up more of Herculaneum and see if more things couldn't be got out – and

---

<sup>295</sup> Zit. n. Sparling, Halliday: *The Kelmscott Press and William Morris, Master Craftsman*, London 1924, S. 151 f..

<sup>296</sup> Mackail, J. W. *The Life of William Morris*, London 1899, 2 Bde., Bd. 1, S. 180.

<sup>297</sup> Zit. n. ebd., S. 197 f.

<sup>298</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 84.

he said ‘Oh d--n Herculaneum, d--n all Greek things, I say, old chap – Eh?’<sup>299</sup> Und im Zusammenhang mit Teppichen notiert Morris 1887: „The contrast between the bald ugliness of the Classical pieces and the great beauty of the Byzantine was a pleasing thing to me, who loathe so all Classical art and literature.“<sup>300</sup>

Andererseits nannte er 1886 (in einer Aufzählung der „hundert besten Bücher der Weltliteratur“ für die *Pall Mall Gazette*) Homer, Hesiod und Herodot fast an vorderster Stelle. Sie seien, wie auch Plato, Aischylos, Sophokles, Aristophanes und andere, „real ancient imaginative works“. Hingegen seien „the greater part of the Latins [...] sham classics. I suppose that they have some good literary qualities: but I cannot help thinking that it is difficult to find out how much [...]. Of course I admit the archaeological value of some of them, especially Virgil and Ovid.“<sup>301</sup>

Nach 1870, als *The Earthly Paradise* beendet und die Liebe zu Island von mehr als nur vagen Vorstellungen gespeist wurde, kehrte er in seinen eigenen Geschichten nicht mehr zu den antiken Stoffen zurück. Allerdings fertigte er Übersetzungen an.

Mackail zufolge hatte Morris während seines Studiums fast ausschließlich mittelalterliche Literatur gelesen, sich jedoch zuvor, in dem Jahr, das ihn auf Oxford vorbereitete, eine akzeptable klassische Bildung angeeignet, mit Sprachkenntnissen weit über dem Durchschnitt.<sup>302</sup> Aber selbst Mackail kann sein Erstaunen darüber, dass Morris sich später ausgerechnet die *Aeneis* für eine Übersetzung auswählte, kaum verbergen: Mit mittelalterlichem Latein sei Morris gut zurecht gekommen, aber von den klassischen Autoren sei es gerade Vergil, der das meiste Wissen verlange, wenn man ihn wirklich verstehen wolle – und man könne nicht behaupten, dass Morris für diese Aufgabe das geeignete Rüstzeug gehabt habe.<sup>303</sup>

Dass es Morris auf den „archäologischen Gehalt“ Ovids und Vergils ankomme, darf man nicht zu wörtlich nehmen. Archäologischen Details dieser Epoche maß er

---

<sup>299</sup> Burne-Jones zu Rooke, 24. September 1895, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 45.

<sup>300</sup> Zit. n. Mackail 1899, op. cit., Bd. 2, 181.

<sup>301</sup> *Pall Mall Gazette*, 2. Februar 1886, zit. n. Kelvin 1984–96, op. cit., Bd. 2, S. 516. Morris etwas herablassende Beurteilung Ovids entsprach dabei sogar dem Geschmack der Zeit: Im Schatten Homers und einer neu erblühenden Leidenschaft der Viktorianer für die griechische Antike war lateinische Dichtung ins Abseits geraten. Zwar wurde Ovid als Stofflieferant nach wie vor genutzt, aber auch zum leichtgewichtigen Epigonen abgewertet und geradezu misstrauisch beäugt. Er galt als frivol. Vgl. Vance, Norman: „Ovid and the Nineteenth Century“. In: Martindale, Charles (Hrsg.): *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Cambridge u. a. 1992, S. 215–23 u. S. 215.)

<sup>302</sup> Mackail 1899, op. cit., Bd. 1, S. 26.

<sup>303</sup> Ebd., S. 322.

auch zur Entstehungszeit des *Earthly Paradise* nie große Bedeutung bei, weder Beschreibungen der damaligen Lebensumstände noch Artefakten – ganz im Gegensatz zu kulturellen Zeugnissen des Mittelalters in England, Skandinavien und Frankreich, seien es Handschriften und Inkunabeln oder Kathedralen.

Wie im Falle der *Aeneis* war Morris auch in seiner 1887 veröffentlichten Übersetzung der *Odyssee* (Homers Werke gehörten für ihn wie das Alte Testament zu den „Bibeln“ und war in seinen Augen wohl irgendwie archaisch und quasi-isländisch) nicht besonders bemüht, sich über Gebühr am Original zu orientieren. „Its fidelity to the original is far beyond that of any other verse-translation in our literature, and yet it is not the fidelity of a pedant to his text but rather the fine loyalty of poet to poet“,<sup>304</sup> so Oscar Wildes galante Umschreibung der morrisschen Eigenmächtigkeiten.

Was Morris missfiel, waren weniger die Vorbilder der Antike selbst, als vielmehr der Klassizismus des 19. Jahrhunderts, sei es in der Literatur oder der bildenden Kunst. Ihn betrachtete er als Ausdruck eines entsinnlichten, formbetonten Idealbildes. Die Poesie der griechischen Antike, so Mackail, habe Morris mehr zu schätzen gewusst als im allgemeinen angenommen werde, aber der dort eingeschlagene Weg sei nicht der seine gewesen, und erst recht gelte dies für die klassizistischen Modernisierungen, die einige seiner Zeitgenossen versucht hätten, etwa Tennyson in *Tiresias* oder Swinburne in *Atalanta in Calydon*, so gelungen diese auch sein mochten.<sup>305</sup>

Die griechischen Mythen waren für ihn Geschichten, die ihm zeitlose Metaphern für das menschliche Dasein anboten, ein Steinbruch, Material, dessen er sich bedienen und das er nach eigenem Gutdünken bearbeiten konnte, ohne dabei den ursprünglichen Hintergrund berücksichtigen zu müssen (und auch ohne daraus eine moralische Botschaft abzuleiten, wie Ruskin). Ob er römische oder griechische Quellen benutzte, kümmerte ihn dabei wenig.

Anders als in Morris' Ende der 1850er Jahre entworfenen, Fragment gebliebenen Zyklus *Scenes from the Fall of Troy*, in dem die Griechen und Trojaner mittelalterlichen Rittern gleich um eine Stadt kämpfen, die in Morris' Vorstellung wie Chartre oder Brügge aussah,<sup>306</sup> gibt es in den auf antiken Stoffen beruhenden Teilen des

---

<sup>304</sup> „Mr. Morris's Completion of the *Odyssey*“ (*Pall Mall Gazette*, 24. November 1887), in: Wilde 1908, op. cit., Bd 12, S. 215–220, S. 216.

<sup>305</sup> Vgl. Mackail 1899, op. cit., Bd. 2, 74 f.

<sup>306</sup> Vgl. ebd., Bd. 1, S. 168.

*Earthly Paradise* kaum noch bewusste Anachronismen. Landschaft, Ausstattung und handelnde Personen gehören im Großen und Ganzen weder zur antiken noch zur mittelalterlichen Welt; der Autor versucht sie vielmehr von geschichtlichen Epochen loszulösen – und schafft damit die ideale Vorlage für die Imagination eines Malers wie Burne-Jones, der zwar zwangsläufig konkretere Bilder finden muss und daher mehr mit sichtbaren Stilmischungen arbeitet, dessen Ziel aber das gleiche ist.

Bezüglich seines Umgangs mit Quellen wird Morris von seiner Tochter mit den Worten zitiert: “‘Read it through,’ he said, ‘then shut the book and write it out again as a new story for yourself’“,<sup>307</sup> eine Äußerung, die man aber auch als ein Teil seiner Selbstinszenierung sehen kann. Gern und immer wieder betonte er, wie leicht ihm das Schreiben fiel und wie schnell und mühelos er enorme Mengen an Text produzieren konnte.

Zu den Vorlagen des *Earthly Paradise* äußert sich May Morris nur vage: „The classical stories [...] are mostly taken from the obvious sources, very often from the familiar Lemprière“. In “The Doom of King Acrisius” finde sich eine Vermischung der verschiedenen Versionen der Perseussage, die zeigten, dass der Dichter hier lediglich jene Aspekte der Geschichte behandelt habe, die ihn am meisten berührt und sich am besten in den Rahmen des Gesamtwerks gefügt hätten.<sup>308</sup> Dies lässt alle Möglichkeiten offen, da John Lemprieres *Classical Dictionary*, das 1788 zuerst veröffentlicht wurde und noch für den überwiegenden Teil des 19. Jahrhunderts das mit der größten Autorität ausgestattete Nachschlagewerk auf diesem Gebiet war, bei mehreren Fassungen einer Sage auch die wichtigsten Variationen (in aller Kürze) wiedergibt – theoretisch könnte es also alleinige Quelle sein.<sup>309</sup>

Oscar Maurer nimmt an, dass sich Morris’ Version der Perseussage, so lang und ausschweifend im Detail sie auch sein mag, an Lemprieres Zusammenfassung von Apollodorus und Ovid orientiert, ohne wesentliches am Ablauf der Handlung zu ändern. Und nur in zwei der insgesamt zwölf Erzählungen gehe Morris über die Inhaltsangaben des Lexikons hinaus und greife direkt auf Apollodorus und den *Goldenen Esel* von Apuleius zurück. Von Ovid beziehe er nur einige Details, so dass man zu-

---

<sup>307</sup> Morris, May: „Introduction“, in: Morris 1910–15, op. cit., Bd. 17, S. xxxiv.

<sup>308</sup> Ebd., S. xvij f.

<sup>309</sup> Lempriere, John: *A Classical Dictionary; Containing a Full Account of All the Proper Names Mentioned in Ancient Authors [...etc.].* A new edition, revised and considerably enlarged, by Rev. T. Smith, of St. John’s College, Cambridge u. London 1847.

mindest von einer Kenntnis der *Metamorphosen* ausgehen könne.<sup>310</sup> Eine Dissertation noch zu Lebzeiten Morris' kommt zu anderen Ergebnissen: Julius Riegel bescheinigt dem Autor, dass er in „The Doom of King Acrisius“ „seine Vertrautheit mit der griechischen Mythologie und den Realien des griechischen Altertums aufs glänzendste“ entfalte.<sup>311</sup>

Auch Ralph Bellas meint, May Morris' Verweis auf Lempriere habe Maurer und andere dazu verleitet, den bewussten Gebrauch zu unterschätzen, den Morris von den verschiedenen Quellen mache, die sorgfältige Auswahl und die Veränderungen im Detail. Das Ergebnis spreche eher für ein „offenes“ als ein „geschlossenes Buch“ als Quelle.<sup>312</sup> Maurer übersehe und unterbewerte zahlreiche Quellen – für „The Doom of King Acrisius“ etwa, neben Lempriere, Apollodorus' *Bibliotheca*, Ovids *Metamorphosen* und Lefèvres bzw. Caxtons *The Recuyell of the Historyes of Troye*. Er geht zudem davon aus, dass Morris die Verweise von Homer, Hesiod, Herodot, Aeschylus Apollonius und Pindar auf Perseus und Medusa kannte. Fast alle Autoren erscheinen auf seiner Liste der wichtigsten Bücher.

Am wahrscheinlichsten ist es wohl, dass Morris etliche antike Texte gelesen hatte, sie aber beim Verfassen des *Earthly Paradise* nicht noch einmal (oder nur vereinzelt) zu Rate zog und sich auf seine Erinnerung und auf Lempriere verließ. Von Riegels Studie jedenfalls zeigte er sich tief beeindruckt, wie seine Tochter anmerkt: „He said they taught him ‘a great deal about his stories he had not known before.’“<sup>313</sup>

---

<sup>310</sup> Maurer, Oscar: „William Morris' Treatment of Greek Legend in *The Earthly Paradise*“, in: *Texas University Studies in English*, 33, 1954, S. 103–118, S. 107 ff. Dass Morris' Kenntnis der *Metamorphosen* nicht allzu genau gewesen sein dürfte, schließt Maurer aus einigen „Fehlern“, die dieser von Lempriere übernommen habe, beispielsweise die Missdeutung des Material, aus dem Pygmalion seine Statue anfertigt: In den *Metamorphosen* ist es Elfenbein – Morris, so Maurer, tradiere die Fehlinterpretation des *Dictionary* und spricht von Marmor (was sich wiederum, von Maurer nicht erwähnt, in den beiden Gemäldezyklen niederschlägt, die Burne-Jones diesem Thema widmete). Ebensogut kann man aber auch von einer ganz bewussten (und alles andere als singulären) Entscheidung zugunsten der Marmorskulptur ausgehen. Gerade in bezug auf die bildliche Darstellung ist das die wahrscheinlichere Möglichkeit.

<sup>311</sup> Riegel, Julius: *Die Quellen von William Morris' The Earthly Paradise*, Erlangen u. Leipzig 1890. Elisabeth Küster schließt sich Riegel an. Für *The Life and Death of Jason*, ein 1865 veröffentlichtes Versepos, das aufgrund des Umfangs vom *Earthly Paradise* abgetrennt wurde, ist zudem anhand von einigen Details Morris' Kenntnis von Pindar, Hygin, Theokrit, Apollonius Rhodius und mittelalterlichen Texten offenbar recht schlüssig zu belegen. Vgl. Küster, Elisabeth K.: *Mittelalter und Antike bei William Morris, ein Beitrag zur Geschichte des Mediaevalismus in England*, Berlin u. Leipzig 1928, S. 78 u. S. 118 ff.

<sup>312</sup> Bellas, Ralph A.: *William Morris' Treatment of Sources in 'The Earthly Paradise'*, Diss. University of Kansas 1961, S. 46.

<sup>313</sup> May Morris in Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. xvijj.

### 3.10 Das irdische Paradies

William Morris war in verschiedensten Bereichen tätig und auch prägend: als Maler, Architekt, Lyriker, Erzähler, Buchdrucker, Gestalter und Hersteller von Tapeten und diversen Einrichtungsgegenständen, und schließlich, vor allem in den 1880er Jahren, als Politiker und sozialistischer Reformers – für die Viktorianer war er aber immer und an erster Stelle der Autor des *Earthly Paradise*.

Die Bücher erreichten binnen kurzer Zeit große Berühmtheit und erschienen 1873 bereits in der siebten Auflage. Ihre Leserschaft war weit gestreut: Die Geschichten stellten eine auch für die weniger Belesenen leicht zugängliche Einführung in das klassische Bildungsgut dar und schmeichelten zugleich dem Stolz der Gebildeten auf ihr erworbenes Wissen. Sie sprachen auf der einen Seite diejenigen an, die zwar nicht gegen die eintönige Routine ihrer Lebensumstände aufbegehren wollten, sich aber doch gerne dem Gefühl hingaben, sie seien, wie Morris, einer anderen Epoche zugehörige Außenseiter, leidenschaftliche Kämpfer auf der Suche nach neuen Herausforderungen, und auf der anderen Seite jene Leser, die hier einfach „poetry of escape“ sahen, einen Ort der Erholung in materialistischer Zeit (einer Zeit, in der sie sich aber im Grunde wohlfühlten und von deren Neuerungen sie profitierten).<sup>314</sup>

In einer vorangestellten „Apology“ stellt sich der Autor als „the idle singer of an empty day“, vor, der „a shadowy isle of bliss“<sup>315</sup> vor den Augen seiner Zuhörer stehen lasse. Diese Vorrede wird vor allem von Morris’ wenig wohl gesonnenen Kritikern des 20. Jahrhunderts unermüdlich zitiert – und dabei vielleicht missverstanden, als naïve Absichtserklärung und nicht, wie es wohl angemessener wäre, als bittere Reflexion über das Wesen von Literatur.<sup>316</sup>

Morris’ ganzes Leben und Werk wurde bestimmt von dem Gedanken der ästhetischen Erneuerung einer im Industriezeitalter hässlich und uniform gewordenen Welt. Seine Hinwendung zum Mittelalter und, in geringerem Maße, zu einer aus der Perspektive des Mittelalters gesehenen Antike war nicht unbedingt eine Flucht aus der

---

<sup>314</sup> Vgl. Thompson, E. P.: *William Morris. Romantic to Revolutionary*, London <sup>2</sup>1977, S. 146 f.

<sup>315</sup> Morris 1910–1915, op. cit., Bd. 3, S. 1 f.

<sup>316</sup> Vgl. Boos, Florence: „Victorian Response to *Earthly Paradise Tales*“, in: *The Journal of the William Morris Society*, 5, Winter 1983/84, S.16–29, S. 22; Silver, Carole G.: *Romance of William Morris*, Athens, Ohio 1982, S. 57 f.

Moderne in eine realitätsferne Traumwelt. Vielmehr war sie Teil seines Strebens nach einer idealen Gesellschaft, in welcher der jedem freien Menschen eigene künstlerisch-kreative Drang zur Entfaltung gelangen und eine entsprechende allumfassende Umwelt- und Lebensgestaltung bewirken würde – vorausgesetzt natürlich, man schuf zuvor die entsprechenden Voraussetzungen.

Der Gegensatz zwischen dem „müßigen Sänger“ und dem wütenden Verfasser der radikalen Pamphlete der 1880er Jahre, oder überhaupt zwischen dem lebenslang vor Energie strotzenden, tatkräftigen Menschen und seiner melancholischen Poesie verblüfft darum nicht weniger. In seinen scheinbar so eskapistischen Versen vor allem überlegene Ironie und eine realistische Einsicht in die Wirkungsmöglichkeiten von Kunst und das Rezeptionsverhalten seiner Zeitgenossen zu sehen, erleichtert es dem heutigen Betrachter zumindest, diese Kluft zu überbrücken.

Dass Morris' Heraufbeschwören der Vergangenheit letztendlich auf eine Veränderung der gegenwärtigen Zustände abzielte, konnten seine Leser im Jahr 1868 noch getrost ignorieren; anders als in seinen späteren Sozialutopien werden sie in diesen Versen nicht mit Fragen nach kapitalistischer Ethik konfrontiert. *The Earthly Paradise* schrieb Morris noch primär zur Unterhaltung, nicht zuletzt der eigenen.

Der Kritiker des *Pall Mall Budget* war dementsprechend „glad to retire from the stress and the cares of his ugly workaday English life and be entertained [...] with that succession of gracious pictures and pleasant incidents of a remote romantic world.“<sup>317</sup> *Blackwood's Edinburgh Magazine* sah „images of beauty, which can be enjoyed without effort“<sup>318</sup> und verglich das Publikum (ganz ohne dies rügen zu wollen) mit einer Gemeinde von sich dem reuelosen Rausch hingebenden Lotusessern. Auch Menschen, die sich nie zuvor für Poesie interessiert hätten, ließen sich von Morris bekehren, wie die *Saturday Review* erstaunt feststellte: „To our personal knowledge, political economists and scientific men to whom Shelley is a mystery and Tennyson a vexation of spirit, read the 'Earthly Paradise' with admiration.“ Der Rezensent „erbebt“, wie er in vermutlich unfreiwilliger Zweideutigkeit anmerkt, bei dem Gedanken daran, was ein Autor wie Swinburne aus der gefesselten Andromeda oder der Begegnung von Danaë und Jupiter gemacht hätte – im *Earthly Paradise* jedoch sei der Stoff „adapted

---

<sup>317</sup> *Pall Mall Budget*, Dezember 1869, S. 26 f., zit. n. Faulkner, Peter (Hrsg.): *William Morris: The Critical Heritage*, London u. Boston 1973, S. 102.

<sup>318</sup> „Morris's Poems“, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Juli 1869, S. 56–73, S. 73.



for conveying to our wives and daughters a refined, though not diluted, version of those wonderful creations of Greek fancy which the rougher sex alone is permitted to imbibe at first hand“.<sup>319</sup>

Florence Boos hegt die Vermutung, dass Morris unter manch stumpfsinnigem Lob mehr gelitten habe als unter den Schmähungen, die sein erster Gedichtband, *The Defence of Guenevere*, geerntet hatte.<sup>320</sup> Immer und immer wieder wurde die „Einfachheit“ des *Earthly Paradise*, die Treue zu den Quellen und die Abwesenheit von Innenschau gelobt; man freute sich über Ablenkung nicht nur vom Ernst des wirklichen Lebens, sondern auch von den philosophischen Höhenflügen und gewichtigen Erörterungen der Bedingungen menschlicher Existenz, mit denen andere Dichter ihre Werke beschwerten – ein Lob, das dann von Interpreten des 20. Jahrhunderts gerne aufgenommen und gegen den Autor gekehrt wurde.

Die weniger heiteren Untertöne wurden zunächst übersehen. Eine der frühen Ausnahmen war Walter Pater, der 1868 in der *Westminster Review* über Morris' Dichtung schrieb und in ihr nicht zuletzt einen willkommenen Anlass erkannte, seine eigenen Ansichten zu formulieren. Er sah in Morris' Werk weder Epigonentum noch die Flucht in eine bessere Vergangenheit, sondern einen Ausdruck der Ängste des modernen Menschen.

Sein Artikel erschien anonym und wurde 1889 in abgewandelter Form unter dem Titel „Aesthetic Poetry“ in die *Appreciations* aufgenommen, aus späteren Ausgaben aber wieder entfernt. Die letzten Absätze wiederum fanden als „Conclusion“ der *Studies in the History of the Renaissance* neue Verwendung und wurden zu einem Manifest des Ästhetizismus: „Not the fruit of experience but experience itself is the end. [...] To burn always with this hard gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life.“<sup>321</sup>

Pater, für den das intensive Erleben von Schönheit immer auch mit dem Wissen um ihre Vergänglichkeit verknüpft ist, erkennt den Tod als eines der wichtigsten Themen des *Earthly Paradise*, „the sense of death and the desire of beauty; the desire

---

<sup>319</sup> „The Earthly Paradise“, in: *Saturday Review*, 30. Mai 1868, S. 730 f.

<sup>320</sup> Boos, Florence S.: *The Design of William Morris' The Earthly Paradise*, Lewiston u.a. 1991, S. 18. Zur Rezeption allgemein vgl. auch Faulkner 1973, op. cit., S. 9–13, S. 79–203; Gardner, Delbert R.: *An 'Idle Singer' And His Audience. A Study of William Morris's Poetic Reputation in England, 1858–1900*, Den Haag u. Paris 1975, S. 35–58.

<sup>321</sup> Pater 1974, op. cit., S. 115.

of beauty quickened by the sense of death.“<sup>322</sup>

Zwar ist das Thema der Rahmenerzählung die Sehnsucht nach einem Garten Eden, nach Unsterblichkeit auf Erden – aber mehr noch das Scheitern der Wanderer an diesem vermessenen Wunsch. Der Versuch, den Tod zu leugnen, lässt diesen nur umso machtvoller zurückschlagen, die Reisenden lernen ihn in vielerlei Gestalt kennen, bis sie nach Jahrzehnten die griechische Kolonie erreichen. Und auch diese Insel ist nicht das Ziel, das sie im Auge gehabt haben.

Immer wieder weist Morris auf die Begrenztheit des irdischen Glücks hin, ohne dabei auf ein jenseitiges zu vertrösten. Und selbst ein nur *irdisches* Paradies zu erlangen, ist schwierig genug. Die Endlichkeit des Glücks scheint das Glück selbst in Frage zu stellen; ein Gefühl von Trauer und Vergeblichkeit ist allgegenwärtig. Liebe ist das Thema von 20 der 24 Geschichten, aber die Protagonisten der Herbst- und Wintergeschichten erleben Liebe nur noch als verworren, schuldbeladen, in Frage gestellt oder unerwidert. Dieses *Erleiden* der Liebe, den im Grunde von Anfang an mitschwingenden und immer lauter werdenden Grundton der Verzweiflung, konnten auch die zeitgenössischen Leser nicht ganz übersehen, und so kann es kaum verwundern, dass die zweite Lieferung des *Earthly Paradies* mit merklicher und später immer weiter wachsender Irritation aufgenommen wurde. Gerade die Einfachheit und die mangelnde Introspektion der sich ihrer selbst nicht bewussten Protagonisten und die Objektivität der Erzählhaltung, die man anfangs hatte sehen wollen, wurden nun schmerzlich vermisst. Dass die handelnden Personen nicht einfach um ihre Liebe ringen und sie dann am Ende auch erhalten, als ein der weiteren Erörterung nicht mehr bedürftiges Geschenk, sondern dass sie die Liebe als Prozess selbst problematisieren und aus diesem Zustand nie ganz befreit werden, widersprach den üblichen literarischen Liebes- und Ehemodellen.

Vor allem die Jahreszeiten-Gedichte, die den Geschichten vorangestellt sind, beklagen unentwegt Verlust und Verschwendung, die Fröhlichkeit vergangener Tage, verlorene Liebe und Einsamkeit. Das „The Doom of King Acrisius“ zugehörige Gedicht beispielsweise hat eigentlich das neu erwachte Leben des Aprils zum Thema, kommt aber nicht umhin, auf den Sommer, “her very death she brings / Hid in her

---

<sup>322</sup> Ebd., S. 113. Vgl. auch Oberg, Charlotte H.: *A Pagan Prophet. William Morris*, Charlottesville 1978, S. 38.

anxious heart, the forge of woes“, und „the fainting autumn’s sweet decay“<sup>323</sup> hinzuweisen.

Auch seine jungen Töchter May und Jenny ließ Morris nicht über die Botschaft seines Werkes im Unklaren: „we, living here, may learn / Our eyes toward very Love to turn, / And all the pain it bringeth meet / As nothing strange amid the sweet“, schrieb er in einem Widmungsgedicht für ihre Ausgabe des *Earthly Paradise*.<sup>324</sup>

Mackail sagt über diese Gedichte: „there is an autobiography so delicate and so outspoken that it must needs be left to speak for itself“.<sup>325</sup> Spätere Biografen waren weniger diskret und machten als Ursache dieser Bitterkeit und der Trauer um die Vergänglichkeit von Liebe und Glück – die die gesamte Lyrik dieser Jahre beherrscht – Morris’ unglückliche Ehe aus.<sup>326</sup> Seine Frau Jane konnte seine leidenschaftliche Liebe nicht erwidern und wurde nach 1865 Rossetti’s Modell, Muse und Geliebte.

„In some parts of it the poet goes deeper in the treatment of intense personal passion than he has yet done“,<sup>327</sup> kommentierte Rossetti selbst 1869 den im Entstehen begriffenen zweiten Band des *Earthly Paradise*.

Eigentlich sollte *The Earthly Paradise* als illustriertes Buch publiziert werden, mit etwa 300 von Burne-Jones entworfenen Holzschnitten.<sup>328</sup> Morris habe sich immer nach Illustrationen zu diesen Gedichten gesehnt, berichtete seine Tochter May, „he saw the stories as brilliantly-defined pictures, and desired that other people should do so too.“ Und es gab in seinen Augen nur einen Mann, der diese vor seinem inneren Auge entstehenden Bilder festhalten konnte, dessen Stil in Malerei und Zeichnung das perfekte Gegenstück zu seiner Dichtung war. „‘There is nobody but Burne-Jones who can do them’, he often said.“<sup>329</sup>

Bereits im seinem Manuskript des *Earthly Paradise* notierte er kurze Beschrei-

---

<sup>323</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 169.

<sup>324</sup> „Written in a Copy of the *Earthly Paradise*, Dec. 25, 1870“, in: Morris 1910–15, op. cit., Bd. 24, S. 343; vgl. auch Silver, Carole G.: „The *Earthly Paradise*: Lost“, in: *Victorian Poetry*, Vol. 13, Nr 3 und 4, Autumn/Winter 1975, S. 27–42

<sup>325</sup> Mackail 1899, op. cit., Bd. 1, S. 210.

<sup>326</sup> Vgl. Henderson, Phillip: *William Morris. His Life, Work and Friends*, London 1967, S. 91 ff.; Coote, Stephen: *William Morris. His Life and Work*. New York 1995, S. 82 ff.; Bradley, Ian: *William Morris and His World*, London 1978, S. 42; Oberg 1978, op. cit., S. 7.

<sup>327</sup> D. G. Rossetti an John Skelton, 7. Februar 1869, in: Doughty, Oswald/Wahl, John Robert (Hrsgg.): *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford 1965–67, Bd 2, S. 688.

<sup>328</sup> Vgl. hierzu vor allem Dunlap, J. R.: *The Book That Never Was*, New York 1971.

<sup>329</sup> Morris, May: *William Morris. Artist, Writer, Socialist*, Oxford 1936, 2 Bde., Bd. 1, S. 402.

bungen der Illustrationen, die Burne-Jones dann entwerfen sollte. Für „The Doom of King Acrisius“ listet May Morris zwölf solcher Einträge auf, davon neun, die Danaë, sowie drei, die Perseus zum Mittelpunkt haben: „The feast of Polydectes (the King sending Perseus out). / Minerva giving him the things (sea-shore, moonlight). / Perseus and the Graiae Sisters on a dais in a hall.“<sup>330</sup>

Dabei sollte man erwähnen, dass Morris für Malerei im engeren Sinne wenig Interesse hegte, nachdem er seine eigenen frühen Versuche aufgegeben hatte. Sein Haus war, von einigen Ausnahmen abgesehen, für die es besondere Gründe gab, frei von Gemälden. In gemalten Bildern sah er prinzipiell eine Art der Oberflächengestaltung. Gerade deshalb, so berichtet Mackail, hätten ihm Gemälde auf Leinwand Unbehagen bereitet, aufgrund des augenscheinlichen Missverhältnisses zwischen der damit verbundenen Arbeit und dem üblicherweise erwarteten Grad der Vollendung einerseits – und dem an sich unbedeutenden zu dekorierenden Objekt (d. h. der Leinwand) andererseits.<sup>331</sup>

Anders verhielt es sich mit Buchmalerei und vielleicht auch noch mit den ähnlich wirkenden, edelsteingleichen Werken der frühen italienischen und niederländischen Schulen. Der Ölmalerei zog Morris Fresken oder Teppiche bei weitem vor, und auch bei Gemälden sah er es lieber, wie er Burne-Jones erklärte, wenn beispielsweise Gesichter eher unausgearbeitet wirkten und nicht *mehr* Emotionen ausdrückten als Hände oder andere Teile des Körpers: „He was quite satisfied with the simple and almost abstract types of expression [...]. Such too was his own practice in the cognate art of poetry“<sup>332</sup>.

Darüber hinaus kann man Burne-Jones' Gemälde zum Teil eben jener für den wohlhabenden Bildungsbürger bestimmten Kunst zurechnen, die Morris gerne kritisierte (eine Kritik, die allerdings bereits mit den Produkten seiner Firma schwer in Einklang zu bringen war). Auch die von Morris wenig geschätzten klassizistischen Tendenzen in Burne-Jones' Malerei verstärkten sich im Verlauf der 1870er und 1880er Jahre. Trotz alledem: Mehr noch als Ruskin wäre es Morris unmöglich gewesen, den Freund und seine Kunst ernsthaft anzugreifen.

George Bernard Shaw zufolge war er in diesem Punkt äußerst rigoros:

---

<sup>330</sup> Ebd., S. 439 f.

<sup>331</sup> Vgl. Mackail 1899, op. cit., Bd. 2, S. 271.

<sup>332</sup> Ebd. S. 272

There was one contemporary whom it was impossible to discuss with Morris. That was the painter Edward Burne-Jones. The most innocent joke at his expense, to say nothing of any disparagement of his work, wounded Morris to a degree that roused him to fury. All offenders in this respect were excommunicated as damned fools.<sup>333</sup>

Auch dass Burne-Jones so wenig Interesse an der Gegenwart zeigte, wusste Morris zu verteidigen. Das sei zwar in der Tat ein Mangel, erklärte er 1891 in einer Vorlesung über die Präraffaeliten, aber ein Mangel, den man den äußeren Umständen anlasten müsse:

When an artist has really a very keen sense of beauty, I venture to think that he can not literally represent an event that takes place in modern life. He must add something or another to qualify or soften the ugliness and sordidness of the surroundings of life in our generation.<sup>334</sup>

Burne-Jones selbst drückte es so aus: „I haven't his hopefulness and what seems to him already in sight is a thousand years off to me & so I go on painting and he is preaching every day“.<sup>335</sup>

Morris sah seine Wertschätzung wohl auch dadurch gerechtfertigt, dass er die Arbeiten des Freundes abhob von Swinburnes *Tristram of Lyonesse* beispielsweise, ein Werk, das er unter anderem mit der Begründung ablehnte, das er nicht „gefühl“ sei, allzu kalkuliert, Literatur, geboren aus Literatur. Kunst, die nicht aus tief empfundenem Gefühl entstünde, habe keine Existenzberechtigung.<sup>336</sup>

Es ist frappierend, mit welcher ähnlich klingenden Worten *The Earthly Paradise* und Burne-Jones' Malerei von Beginn an charakterisiert wurden, im Positiven wie im Negativen. Schon Swinburne (um ihm an dieser Stelle sofort die Möglichkeit zur Gegenrede zu geben) fand, dass zwar einzelne Geschichten wunderbar erzählt seien, „but there is such thing as swift and spontaneous style [...], my ear hungers for more force and variety of sound in the verse. It looks as if he purposely avoided all strenuous emotion or strength of music in thought and word.“<sup>337</sup>

---

<sup>333</sup> Shaw, G. B.: „Morris as I knew him“, in: Morris 1936, op. cit., Bd. 2, S. ix-xl, S. xxxiii.

<sup>334</sup> Morris, William: „Adress on the Collection of Paintings of the English Pre-Raphaelite School“, in: Morris 1936, op. cit., Bd. 1, S. 296–310; S. 303.

<sup>335</sup> Burne-Jones an Ford Maddox Brown, September 1885, zit. n. Munro, Jane A.: „This hateful letter-writing: Selected Correspondence of Sir Edward Burne-Jones in the Huntington Library“, in: Warner, Malcolm u.a. (Hrsgg.): *The Pre-Raphaelites in Context*, San Marino, Cal. 1992, S. 75–102, S. 87.

<sup>336</sup> Vgl. Mackail 1899, op. cit., Bd. 2, S. 74 f.

<sup>337</sup> Swinburne an D. G. Rossetti, 10. Dezember 1869, in: Young 1958–62, op. cit., Bd. 2, S. 68.

Im 20. Jahrhundert setzt sich dies fort. Philip Henderson schreibt, *The Earthly Paradise* habe „the cool remoteness of pictures in a frieze or the figures on a faded tapestry“. Der Text sei immer gewollt dekorativ und zeige eine große Nähe zu Burne-Jones' Bildern von *Cupid and Psyche*.<sup>338</sup> Und E. P. Thompson merkt an:

If scenes of battle, they are decorative, as seen through a dim, heroic mist. If scenes of love, they are sensuous but featureless [...] and we enter a land of the marvellous and strange, in which the poet may make and break his own laws – a land filled with dragons, magic of several kinds, fabulous kingdoms and hoards of wealth, Gods on earth and pagan sacrifices. The land is a land of dream.<sup>339</sup>

Morris war weit davon entfernt, den an die *Canterbury Tales* erinnernden Aufbau des Epos' in gleicher Weise wie Chaucer zu nutzen, um verschiedene Stillagen zu mischen und die Atmosphäre je nach Erzählgegenstand wechseln zu lassen. Bill Waters spricht gar von „hypnotic stagnation, remote from reality, which beguiles the reader and leaves him with a sense of tranquility“.<sup>340</sup>

Dass die gleichtönenden Verse, vorgetragen von Morris, tatsächlich eine buchstäblich einschläfernde Wirkung haben konnten, ist durch Georgiana Burne-Jones überliefert, die versuchte, sich während einer Lesung wach zu halten, indem sie ihre Hand mit Nadeln traktierte.<sup>341</sup> Ihrem Mann ging es offenbar ähnlich (Abb. 18).

May Morris erinnert sich an „weekly dinners to discuss ‘The Earthly Paradise’ while it was in progress“<sup>342</sup>. Treffen in Red House, an denen in der Regel Burne-Jones, der Architekt Philip Webb und Morris selbst teilnahmen.

Drei Jahre lang, von 1865 bis '68, war die Beschäftigung mit den Illustrationen eine von Burne-Jones' Hauptbetätigungen. Als anregend für die Bebilderung erwiesen sich vor allem die Holzschnitte im Stile Mantegnas, die die 1499 in Venedig veröffentlichte, vermutlich von Francesco Colonna verfaßte Schrift *Hypnerotomachia Poliphili* (Poliphilos Traumliebesstreit) zieren. „He occupied himself, when in the mood, with designs for the Big Book of stories in Verse by Morris“, notierte der

---

<sup>338</sup> Henderson 1967, op. cit., S. 87.

<sup>339</sup> Thompson 1955, op. cit., S. 117 ff.

<sup>340</sup> Harrison/Waters 1973, S. 78. Einige Morris-Interpreten lenken den Blick aber auch zu Recht auf die Entwicklung des gesamten Textes, die Unterschiede zwischen den einzelnen Geschichten, die stilistischen Variationen und überraschenden Details. Vgl. vor allem J. M. S. Tompkins: *William Morris, an Approach to the Poetry*, London 1988, S. 78–201; Boos 1991, op. cit.

<sup>341</sup> Vgl. Burne-Jones 1904–06, Bd. 1, S. 297.

<sup>342</sup> Morris, May: „Introduction“, in: Morris 1910–15, op. cit., S. xj–xxx; S. xxvj.

Dichter William Allingham während eines gemeinsamen Ausfluges aufs Land. „He founds his style in these old Woodcuts, especially those in *Hyperotomachia* [sic], of which he has a fine copy. His work in general, and that of Morris too, might perhaps be called a kind of *New Renaissance*.“<sup>343</sup>

Der Einfluss der *Hypnerotomachia* war bedeutend für Burne-Jones' Entwicklung als Buchillustrator und ist vor allem in den späteren Arbeiten für die Kelmscott Press zu erkennen. Ende der 1860er Jahre allerdings erwies sich das mit viel Enthusiasmus geplante Unternehmen eines illustrierten *Earthly Paradise* als zu groß und zu anspruchsvoll für die zur Verfügung stehenden typographischen, reproduktionstechnischen und finanziellen Möglichkeiten. Das Buch erschien nur mit einem Titelbild von Burne-Jones. Die einzige Geschichte, zu der eine (lange Zeit unpublizierte) komplette Reihe von 44 Holzstichen entstand, überwiegend von Morris selbst graviert, war „The Story of Cupid and Psyche“.<sup>344</sup>

Doch obwohl das ursprüngliche Vorhaben scheiterte, war die Auswirkung auf das Werk von Burne-Jones immens. *The Earthly Paradise* wurde zu seiner Hauptquelle, aus der er bis zu seinem Tod schöpfte: Mehr als drei dutzend Gemälde lassen sich auf diesen Text zurückführen.

### 3.11 Der Southamptoner *Perseus*-Zyklus

Für „The Doom of King Acrisius“ hatte Burne-Jones bereits um 1865 eine Folge von Zeichnungen geplant, als Holzschnittvorlagen für die illustrierte Ausgabe. Er war jedoch nicht weiter gekommen als – Morris Vorschläge erweiternd, zum Teil variierend – 28 Bildthemen in je ein bis zwei Sätzen aufzulisten.<sup>345</sup> Auf diese handschriftlich festgehaltenen Ideen griff er nun, 1875, zurück.

Eine Alternative wäre vorstellbar gewesen. Neben *Cupid and Psyche* und *Perseus*

---

<sup>343</sup> Allingham, William: *A Diary*. Edited by H. Allingham and R. Radford, London 1907, S. 140. Vgl. auch Fitzgerald 1975, op. cit., S. 108 f.; Morris 1936, op. cit., Bd. 1, S. 65. Zur *Hyperotomachia* vgl. auch S. 408 meiner Arbeit.

<sup>344</sup> Vgl. Uerscheln, Gabriele/Kalusok, Michaela (Hrsgg.): *Edward Burne-Jones und William Morris: Amor und Psyche. Eine Holzstichfolge für das Buchprojekt „The Earthly Paradise“, „dem Buch, das niemals war“*, Ausst.-Kat. Clemens-Sels-Museum, Neuss 1998.

<sup>345</sup> Abgebildet in Löcher 1973, op. cit., S. 48 f.

gab es noch eine dritte der Antike entlehnte Geschichte einer Queste, mit der sich Burne-Jones zu dieser Zeit beschäftigte und die geeignet gewesen wäre, in einen umlaufenden Bilderfries umgesetzt zu werden: „The Story of Orpheus and Eurydice“, ebenfalls ein Gedicht von Morris, das jedoch erst postum in den *Collected Works* veröffentlicht wurde und zu dem Burne-Jones 1872 begonnen hatte, Entwürfe anzufertigen.

Das Resultat waren elf auf das Jahr 1875 datierte Zeichnungen. Ihr kreisförmiges Format legt eine schon zu diesem Zeitpunkt ins Auge gefasste dekorative Verwendung nahe, die der Maler dann auch verwirklichen konnte, als er 1879 von William Graham den Auftrag erhielt, für dessen Tochter Frances ein Piano zu dekorieren. Für die Seiten des Flügels setzte Burne-Jones die *Orpheus*-Motive in Grisailen um.

Wie bei *Cupid and Psyche* handelt die Geschichte von der Suche nach einer verlorenen Liebe, von einer Suche allerdings, die zu keinem glücklichen Ende führt, und deren zwei Schlussbilder den Tod der Liebenden zeigen: Eurydike, die als bleicher Schatten zurück ins Totenreich sinkt (Abb. 19), und Orpheus inmitten der trauernden thrakischen Frauen (von denen man beim Betrachten von Burne-Jones' Darstellung nicht glauben möchte, dass sie ihn soeben erschlagen haben).<sup>346</sup>

Nicht nur einem Flügel, auch einem Musikzimmer hätte diese Geschichte gut angedanden – aber angesichts des Todes von Balfour Verlobten wenige Wochen zuvor wäre dies wohl doch eine zu naheliegende, zu schmerzhaft angemessene Wahl gewesen, und ihm dieses Sujet vorzuschlagen wäre einer Taktlosigkeit gleich gekommen.

Da stimmte die Perseussage doch ein wenig optimistischer, und zudem bot sie mehr Variationsmöglichkeiten. Aus den 28 Kurzbeschreibungen destillierte Burne-Jones jene zwölf Szenen (in zehn Bildern), die im bereits erwähnten Gesamtschema (Abb. 11–13) zu sehen sind; wichtige Anregungen gaben vor allem griechische Vasenbilder.<sup>347</sup> Darauf aufbauend näherte er sich in weiteren Skizzen und Detailstudien nach der Natur der jeweiligen schlussendlichen Bildkomposition an.

Das Ende dieser Vorarbeiten markieren die zehn zwischen 1876 und '85 entstandenen großformatigen Farbstudien, die sich heute in Southampton befinden. Darauf

---

<sup>346</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 124 ff.

<sup>347</sup> Skizzen nach griechischen Vasenbildern finden sich vor allem in einem Notebook in Wightwick Manor, vgl. Löcher 1973, op. cit., S. 33 und S. 36, Abb. 52, 77–80. Burne-Jones nennt hier auch einige Publikationen, die ihm zusätzlich zu den Beständen des British Museum als Anregung dienten.



basierend wurden vermutlich acht Kartons (das heißt: die unmittelbaren Vorlagen für die Ölgemälde, üblicherweise mit Kreide auf braunes Papier gezeichnet, mit Deckfarben mehr oder weniger weiter gestaltet und dann von einem Assistenten auf die Leinwand übertragen) angefertigt die den Studien weitgehend folgen und den Zyklus in seiner zuletzt gültigen Gestalt festlegen. Von diesen Kartons ausgehend wurden sechs Gemälde begonnen (davon vier vollendet); die jeweiligen Kartons wurden bei der Übertragung der Motive zerstört. Zusammen mit den beiden übrigen gebliebenen Kartons bilden diese sechs Leinwände den achteiligen Stuttgarter *Perseus*-Zyklus.

Die Serie der zehn Gouachen hing bald nach ihrer Komplettierung in Burne-Jones' 1882 errichteten Gartenatelier, wie in einer Fotodokumentation zu sehen ist, die Frederick Hollyer 1887 von The Grange anfertigte.<sup>348</sup> Vermutlich noch vor den *Briar Rose*-Bildern wurden dieser zweite (oder eigentlich: erste) *Perseus*-Zyklus von Alexander Henderson, dem späteren Lord Faringdon, gekauft, verblieb aber noch für Jahre und bis über den Tod des Malers hinaus im Atelier, das als Ausstellungsraum Samstags und Sonntags für das Publikum geöffnet wurde.<sup>349</sup>

1934 erwarb ihn die Southampton City Art Gallery über den Chipperfield Bequest Fund für 3500 Pfund von Lady Violet Henderson, und seit 1975 beanspruchen die Bilder, großzügig gehängt, den neu installierten Baring Room für sich und rufen vor dem Hintergrund einer dunklen Mahagoni-Täfelung die ursprüngliche Konzeption für die Präsentation des *Perseus*-Zyklus in Carlton Gardens 4 in Erinnerung.<sup>350</sup>

Wenn man die Rezeption der beiden Versionen des *Perseus*-Zyklus' vergleicht, so waren es wohl die Gouachen, die die größere Wirkung entfalteten – nicht zuletzt in ihrer Wirkung auf andere Künstler. Im Gegensatz zu den Ölgemälden, deren Anblick, abgesehen von einigen temporären Ausstellungen, bis in die 1930er Jahre Balfour und seinen Gästen vorbehalten blieb, waren sie für zwei Jahrzehnte für jeden zu sehen, der das Gartenstudio besuchte.

---

<sup>348</sup> Vgl. Lochnan, K.A./Schoenherr, D.E./Silver, C. (Hrsgg.): *The Earthly Paradise. Arts and Crafts by William Morris and his Circle from Canadian Collections*, Ausst.-Kat. Art Gallery of Ontario, Toronto 1993, S. 289. Eine weitere Fotografie des Gartenstudios, die Löcher abbildet (S. 6) wurde offenbar zu einem anderen Zeitpunkt aufgenommen, die Anordnung der Bilder ist nicht exakt die gleiche.

<sup>349</sup> Vgl. Leprieur 1893, op. cit., S. 468; de Lisle 1906, op. cit., S. 101. 1902 wurden Reproduktionen der Southamptoner Bilder und von Teilen des Gesamtschemas (nach Fotografien von Hollyer) zusammen mit „The Doom of King Acrisius“ und einem kundigen Vorwort von Fitzroy Carrington in New York publiziert: *The Doom of King Acrisius by William Morris. With Pictures by Edward Burne-Jones*. New York 1902.

<sup>350</sup> Vgl. *The Perseus Series* 1998, op. cit., S. 42 u. S. 45 ff.

Einer dieser Besucher war der belgische Maler Fernand Khnopff (1858–1921), eine Mittlerfigur zwischen den symbolistischen Strömungen in England und auf dem Kontinent. Er stellte in den 1890er Jahren regelmäßig in London aus, schrieb sowohl für *The Studio* als auch für belgische Kunstmagazine.<sup>351</sup> „That which *demands* admiration in the work of a number of English artists is the precise expression of the sense of legend“,<sup>352</sup> schrieb er an einen Freund, und hatte natürlich in erster Linie die Gemälde Burne-Jones' vor Augen, dem er in Freundschaft verbunden war. In seinen Texten über dessen Kunst kommt immer wieder die tief empfundene Verwandtschaft ihrer beider Werke zum Ausdruck.

Bei den so überzeugend nachempfundenen Legenden dachte Khnopff vermutlich sowohl an *The Wheel of Fortune*, von dem eine Reproduktion den „Weißen Raum“ seines Hauses in Brüssel schmückte, als auch an den *Perseus*-Zyklus. In einem Nachruf auf Burne-Jones schrieb er : „And then, after crossing the garden over the green lawn, there was the door into the big studio. On the wall, framed under glass, hung the panels illustrating the Story of Perseus“.<sup>353</sup>

In schwärmerischen Ton lässt er „these knights, noble ideals of valiancy and virtue, the fine frames of heroes hidden under the shining metal of their dark armour“ vor dem inneren Auge auferstehen, und „these maidens, in purest robes, so finely pleated, virgin forms of delicate and pensive gesture, with light, soft hair, pure and gracious and sweet of aspect, the exquisite curve of innocence on their lips, and deep loving-kindness in their limpid gaze.“<sup>354</sup>

Abgesehen von vielen Parallelen im Werk der beiden Künstler (die zahlreichen in den Spiegel blickenden Frauen beispielsweise) wirkt im besonderen Maße Khnopffs in zwei Fassungen existierende *Sleeping Medusa* (Abb. 19) von 1896 (die er wie seine von Christina Rossetti inspirierten Gemälde *I Lock the Door Upon Myself* und *Who Shall deliver Me?* tatsächlich mit einem englischen Titel versah) mit ihrem Vogelkörper und dem träumenden Frauengesicht wie eine Synthese der geflügelten Gorgonen in *The Death of Medusa II* (Abb. 76) und dem bleichen Antlitz in *The Baleful Head*

---

<sup>351</sup> Vgl. Stevens, Mary Anne: „Symbolism – A French Monopoly“, in: Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 47–63, S. 58; vgl. Auch Katalogeinträge ebd., S. 229 u. S. 241; Cars, Laurence des: „Edward Burne-Jones and France“, in: Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 25–47, S. 35.

<sup>352</sup> Zit. n. Cars in Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 35.

<sup>353</sup> Khnopff, Fernand: „In Memoriam: Sir Edward Burne-Jones, Bart. A Tribute from France“, in: *The Magazine of Art*, 21, 1898, S. 520–523, S. 522 f.

<sup>354</sup> Ebd.

(Abb. 142). Die Schönheit der Medusa war ein Thema, das Khnopff zeitlebens fesseln sollte.<sup>355</sup>

Ein anderer Besucher des Gartenateliers war der achtzehnjährige Aubrey Beardsley (1872–1898), der im Juli 1891 Burne-Jones, „the greatest living artist in Europe“<sup>356</sup>, aufsuchte, ihm seine Zeichnungen präsentierte und die erhoffte Bestätigung fand. Im folgenden halben Jahr zeigte und erläuterte der Meister ihm nicht nur die eigenen Arbeiten, sondern lenkte sein Interesse auch auf die zu studierenden Vorbilder, Mantegna an erster Stelle. Auf Anhieb teilte Beardsley seine Bewunderung für den *Triumph des Cäsar* in Hampton Court.<sup>357</sup>

Die Zeichnungen, die in dieser Zeit entstanden, verraten überdeutlich den Einfluss des Mentors. Dass Beardsley sich auch thematisch davon beeinflussen ließ, was er an den Atelierwänden sah, zeigen unter anderem zwei Darstellungen des Perseus: In der ungewöhnlichen Körperhaltung und der hautengen Rüstung des medusenhauptbewehrten Protagonisten in *Perseus and the Monstre* (Abb. 20) ist das Vorbild von Burne-Jones' *Perseus and the Graiae* (Abb. 50) und *The Death of Medusa I* (Abb. 74) zu erkennen, während der etwas später entstandene *Perseus* (Abb. 21), eher die allgemeine melancholische Grundstimmung der burne-jonesschen Helden aufgreift.

Vor allem das erste Blatt lässt bereits erahnen, wie Beardsley in den folgenden Jahren den von Burne-Jones kultivierten androgynen, überschlanen Typus zur boshaften Parodie steigern wird, um sich schließlich ganz aus dem Schatten des Meisters zu lösen, nicht zuletzt unter dem Einfluss, den die japanische Grafik auf ihn ausübte, und der dann in den Illustrationen zu Wildes *Salome* seine volle Wirkung entfaltete. Eine Vignette Beardsleys für das Titelblatt des *Morte d'Arthur* (Abb. 22) mutet noch wie eine Hommage an Perseus' Kampf mit dem Drachen und die *Briar Rose*-Bilder an, aber noch vor dem Ende der Arbeit an den Illustrationen zu Malorys Werk, Beardsleys erster großer Auftragsarbeit, war auch das Ende von Burne-Jones Mentore-

---

<sup>355</sup> Zu *Sleeping Medusa* vgl. Eschenburg/Friedel, op. cit., S. 56 f. Günter Metken stellt zudem die Vermutung an, Khnopffs geflügeltes *Hypnos*-Haupt, das in mehreren seiner Schlüsselwerke auftaucht, sei nicht nur nach dem bekannten griechischen Kopf im British Museum modelliert, sondern möglicherweise auch vom Helm des Perseus inspiriert worden. Vgl. Metken, Günter: „Khnopffs Modernität“, in: *„Im Lebenstraum gefangen“*. *Fernand Khnopff 1858-1921*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, München 1980, S. 33–47, S. 40.

<sup>356</sup> Beardsley an A. W. King, 13. Juli 1891; zit. n. Weinberg, Gail S.: „Aubrey Beardsley, the Last Pre-Raphaelite“, in: Casteras, Susan/Faxon, Alicia Craig (Hrsgg.): *Pre-Raphaelites in European Context*. Madison 1995, S. 210–233, S. 214.

<sup>357</sup> Calloway, Stephen: *Aubrey Beardsley*, London 1998, S. 37.

renschafft gekommen, die für den jungen Künstler offenbar so übermächtig war, dass es einer offiziellen Lossagung bedurfte. Er suchte Burne-Jones auf, um ihm mitzuteilen, wie sehr er das von diesem so über alle Maßen geschätzte Buch und überhaupt *alle* mittelalterlichen Dinge hasste. Im März 1898, zwei Tage nach Beardleys frühem Tod, erinnerte sich Burne-Jones an dieses Treffen mit den Worten:

I wondered why it was he took the trouble to come and see me, unless it was to shew off and let me know my influence with him was over. As if it mattered in the least whether it was or not. Then he got into all that horrid set of semi-sodomites, and after Oscar Wilde's disappearance had almost to disappear himself. Damned young fool.<sup>358</sup>

Beardsley hatte konsequent das umgesetzt, was Burne-Jones ebenfalls sah, aber niemals so unzweideutig dargestellt hatte: die dunkle Seite des *Morte d'Arthur*, die destruktive Kraft der Triebe, die die Tafelrunde in den Untergang führt.

Andere Zeitgenossen verglichen die verschiedenen Versionen der *Perseus*-Bilder: Cosmo Monkhouse schreibt im Vorwort zum Katalog einer Retrospektive von 1899, *The Baleful Head* habe sich in der Ölfassung zum Negativen verändert.<sup>359</sup> Und der mit Burne-Jones befreundete Maler Graham Robertson, der über die Jahre viel Zeit im Atelier verbracht hatte, meinte sich, vierzig Jahre nach dem Tod von Burne-Jones, daran zu erinnern, dass diese Gouachen zu seinen besten Arbeiten gezählt hätten und den Ölbildern bei weitem überlegen gewesen seien.<sup>360</sup> Auch für ihn waren sie unter den vielen, zum Teil unvollendeten Bildern, die im Gartenstudio hingen oder an der Wand lehnten, die alles beherrschenden: „It was a huge barrack of a place, like a schoolroom or a gymnasium, containing none of the usual properties and elegancies of a ‘show’ studio, but round the walls were ranged the studies for the Perseus and Andromeda series“.<sup>361</sup>

---

<sup>358</sup> Burne-Jones zu Rooke, 18. März 1898, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 174 f.

<sup>359</sup> *Exhibition of Drawings and Studies by Sir Edward Burne-Jones, Bart.* Introduction by W. Cosmo Monkhouse, Ausst.-Kat. Burlington Fine Arts Club, London 1899, S. xv.

<sup>360</sup> Graham Robertson an Kerrison Preston, 12. April 1939, in: Preston, Kerrison (Hrsg.): *Letters from Graham Robertson*, London 1953. Robertson Erinnerung verwirrt sich allerdings angesichts der verschiedenen Fassungen des Zyklus: Die Gouachen, so seine falsche Annahme, seien nach dem Tod des Malers von Balfour gekauft worden, daher müsse es sich bei den Bildern in Southampton, von denen Preston berichtet hatte, wohl um einen dritten Zyklus handeln. „[It] puzzles me. Why did Burne-Jones do a second series for Henderson, when Balfour was waiting for *his* series, which he never received at all beyond the three not quite first-rate oils painted quite near the close of E.B.-J.'s life?“ Ebd., 17. Juni 1939.

<sup>361</sup> Robertson 1931, op. cit., S. 76 f.

Vor allem für die beiden Gorgonen-Bilder begeisterte er sich: „The finest of all, the Gorgon Sisters, wakened by the death-cry of Medusa, circling wildly in the air in search of the slayer, was never begun, but the water colour is all sufficient and could not have been improved upon“,<sup>362</sup> und die Figur der den Tod erwartenden Medusa, so schreibt er später, sei „tragic and pathetic with a dramatic quality that E.B.-J. usually avoided.“<sup>363</sup>

Zu dieser Zeit, Ende der 1930er Jahre, war die öffentliche Wertschätzung von Burne-Jones auf ihrem Tiefpunkt angelangt, und bestenfalls von Belustigung über seine Kuriosität oder eben, wie bei Robertson, von der Nostalgie jener geprägt, die die viktorianische Epoche noch erlebt hatten.

Eine interessante Ausnahme stellt der Maler und Dichter Wyndham Lewis dar. Er entdeckte den Southamptoner *Perseus*-Zyklus in der Jubiläumsschau zur Gründung der Präraffaeliten 1948 und sah gerade in diesen, im Zusammenhang des Themas der Schau eher peripheren Bildern, ein Ensemble, das über den Rest der enttäuschenden Schau weit hinausragt. Er rühmte Burne-Jones als „dazzingly successful a pioneer of surrealism“, erinnerte an die von Salvador Dalí geäußerte Bewunderung für diesen späten Präraffaeliten und verglich ihn mit Paul Delvaux. Bei religiösen Themen sei er zwar komplett gescheitert, aber: „I would rather possess one of his Perseus series than a Botticelli. That series – or rather the full-size studies – is alone worth visiting White-chapel to see.“<sup>364</sup>

Die Verbindung zum Surrealismus wurde später immer wieder gezogen, auch zu recht, aber es sind natürlich nur bestimmte Aspekte dieser Strömung, mit denen sich Burne-Jones in Beziehung setzen lässt: das nicht zu lösende Rätsel und der friedliche, allenfalls unterschwellig bedrohliche Traum. Der surrealistische Schock jedoch, die ihm innewohnende Gewalt, die Revolution eines André Breton wären Burne-Jones vollkommen fremd gewesen. Entfesseln wollte er das Unbewusste nicht, im Gegenteil.

Ihn mit Paul Delvaux und dessen schweigend in der Landschaft stehenden, sphinxhaften Frauengestalten in Verbindung zu bringen, liegt nahe; aber dass es gerade Lewis ist, der diesen Vergleich anstellt, der die Modernität des *Perseus*-Zyklus behauptet, ist nicht minder aussagekräftig. Vor und während des Ersten Weltkriegs

---

<sup>362</sup> Ebd.

<sup>363</sup> Graham Robertson an Kerrison Preston, 12. April 1939, in: Preston 1939, op. cit., S. 420.

<sup>364</sup> Lewis, Wyndham: „The Brotherhood“, in: *The Listener*, 22. April 1948, S. 429.

war Wyndham Lewis die zentrale Figur der sich um die Zeitschrift *Blast* formierenden, von Futurismus und Kubismus beeinflusste Gruppe der Vortizisten gewesen.<sup>365</sup> Angesichts seiner eigenen Werke jener Zeit, mythologischen Inhalts zum Teil, der Abstraktion zustrebend, Bewegungsstudien, zwischen kristalliner Erstarrung und den Rahmen sprengender Dynamik changierend (Abb. 23), ist es kaum verwunderlich, dass auch ihn, wie Robertson, gerade das Bild der auffliegenden Gorgonen (Abb. 76) faszinierte: „faces and limbs, moving to the rhythms imposed by imperious immortality“.<sup>366</sup>

Und die nur als weiße Schemen skizzierten Figuren, die maskenhaften Gesichter in *The Finding of Medusa* (Abb. 73) lassen, mehr noch als an Delvaux, an Lewis eigene, nach einer Zeit völliger Abstraktion nun wieder figurative Arbeiten der 1930er Jahre denken, ebenfalls Bilder, die sich mit dem Mythos, dem Jenseitigen vor allem, auseinandersetzen, die gespenstische *Group of Suppliants* (Abb. 24) beispielsweise.

### 3.12 Entwurf und Vollendung

Dass gerade die skizzenhaften und fragmentarischen Aspekte der beiden *Perseus*-Zyklen auf viele Betrachter eine größere Faszination ausübten (und immer noch ausüben) als die Perfektion der vollendeten Gemälde, hätte Burne-Jones vermutlich verärgert. Zwar müssen ihm auch die Farbstudien zum *Perseus* einiges bedeutet haben, sonst hätte er sie nicht an so prominenter Stelle platziert, aber sie waren nichtsdestotrotz nur eine Etappe auf dem Weg zur Vollendung, keinesfalls das Ziel selbst.

„I have been made indignant to-day by reading some rubbish we all have heard about, the beauty of unfinished work, and sketches“, schrieb er einmal an Frances Horner, „and I lost my temper – and wanted to write to the Fool and ask him if he would like to live in an unfinished house – or listen to unfinished music – or, what would touch him more, eat a half-cooked dinner.“<sup>367</sup>

---

<sup>365</sup> Vgl. Michel, Walter: *Wyndham Lewis. Paintings and Drawings*. With an introductory essay by Hugh Kenner, London 1971, S. 61 ff.

<sup>366</sup> Lewis 1948, op. cit. Vgl. auch Cork, Richard: *Vorticism And Abstract Art in the First Machine Age*, London 1976, Bd. 1, S. 29.

<sup>367</sup> Zit. n. Horner 1933, op. cit., S. 117.

Detailliert lässt sich diese Auffassung vom wahren Kunstwerk, die er zum Ende des Jahrhunderts hin mit zunehmender Entschiedenheit vertrat, seinen Äußerungen im Zusammenhang mit dem Prozess Whistler versus Ruskin im Jahr 1877 entnehmen. Ruskin hatte in einer Besprechung der ersten Ausstellung der Grosvenor Gallery Whistler als Schwindler attackiert: „I have [...] never expected a coxcomb ask two hundred guineas for flinging a pot of paint in the public's face“.<sup>368</sup> Den „modernen Schulen“ stellte er an gleicher Stelle die Kunst Burne-Jones' gegenüber, die einzige im gegenwärtigen England, die in der Zukunft einmal als „klassisch“ anerkannt werden würde, die beste, die es je gegeben habe und geben könne.

Während es Whistler in dem von ihm angestregten Prozess, wie auch in mehreren späteren Pamphleten, vor allem um die Disqualifizierung der literarischen und daher notwendigerweise inadäquaten Kunstkritik ging, drehte sich die Verhandlung in weiten Teilen um die Frage des „finishing“.

Burne-Jones' Beteiligung an der Verhandlung erfolgte nicht ganz so widerstrebend, wie er selbst und die meisten späteren Kommentatoren es kolportierten: Tatsächlich bot er unaufgefordert seine Hilfe an, entfaltete erstaunliche Aktivitäten im Beschaffen von Beweismaterial gegen den Kläger und gab in seiner ausführlicher als nötig formulierten schriftlichen Stellungnahme für die Verteidigung zu der Vermutung Anlass, dass es nicht nur die Freundschaft mit Ruskin, sondern auch Animositäten gegenüber Whistler waren, die ihn antrieben.<sup>369</sup>

Erst nachdem ihm klar geworden war, dass er selbst beinahe der einzige Künstler war, der freiwillig für Ruskin aussagen wollte, und dass William Powell Frith, Maler von Werken wie dem immens populären *Derby Day*, sein einziger Mitstreiter sein würde, entwickelte sich daraus die „verhasste Affäre“, als deren passives Opfer er sich im Nachhinein darstellte, und die er, über die Maßen nervös und öffentlichkeitsscheu wie er war, wohl auch tatsächlich als Tortur erlebte.<sup>370</sup>

„The point and matter to me be this, that scarcely any body regards Whistler as a serious person“, so Burne-Jones. Die Fähigkeiten, die er besessen habe, seien längst

---

<sup>368</sup> „Fors Clavigera, Letter 79“ (Juli 1877), in: Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 29, S. 146–163, S. 160.

<sup>369</sup> Für eine umfassende Rekonstruktion des Prozesses und aller seiner Begleitumstände vgl. Merril, Linda: *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington u. London 1992, zu Burne-Jones S. 62, S. 107 ff. und passim. Der Prozess kam zu dem Ergebnis, dass Whistlers Klage gerechtfertigt gewesen, ihm aber kein materieller Schaden entstanden sei und dass er für die Gerichtskosten aufzukommen habe (was ihn in den Bankrott trieb).

<sup>370</sup> Vgl. Lago 1981, op. cit., S. 70; Burne-Jones 1904–06, op. cit., S. 88 f.

erschöpft, tatsächlich mangle es ihm an den Eigenschaften, die unabdingbar seien, ein wirkliches Kunstwerk herzustellen, daher versuche er, eine „school of incapacity“ zu begründen und der Welt weis zu machen, dass sein eigenes niedriges Niveau das einzig erstrebenswerte sei.

He has never yet produced anything but sketches, more or less clever, often stupid, sometimes sheerly insolent, but sketches always. Not once has he committed himself to the peril of completing anything. For all artists know that the difficulty of painting lies in the question of completion. [...] The test is finish. In finishing, the chance of failure increases in overwhelming proportion. To complete and not lose the first vigor, that is what all painters have always set before themselves, all without exception.<sup>371</sup>

Das „finishing“ wird zur Charakterfrage, Whistler zur unmoralischen Person, der es nicht nur an Reife und Stärke mangelt, einen künstlerischen Weg zu Ende zu gehen, sondern, und dies empört Burne-Jones ebenso wie Ruskin, auch noch mehr Geld fordert und erhält als andere („wahre“) Künstler durch ehrliche Arbeit zu verdienen im Stande sind..

Dass auch Whistler genau wie er selbst Unterschiede machte zwischen vollendeten und unvollendeten Bildern, die zur Verhandlung stehenden *Nocturnes* aber in seinen Augen tatsächlich zu Ende gebracht und die vollständige Verwirklichung seiner Absicht waren, wollte Burne-Jones nicht akzeptieren. Dabei hatte Ruskin selbst im fünften Band der *Modern Painters* geschrieben, Perfektion bedeute, ein Kunstwerk zu dem ihm bestimmten Grad der Vollendung zu führen und eben *nicht* „up to any constant and established degree of finish.“<sup>372</sup>

Dass jeder Künstler nach seinen eigenen Maßstäben zu bewerten sei, galt offenbar nicht für Whistlers Verstöße gegen eine im viktorianischen Bewusstsein tief verwurzelte protestantische Arbeitsethik; „finish“ wurde in der Argumentation der Ruskin-Partei geradezu zum eigentlichen Gegenstand der Kunst, und mit dem Einhalten von Konvention – “what all painters have always set before themselves“<sup>373</sup> – und einem angemessenen Stundenlohn gerechtfertigt: „My average pay for a day’s work is from £5 to £7 and I was justified in saying £200 [sic] was too much“, schrieb Burne-Jones

---

<sup>371</sup> Transkription einer handschriftlichen Stellungnahme Burne-Jones’ für die Verteidigung, Pennell-Whistler Collection, Library of Congress, Washington, zit. n. Merrill 1992, op. cit., S. 295 f.

<sup>372</sup> Ruskin, op. cit., Bd. 7, S. 236. An anderer Stelle mahnt er die Künstler gar, sich der „sacredness of the truth of *Impression*“ bewusst zu sein und nur das zu malen, was sie sehen (Bd. 6, S. 36).

<sup>373</sup> Burne-Jones in seiner schriftlichen Stellungnahme, zit. n. Merrill 1992, op. cit., S. 296.



kurz nach der Verhandlung an George Howard, „prices like that will go near to discrediting the value of the work of every one of us [...] Whistler's work looked more abominable than I had thought – and I said all the good of it I could think of.“<sup>374</sup>

Tatsächlich äußerte er sich im Zeugenstand vergleichsweise ausgewogen, attestierte den Bildern Anzeichen von großem Arbeitsaufwand und künstlerischer Begabung. Die *Nocturnes* seien zum Teil „beautiful in color“, sie ließen aber weder Komposition noch Detail erkennen, beides unverzichtbar für ein Kunstwerk: „Form is as essential as color.“<sup>375</sup>

In vielem stand er Whistlers Kunstauffassung näher als jener Friths, für den Kunst eine Beschreibung von Tatsachen und ein Abbild der Wirklichkeit war. So sehr Burne-Jones auch von Literatur beeinflusst und angeregt wurde, widersetzte er sich doch weitgehend dem von Frith in Perfektion bedienten Verlangen des Publikums nach „lesbaren“, anekdotischen, von der Kritik problemlos in Prosa transformierbaren Bildern. Whistlers immer wiederkehrende Hinweise darauf, dass es sich bei den *Nocturnes* um Farbkompositionen und nicht um, beispielsweise, ein *Abbild* der Old Battersea Bridge handele, mithin mehr um „paintings“ als um „pictures“, sind nicht weit entfernt von Burne-Jones' Aussagen über seine eigenen Kunst und deren Unabhängigkeit von der äußeren Welt – was er, besessen von der Frage des „finish“ und gefangen in der Tradition, nicht zu sehen vermochte.

Er behandle seine Bilder wie ein Goldschmied seine Juwelen, umschrieb er einmal seine Vorstellung einer perfekt durchgestalteten Oberfläche; jeder Quadratzentimeter solle so gearbeitet sein, dass, auch wenn nur der bloße Fetzen eines Gemäldes erhalten bliebe, dennoch seine Qualität erkennbar bleiben würde.<sup>376</sup> Vermutlich sollte diese Solidität und Akribie der Ausführung, die jeden spontanen Impuls wenn nicht erstickte, so doch verwandelte, erstarren ließ, auch die Unsicherheit und mangelnde handwerkliche Ausbildung des künstlerischen Spätentwicklers kompensieren.

Ein Werk, und ganz besonders eines, für das jemand viel Geld bezahlen würde, nicht zum äußersten Punkt der Perfektion zu treiben, war für Burne-Jones mit der Vorstellung verbunden, „not a serious person“, also weder ein ehrenwerter Charakter

---

<sup>374</sup> Burne-Jones an George Howard, vermutlich Ende November 1878, Castle Howard Archives, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 70.

<sup>375</sup> Zit. n. Merrill 1992, op. cit., S. 172 f.

<sup>376</sup> Vgl. Lisle 1906, op. cit., S. 170 f.

noch ein herausragender Künstler, zu sein. Der kaum je kleiner werdende Berg von unvollendeten Gemälden, die ihn umgaben, muss er als eine beständige Anklage empfunden haben, und es ist nicht verwunderlich, dass ihn einzelne Werke bis in seine Träume verfolgten.

Dass es ihm solche Mühe bereitete, Bilder zu Ende bringen, unterstreicht allerdings auch – paradoxerweise –, dass der *Entwurf* für Burne-Jones die eigentliche kreative Leistung darstellte und ihm selber innerhalb des Arbeitsprozesses die meiste Freude bereitete. Das „design“ war für ihn letztendlich doch das Entscheidende, und jenseits aller inhaltlichen Fragen sah er sich auch und vielleicht sogar an erster Stelle als Gestalter von dekorativen Flächen, von Mustern, Linienfolgen. Die organischen Schwünge seiner Kompositionen, die Linie als Träger des Ausdrucks, kündigen nicht nur den Jugendstil an, sein Interesse an rein abstrakten Qualitäten weisen durchaus ins 20. Jahrhundert voraus. Nicht nur Lewis wurde ein später Bewunderer seiner prä-surrealistischen Szenerien, schon Gauguin und Picasso bewunderten ihn; vor allem die Blaue Periode des Letzteren ist unter anderem ein Echo der Reproduktionen, die der junge Picasso in Barcelona sah.<sup>377</sup>

Die Futuristen und ihre euphorische Begeisterung für Technik und Geschwindigkeit wären für Burne-Jones wohl noch unverständlicher gewesen als es die Impressionisten waren (bezeichnenderweise sollte sich dann auch sein Sohn Philip, als die Kunst der Futuristen zum ersten Mal in England zu sehen war, als einer ihrer wütendsten Kritiker erweisen).<sup>378</sup> Aber selbst hier lassen sich, wie schon der Blick auf Wyndham Lewis zeigt, Verwandtschaften erkennen – man denke an die beständig wiederkehrenden Prozessionen und Reihungen in den Gemälden von Burne-Jones, die simultane Darstellung des zeitlich aufeinander Folgenden, der Wiederholungen und Abweichungen. Es ist diese allein auf die sinnliche Wahrnehmung abzielende, sich von der Bedeutung lösende Tendenz in seiner Kunst und der des Aesthetic Movement im allgemeinen, die beispielsweise Christopher Newall fragen lässt, ob Marcel Duchamp wohl einen der in Paris zirkulierenden Drucke von *The Golden Stairs* (Abb. 1) gesehen habe, bevor er 1912 den in dynamische Linien aufgelösten *Akt, eine Treppe hinabsteigend* malte.<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> Vgl. Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 33 u. S. 190; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 202.

<sup>378</sup> Vgl. Cork 1976, op. cit., Bd. 1, S. 27.

<sup>379</sup> Vgl. Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 191.

„Music on the Stairs“ war einer der Alternativtitel für dieses Gemälde von Burne-Jones, bei dem er sich beharrlich der immer wiederkehrenden Frage nach seinem Inhalt, seiner „Bedeutung“ verweigerte; und dieser Titel wird durch mehr als nur die zu sehenden Instrumente gerechtfertigt. Wie eine Tonfolge wogen die aneinandergereihten Gesichter, die bloßen Zehen, die lose fallenden Gewänder die Treppe hinab. „Symphony in Silver and Gold“ hätte Whistler vermutlich getitelt und etwas Ähnliches gemeint.

Eine Kunstform, schreibt Pater in einem Essay über „The School of Giorgione“, könne sich einer anderen anverwandeln, „by what German critics term an *Andersstreben*“,<sup>380</sup> einer teilweise Entfremdung von den eigenen Bedingungen und Beschränkungen – nicht mit dem Ziel, eine Kunst durch eine andere zu ersetzen, sondern um jeder im Wechselspiel neue Kräfte zuzuführen.

Musik, so Pater, scheine es häufig nach eine bildlichen Festschreibung zu verlangen und Architektur nach der Wirkung von Bildern, wie beispielsweise in der Arena-Kapelle. Und wahre Poesie äußere sich in Skulptur, „as in those strangely twisted staircases of the *châteaux* of the country of the Loire, as if it were intended that among their odd turnings the actors in a theatrical mode of life might pass each other unseen“.<sup>381</sup> Bei all dieser gegenseitigen Befruchtung laufe es aber auf eines hinaus: „*All art constantly aspires towards the condition of music*“ – und in besonderem Maße gelte dies für die Malerei.<sup>382</sup>

Veröffentlicht im Oktober 1877 in der *Fortnightly Review* (und 1888 in *The Renaissance* aufgenommen), ein halbes Jahr nach der Eröffnung der Grosvenor Gallery,<sup>383</sup> liest sich der Text wie eine Verteidigung Burne-Jones' gegen seine Kritiker. Giorgiones melancholische Idyllen hatten den Maler vor allem in den 1860er Jahren beeinflusst, und wirkten auch in späteren Werken wie *Le Chant d'Amour* (Abb. 133) fort.

Die von Burne-Jones bewusst praktizierte Annäherung der Künste, das Streben

---

<sup>380</sup> „The School of Giorgione“, in: Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), S. 130–154; S. 134.

<sup>381</sup> Ebd.

<sup>382</sup> Ebd., S. 135

<sup>383</sup> Zu Oscar Wildes begeisterter Kritik der Ausstellung hatte Pater dem Verfasser geschrieben: „Your excellent article on the Grosvenor Gallery I read with very great pleasure; [...] I should much like to talk over some of the points with you, though on the whole I think your criticism very just.“ 14. Juli 1877, in: Evans, Lawrence (Hrsg.): *Letters of Walter Pater*, Oxford 1970, S. 36.

nach „abstract language“,<sup>384</sup> wie Pater es nennt, „musikalischer“ Form in der Malerei, kann man auch im *Perseus*-Zyklus erkennen. Es bedarf nicht einmal der Darstellung musizierender Menschen, um die entsprechenden Assoziationen zu wecken und ihn als angemessene Dekoration für das Musikzimmer des von Händel besessenen Balfour erscheinen zu lassen.

Wie eine Fuge ist der Zyklus als Wiederholung und Variation eines Themas komponiert. Er lebt vom Zusammenspiel der wellenförmigen Horizontalen, die im Hintergrund dahinfließen, sich von Bild zu Bild fortsetzen, und den in unterschiedlichen Intervallen wiederkehrenden, diesen gleichförmigen Ablauf rhythmisierenden Vertikalen der Figuren: ein Notensystem, dessen einzelne Bestandteile sich wiederum durch inhaltliche Zuschreibungen entziffern lassen.

Athena und Medusa als Kontrapunkte – so legt es etwa Bruckmüller-Genlot in ihrem Aufsatz über den Southamptoner Zyklus nahe: zunächst, in der Kompositionsskizze (Abb 12 und 13), noch ein gegensätzliches Paar, die Eine ein Echo der Anderen, durch die sie umgebenden Bäume aufeinander bezogen; und schließlich, in den Gemälden, beide aufgelöst in silberblauen Tönen, miteinander verschmelzend. So werde das Formale wird mit dem Inhaltlichen verwoben.<sup>385</sup>

Nur im Zusammenhang lassen sich solche Bewegungen, solche Verweise der Bilder aufeinander beobachten, und so kann man kaum genug betonen, wie bedeutsam es ist, dass die acht beziehungsweise zehn Bilder der beiden *Perseus*-Zyklen jeweils an einem Ort versammelt und als fortlaufende Erzählung ausgestellt werden – ein Glück, das nicht allen von Burne-Jones' Bilderfolgen vergönnt ist. Zwar wurde, zumindest im Fall der Ölgemälde, die Einheit der Gesamtkomposition durch die allmähliche Verfertigung der einzelnen Bestandteile und ihre Rezeption als einzeln ausgestellte Staffelleibilder zeitweise aufgesprengt, doch man muss sich nur die drei Blätter mit der ursprünglichen Konzeption oder das Vorbild Mantegnas vor Augen führen, um die Bedeutung der Reihung, des Prozessionhaften des *Perseus*-Zyklus zu sehen. Erst als ein fortlaufender Fluss gesehen entfalten die Gemälde ihre ganze Schönheit, nur im Zusammenspiel können sie ihre Geschichte erzählen.

---

<sup>384</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), S. 135.

<sup>385</sup> Vgl. Bruckmüller-Genlot 1988, op. cit., S. 86 f.

## 4

# „And with bowed head he stood“ Perseus und Minerva

### 4.1 Die Göttin

Mit *The Call of Perseus* (Abb. 27), dem ersten Bild der Ölfassung des Zyklus, begann Burne-Jones 1877. Nach langer Pause nahm er die Arbeit daran im Frühjahr 1897 wieder auf, konnte das Werk aber nicht mehr vollenden.<sup>386</sup>

Formal knüpft er zunächst an den *Cupid and Psyche*-Zyklus an, in dem er, wie in einer mittelalterlichen oder quattrocentescen Bilderzählung, bis zu drei aufeinanderfolgende, in die Tiefe gestaffelte Szenen in jeweils einem Bild vereint.<sup>387</sup> In den folgenden Teilen des *Perseus*-Zyklus wird er dann auf verkleinerte Figuren im Hintergrund verzichten und alle Personen auf einer Ebene im Vordergrund positionieren – für einen umlaufenden Fries, eine rhythmisch gegliederte Wanddekoration, wie Burne-Jones sie anstrebte, wohl doch ein adäquateres Kompositionsprinzip.

Zum Einstieg werden dem Betrachter aber nun zwei zeitlich aufeinander folgende Szenen in simultaner Darstellung präsentiert. Es ist später Abend, am Horizont ist die Silhouette einer Stadt zu sehen, davor eine hügelige Landschaft, angedeutete Bäume, Wiesen, vermutlich ein Fluss, eine Herde Schafe, teilweise zum Schlafen sich niederlegend, und schließlich, links im Mittelgrund, Perseus, in gekrümmter Haltung an einen Brunnen gelehnt, den Kopf auf die linke Hand gestützt, in Gedanken versunken.

Leichtfertig hat er dem um seine Mutter werbenden Polydectes, dem König der Insel Seriphos, versprochen, ihm das Haupt der Medusa zu bringen, und nun fürchtet

---

<sup>386</sup> Vgl. Löcher 1973, op. cit., S. 98. Etwas außerhalb dieser Chronologie, die aus Burne-Jones' „List of my designs, drawings and pictures, from 1856 when I began to draw“ im Fitzwilliam Museum, Cambridge, hervorgeht, steht eine vom Künstler selbst (vielleicht nachträglich) auf 1883 datierte farbige Kreidezeichnung der Göttin, die Löcher nicht anführt (Abb. 26). Vgl. *Fine Victorian Pictures, Drawings and Watercolours*. Christie's London, 3. Juni 1994, Nr. 75. Eine weitere von Löchers Katalog nicht erfasste Studie für *The Call of Perseus* kam am 11.11.1975 bei Sotheby's Belgravia (London) zum Verkauf (Abb. 28).

<sup>387</sup> Gerhard Volker Grimm nennt Botticellis Fresken in der Sixtinischen Kapelle als ein naheliegendes Vorbild. Vgl. „Der Cupido und Psyche-Fries von Edward Burne-Jones“, in: Uerscheln/Kalusok 1998, op. cit., S. 81–99, S. 84.

er, der Aufgabe nicht gewachsen zu sein. Ein weiser Mann, von ihm um Rat gebeten (so berichtet es Morris in „The Doom of King Acrisius“) hat ihm nahegelegt, zu Hause zu bleiben: Die Reise in das Land der Gorgonen bedeute den sicheren Tod. Jetzt steht Danaës Sohn vor der Entscheidung, ins Ungewisse aufzubrechen oder in Sicherheit zu verweilen. Dies ist der Moment, in dem Burne-Jones einsetzt.

Eine alte Frau, der Perseus sein Leid klagt (im Hintergrund zu sehen), gibt sich ihm (im Vordergrund) als die Göttin Minerva zu erkennen und sagt ihm ihre Hilfe zu. Sie selbst war es, die Medusa einst verfluchte, und nun will sie das Ihrige dazu beitragen, die Geschichte zu einem Ende zu bringen.

Schon die Illustration dieser Episode im *Earthly Paradise* sollte zwei Szenen zugleich darstellen: „Perseus meeting Minerva as old woman. M. changing to goddess. giving him armour“<sup>388</sup>, lautet Burne-Jones’ entsprechende Notiz.

Bei Morris rüstet die Göttin den Jüngling mit vier Gegenständen aus, Burne-Jones stellt zunächst nur zwei davon dar: eine von Vulcan geschmiedete Klinge und, in Abwandlung des im Text erwähnten und auch von Vasenbildern (Abb. 29) bekannten Schildes, einen handlichen Spiegel.

Minervas eigentümliche Gebärde (als wollte sie einen Blick auf Perseus’ Hinterkopf erhaschen) erweckt zunächst den Eindruck, dass Burne-Jones einfach nicht wusste, wie er die Geste des Überreichens mit der Frontalstellung der dicht beieinanderstehenden Figuren in Einklang bringen sollte; manche Interpreten sprechen auch, wenig plausibel, von einem Akt des Segnens.<sup>389</sup> Wenn man aber einen der ersten Kompositionsentwürfe (Abb. 30), hinzuzieht, in dem Minerva den Spiegel in der *anderen* Hand hält, wird deutlich, dass der erhobene Arm schlicht als Zeigegeste gemeint ist. Die Göttin weist aus dem Bild hinaus, den Weg, den Perseus zu gehen hat: zu den drei Graien, den Schwestern der Gorgonen. Dieser Umweg ist nötig, weil Minerva, als sie Medusa verbannte, in ihrem Zorn einen Eid schwor, dass sie selbst nie den Namen des

---

<sup>388</sup> Zit. n. Löcher 1973, S. 48. Die Namensgebung stellt ein Problem dar. Morris nennt die Götter, wie auch Lempriere (unabhängig davon, ob er in seinem *Dictionary Ovid* oder griechische Quellen aufgreift), bei ihren römischen Namen (Minerva allerdings vor allem „Pallas“). Burne-Jones übernimmt dies in seinen Notizen zu *The Earthly Paradise* und in der lateinischen Inschrift, die er in die ersten Fassungen von *Perseus and the Graiae* integriert. In seinen Listen der Vorstudien nennt er die Göttin dagegen „Athene“, Zeichnungen selbst betitelt er auch „Athena“. Löcher spricht von „Athena“. Da ich immer wieder Morris’ Text zum Vergleich heranziehe, werde ich, auch wenn ich Burne-Jones’ Gemälde meine, den römischen Namen verwenden, ungeachtet der Tatsache, dass die Göttin *inhaltlich* in beiden Fällen der griechischen Variante näher ist und ich notwendigerweise „Athena“ sagen muss, wenn ich mich auf John Ruskins Schriften beziehe.

<sup>389</sup> Vgl. Bruckmuller-Genlot 1988, op. cit., S. 93.

entsprechenden Landes preisgeben würde.<sup>390</sup>

Zahlreiche Skizzen zeigen, wie der Maler mit der Darstellung der Übergabe rang, zumal er Minerva zunächst noch mehr Gegenstände, die sie identifizierenden Insignien, aufbürden wollte. Gleichzeitig Spiegel und Harpe zu überreichen, sich den Speer unter den Arm zu klemmen und den Schild umzuzschnallen, hätte die Göttin aber sichtlich überfordert (Abb. 31).

In der Gouache-Version (Abb. 32) wirkt Athena noch recht wuchtig, ihr Oberkörper, die Schultern und die Arme sind, wie von Morris beschrieben, gepanzert, Hüfte und Beine von schweren Draperien umhüllt. Offenbar war Burne-Jones mit diesem massigen Erscheinungsbild unzufrieden und wollte wieder zu der schlanken Gestalt der ersten Entwürfe zurückkehren. Im Ölgemälde wirkt sie nun weniger martialisch, der Brustpanzers sollte anscheinend durch etwas Leichteres, Kettenhemdähnliches ersetzt werden; der „pittoresk bettelmäßige“<sup>391</sup> Eindruck des körperbetonenden, stellenweise wie zerschnitten wirkenden Kleides mag aber auch mit der unvollendeten Ausführung zusammenhängen. Noch erkennt man die unter der Kleidung liegende, hell grundierte Aktfigur. Die zu malenden Gewandschichten sind, wie auch Perseus' knappes Lendentuch, lediglich mit weißen Linien angedeutet; man kann nur mutmaßen, wie viel Stoff, wie viel Metall der Maler Minerva im Laufe der Zeit angepasst oder auch welche Farbigkeit er ihr verliehen hätte. Der Helm, im ersten Entwurf noch ein zackiges Gebilde, ist zu einer schlichten Kappe reduziert, die wenig gemein hat mit den verschiedengestaltigen imposanten Bekrönungen, die die kunstgeschichtliche Tradition für diese Göttin anbietet.

Alles in allem wirkt sie mädchenhafter als in der Gouache, und, weil die Kleidung enger anliegt und man die Beinhaltung im Kontrapost wahrnimmt, graziöser, eleganter. Minerva soll vornehmlich Macht ausstrahlen, nicht sexuelle Attraktion, dennoch ist sie nicht nur die unerbittliche Göttin, „tall and straight“, die Perseus vor Furcht zittern lässt, sie verleiht ihm auch Stärke: „Thou shalt not fail: I swear it by my head“. Sie ist die ihren Halbbruder Perseus liebend beschirmende „grey-eyed Maiden“.<sup>392</sup> Auch mit dieser Ambivalenz hat der Maler zu kämpfen.

Gepanzerte Frauen lagen ihm nicht. Minerva, die kaum ohne ein Mindestmaß an

---

<sup>390</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 195–198.

<sup>391</sup> Löcher 1973, op. cit., S. 26.

<sup>392</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 196 u. S. 203.

Rüstung oder Bewaffnung auskommt, um erkennbar zu sein, ist ein selten auftauchendes Motiv in seinen zahlreichen mythologische Themen behandelnden Bildern. Sie erscheint in *The Feast of Peleus* (Abb. 33) und dem letzten Bild des *Cupid and Psyche*-Zyklus, aber nur als notwendiger Bestandteil der Götterversammlung.<sup>393</sup> Identifizierbar ist sie durch Helm und Aegis, bei Burne-Jones eine Art von schuppiger Weste, im ersten Fall von sich windenden Schlangen gesäumt, im zweiten mit dem traditionellen Gorgoneion versehen. Zumindest letzteres (und eigentlich bereits die Assoziation mit Schlangen überhaupt) wäre für den *Perseus*-Zyklus ein unpassendes Requisit gewesen. Erst nachdem Perseus das Medusenhaupt erbeutet und es Minerva überlassen hat, kann sie es als dunkle Seite ihrer selbst in ihr Erscheinungsbild integrieren.

Vermutlich war es die Kombination von Jungfräulichkeit und Aggressivität, die Burne-Jones nicht behagte, vielleicht auch die lose mit ihr verknüpften Assoziationen an ihm verhasstes nationalistisches Gedankengut. Keuschheit war für ihn durchaus mit Stärke verbunden, aber es ist eine stille, völlig in sich zurückgezogene Stärke, die seine jungen Mädchen zeigen, keine kämpferische, wie sie Brustpanzer, Helm, Speer und Schild signalisieren und wie es der zeitgenössischen Auffassung der Göttin entsprach.

Das 19. Jahrhundert hatte eine Renaissance Minervas/Athenas erlebt. Ihre Popularität, vor allem in England, Österreich, Preußen und Amerika, rührte nicht zuletzt daher, dass sie problemlos als Vertreterin des Patriarchats angesehen werden konnte: dem Haupt ihres Vaters entsprungen, also mutterlos geboren. Lempriere nennt sie in seinem *Classical Dictionary*

one of the most faithful counsellors of her father [...] and, indeed, she was the only one of all the divinities whose authority and consequences were equal to those of Jupiter. [...] She generally appeared with a countenance full more of masculine firmness and composure, than of softness and grace.<sup>394</sup>

Die Göttin stand für strenge moralische Prinzipien und konnte als Schutzherrin Autorität ausüben, ohne die Herrschaft der Männer in Frage zu stellen; „her semi-masculine appearance“, so Marina Warner, „her eager participation in battle, her surrender of the interior and secret womb to the external and open womb of society; her

---

<sup>393</sup> *The Feast of Peleus* war als Mittelteil der Predella für den 1870 begonnenen Triptychon *The Story of Troy* entworfen worden. Eine kleinere Fassung wurde 1881 in der Grosvenor Gallery ausgestellt, eine zweite, größere, blieb unvollendet. Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 51 u. S. 41.

<sup>394</sup> Lempriere 1847, op. cit., S. 412 f.



armour in general and her aegis above all represent the legitimacy of authority administered by males".<sup>395</sup> Von allen griechischen Gottheiten habe sie die dem 19. Jahrhundert vertrautesten Werte repräsentiert.

Dabei dominierte ihr martialischer Aspekt: Die Vorkämpferin und Herrin der Schlacht, wie sie die *Ilias* darstellt, wurde der sich immer wieder verwandelnden Athena der *Odyssee*, der Göttin der Weisheit und Schutzherrin des Handwerks, vorgezogen.<sup>396</sup>

In der viktorianischen Kunst taucht Weisheit in weiblicher Gestalt selten auf und wenn, dann vor allem im Genrebild und in Verbindung mit Mütterlichkeit – oder im Bild der gefährlichen gelehrten Frau, der Zauberin, der Hexe.<sup>397</sup> Dem entsprechend war Athena/Minerva eher ein Teil der politischen und institutionellen Ikonografie, nicht zuletzt, weil sie die Bildtradition unzähliger Tugenddarstellungen und Allegorien in weiblicher Gestalt bestimmte. Transformiert zu Britannia, war sie den Viktorianern allgegenwärtig.<sup>398</sup>

Von dieser oft zum bloßen stereotypen Sinnbild der gegen die Laster (und für die Nation) kämpfenden Jungfrau erstarrten Göttin hebt sich die Minerva des *Earthly Paradise* zweifellos ab (nicht genug allerdings, um Burne-Jones weiterhin, jenseits des *Perseus-Zyklus*, zu fesseln). Sie ist eine eher an die Athena der *Odyssee* als die der *Ilias* angelehnte Gestalt und bleibt eine vage definierte, stärkende und motivierende Schutzmacht im Hintergrund.

Neben Morris, für den wie für Burne-Jones die Göttin nur eine Figur von vielen war und keine herausragende Bedeutung hatte, war es in ihrer beider Umfeld vor allem Ruskin, der sich mit ihr beschäftigte, zunächst in den *Modern Painters* und in Vorlesungen und Essays der 1860er Jahre wie „The Crown of Wilde Olive“ oder „The Cestus of Agalaia“.

Ruskin war vom Bild der mächtigen Frau ebenso angezogen wie abgestoßen. Da-

---

<sup>395</sup> Warner, Marina: *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, London 1985, S. 123 f.

<sup>396</sup> Vgl. ebd., S. 137 f. und 152 f.

<sup>397</sup> Vgl. Casteras, Susan P.: „*Malleus Malificarum* or The Witches' Hammer: *Victorian Visions of Female Sages and Sorceresses*“, in: Morgan, Thais E. (Hrsg.): *Victorian Sages and Cultural Discourse: Renegotiating Gender and Power*. New Brunswick u. London 1990, S. 142–170, S. 144; Taylor, Beverly: „Female savants and the erotics of knowledge in Pre-Raphaelite art“, in: Watson, Margareta Frederick (Hrsg.): *Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American Enchantment*, Aldershot 1997, S. 121–137, S. 121 f.

<sup>398</sup> Vgl. Warner, op. cit., S. 45 ff.

vor zurückschreckend, historischen Frauengestalten übernatürliche Stärke zuzusprechen, sah er im Mythos ein ideales Feld, um diese ambivalente Faszination zu formulieren. Auch dass er sich gerade die unnahbar jungfräuliche Göttin aussuchte – in den Augen einer Zeitgenossin, der Mythenforscherin Jane Harrison, „a sexless thing, neither man nor woman“<sup>399</sup> – und sie in Opposition zur mit Sexualität assoziierten Medusa setzt, lässt seine Athena wie eine neu erschaffene persönliche Symbolfigur erscheinen – was Ruskin auch selbst suggeriert, wenn er seine Leser in *The Queen of the Air* erinnert: „Remember that our reading of it [d. h. des Mythos] is wholly dependent on the materials we have in our own minds for an intelligent answering sympathy.“<sup>400</sup>

Er sieht in ihr auch die kämpfende Göttin der *Ilias*,<sup>401</sup> hebt sie aber deutlich vom eigentlichen Kriegsgott Ares/Mars ab: „There are, indeed, two great spirits, one entrusted to guide the human soul to wisdom and chastity, the other to kindle wrath and prompt to battle“,<sup>402</sup> schreibt er bereits im dritten Band der *Modern Painters*. Das dreizehn Jahre später, 1869, erschienene Buch *The Queen of the Air* ist dann ganz dem Wirken Athenas gewidmet, die für ihn nun zur zentralen Gestalt der griechischen Mythologie geworden ist.

Zu dieser Zeit war sein Einfluss auf Burne-Jones noch vergleichsweise groß. Doch obgleich Ruskin Athena mehr als „spirit of wisdom“ denn als Herrin der Schlacht sieht, ist es unwahrscheinlich, dass der Maler ihm in allen Punkten folgen konnte. Ruskin assoziiert sie zwar mit den Künsten, grenzt sie aber auch von anderen dafür zuständigen Gottheiten ab:

---

<sup>399</sup> Harrison, Jane: *Prolegomena to the Study of Greek Religio*, 1903, S. 302, zit. n. Weltman 1998, op. cit., S. 64. Harrison beginnt bereits ihr erstes Kapitel mit einem Verweis auf Ruskin, Anerkennung zollend, aber doch widersprechend: Für sie ist die Athena aus der Zeit des Phidias ein wenig überzeugendes Kunstgeschöpf, eine Kopfgeburt in jeder Hinsicht. Vgl. Weltman 1998, op. cit., S. 183.

<sup>400</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 19, S. 301. Nach diesen biografischen Hintergründen für die Begeisterung für das ehern Jungfräuliche fragt unter anderem Brian Gregory, wenn er Ruskins Schlangenträumen nachspürt: „Is this anti-sexual side of Athena truly what attracts Ruskin to her so strongly? There is certainly compelling evidence from Ruskin’s private life that this may be the case. Ruskin’s marriage to Effie Gray was notoriously and publicly nonsexual. [...] Could it be that Ruskin’s fascination with Athena led him to treasure his virginity? Or perhaps his fear and abhorrence of sexual relations led him to seek out the goddess. Either way, it is clear that Ruskin could not completely remove the sexual impulse from his brain.“ Gregory, Brian: „Sexual Serpents: Ruskin’s *The Queen of the Air*“, in: *Nineteenth-Century Prose*, Vol. 26, Nr. 2, Fall 1999, S. 73–85, S. 80 u. 83.

<sup>401</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 19, S. 330.

<sup>402</sup> Ebd., Bd. 5, S. 226.

The Muses, with their king, preside over meditative, historical, and poetic arts, whose end is the discovery of light or truth, and the creation of beauty: but Athena rules over moral passion, and practically useful art [...]: she does not teach [men] to make their work beautiful, but to make it right.<sup>403</sup>

Eine pragmatische, ein wenig schmallippige Law-and-Order-Göttin wird hier skizziert, die emotional nicht ganz so leicht zugänglich ist wie Venus, deren Macht Burne-Jones sich immer wieder zum Thema machte. So sehr er, im Leben wie in der Kunst, bemüht war, Liebe und Sexualität berechenbar zu halten: Sich der rigiden Moral von Ruskins Königin unterwerfen wollte er nicht.

Auch Ruskins obsessive Beschäftigung mit der Vielgestaltigkeit der Natur, die seinen Umgang mit der Mythologie prägte, blieb ihm eher fremd – zumal dieser sich in *The Queen of the Air* bald von seinem ursprünglichen Gegenstand löst und Athena zur Stichwortgeberin für alle politischen und sozialen Themen macht, denen er sich in den 1860er und mehr noch in den '70er und '80er Jahren widmete. Spätestens wenn sein Mentor sie zur Schutzherrin der „well ordered industry“ erklärt oder ihre allgegenwärtige Anwesenheit mit den Worten beschwört: „whenever you throw your window wide open in the morning, you let in Athena, as wisdom and fresh air at the same time“<sup>404</sup>, – spätestens dann dürfte Burne-Jones' Interesse' an seiner Deutung nachgelassen haben.

Diese Athena konnte genauso wenig zum Thema von Burne-Jones' Gemälden werden wie die Kriegerin. Was ihn an der griechischen Mythologie anzog, waren die märchenhaften, geheimnisvollen Elemente; für ihn waren die Mythen Erzählungen, die zwischenmenschliche und innerseelische Erfahrungen symbolisierten. In den Göttern sah er nicht die Allmacht der Natur, sondern Kräfte, die sowohl im Menschen selbst, als auch – als abstrakte Schicksalsmächte – von außen auf ihn wirken. Oder sie sind schlicht die Verkörperungen idealer, zweckfreier Schönheit. Sowohl die beherrschende Art und Weise, in der Ruskin sie bisweilen zum Einsatz brachte, als auch die Deutungswut, mit der er jedes von Homer oder Pindar beschriebene oder auf einer Vasenmalerei dargestellte äußere Detail auf ein bestimmtes Himmelsphänomen zurückführte, um seine These von Athena als Göttin der Luft zu untermauern, ließ sich damit kaum vereinbaren.

---

<sup>403</sup> Ebd., Bd. 19, S. 388.

<sup>404</sup> Ebd., Bd. 19, S. 328.

In einigen Abschnitten jedoch, vor allem zu Beginn von *The Queen of the Air*, wenn Ruskin sich noch enger an den griechischen Mythen orientiert und in allgemeiner Weise und weniger didaktisch das Wesen Athenas charakterisiert, entsteht ein Bild, das, wie Morris' Minerva, zwar das Werk Burne-Jones' im ganzen nicht sehr geprägt hat, sich jedoch in der Darstellung des *Perseus*-Zyklus wiederfinden lässt und Burne-Jones beeinflusst haben könnte.

Anders als Max Müller, der Athena als Manifestation der Dämmerung interpretierte,<sup>405</sup> ist Ruskin nicht nur an ihren Wurzeln in den Erscheinungen der Natur, sondern auch an dem interessiert, was er als ihren ethischen oder spirituellen Charakter ausmacht (ein Interesse, das ihn schließlich sogar dazu bringt, sie mit dem Heiligen Geist zu vergleichen).<sup>406</sup> Ruskins Göttin ist nicht nur „the queen of the air“, die Göttin der Natur, sie ist die Göttin des Lebens selbst, „the Spirit of Life in material organism; not strength in the blood only, but formative energy in the clay“<sup>407</sup> – eine göttliche Schöpferin, formende Kraft im menschlichen Leib, oder, wörtlich: im „Lehm“, aus dem der Körper entsteht. Und sie steht für Stärke und Gerechtigkeit, verleiht Wissen, Führungsstärke und Entscheidungskraft.

Spiritually, she is the queen of the breath of man; first of the bodily breathing which is life to his blood, and strength to his arm in battle; and then of the mental breathing, or inspiration, which is moral health and habitual wisdom; wisdom of conduct of the heart.<sup>408</sup>

Diese Weisheit des Herzens war für Ruskin das Gegenmodell zum gefühllosen Wissen, der kalten wissenschaftlichen Analyse. Wissen ohne „passion“, „feeling“ und „experience“ trennt den Menschen von der Welt und der Natur, Wissen unter der Obhut Athenas bindet ihn ein.<sup>409</sup>

In dieser Funktion, als „spirit of life“ und Führerin zu „wise knowledge“, tritt sie in *The Call of Perseus* ihrem Schützling gegenüber, nicht nur Furcht einflößend, sondern auch, um dem nackten, wie neugeborenen Perseus Leben einzuhauchen, ihm Kraft zu spenden und ihn vorzubereiten auf seine Rolle als Held.

Ruskin selbst fühlte sich von Burne-Jones offenbar so weit verstanden, dass er in

---

<sup>405</sup> Vgl. Birch 1988, op. cit., S. 100.

<sup>406</sup> Vgl. Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 19, S. 356.

<sup>407</sup> Ebd., S. 346.

<sup>408</sup> Ebd., S. 306.

<sup>409</sup> Vgl. auch Fitch 1982, op. cit., S. 565 ff.

seiner Oxforder Vorlesung über „Mythic Schools of Painting“ *The Call of Perseus* zwar nicht ausführlich bespricht (dies behält er den zu diesem Zeitpunkt vollendeten Hauptwerken *The Wheel of Fortune* und *The Days of Creation* vor), aber immerhin lobend erwähnt. Burne-Jones hatte ihm einige Fotografien zur Verfügung gestellt, die Ruskin interessierten Zuhörern in einem separaten Kabinett zur Verfügung stellte. „The photographs are lovely,“ schreibt er an den Maler, „but before I can show and place them [...] I shall want some instructions from you as to complete meanings – for instance, I don’t quite understand the veiled figure on left in the Athena teaching.“<sup>410</sup>

Burne-Jones’ Antwort ist nicht überliefert. Ruskins späterer Verweis auf das entsprechende Bild (eine Fotografie der Gouache-Version?) fällt knapp aus und bezieht sich offenbar nur auf die Szene im Vordergrund, die er als „the great [design] of Athena inspiring Humanity“<sup>411</sup> bezeichnet. Dass er den eigentlichen Protagonisten, Perseus, nicht einmal erwähnt, ist bezeichnend – hielt er doch den charakterbildenden Gehalt der Heldensagen für vergleichsweise gering. Die häufig so tragischen Heldengeschichten, erklärt er 1865 in *The Cestis of Aglaia*, würden eher verwirrend als erhebend wirken – zumal für den geistig weniger gefestigten Rezipienten: „I grieve to say that when our provoking teachers descend from dreams about the doings of Gods to assertions respecting the deeds of Men, little beyond the blankest discouragement is to be had from them“.<sup>412</sup> Die fernen, unverwundbaren Götter könnten als Verkörperungen spiritueller Wahrheiten nützlich sein, die Mythen von Daedalus, Ikarus, Prometheus und Orpheus jedoch seien „anything rather than helpful or encouraging instruction for beginners“. Das sah Burne-Jones, der weder instruieren noch instruiert werden wollte, natürlich anders.

Das *The Call of Perseus* innewohnende Moment der Überwältigung, von Ruskin abstrahierend und vage als „Inspiration“ gedeutet, die psychische Gewalt, die von der Gottheit ausgeht, erfasst Graham Robertson, wenn er sich Jahrzehnte später die im Gartenstudio hängenden *Perseus*-Bilder ins Gedächtnis ruft und die erste Darstellung als telepathischen Angriff interpretiert: „the mysterious goddess flashing her will into the hero’s brain.“<sup>413</sup>

---

<sup>410</sup> Ruskin an Burne-Jones, 1. Mai 1883, in : Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 37, S. 450.

<sup>411</sup> Ebd., Bd. 23, S. 303.

<sup>412</sup> Ebd., Bd. 19, S. 66.

<sup>413</sup> Robertson 1931, op. cit., S. 76.

Joseph Kestner schreibt in seiner ausführlichen, psychoanalytisch geprägten Deutung des Zyklus' über diese Szene, Perseus bedecke seine Augen, „when there is no reason to do so“ (um somit fortfahren zu können: „This detail may symbolize a concern with losing the testicles“)<sup>414</sup> – eine Geste, die im Angesicht eines solchen göttlichen Blitzes aber eigentlich keinerlei Rätsel aufgibt.

Möglicherweise hatte Robertson bei seiner Beschreibung die neben dem *Earthly Paradise* wohl bekannteste viktorianische Fassung der Perseus-Sage im Hinterkopf, die an ein jugendliches Publikum gerichteten 1855 veröffentlichten *Heroes* von Charles Kingsley:

There came a lady to him through the wood, taller than he, or any mortal man; but beautiful exceedingly, with great grey eyes, clear and piercing, but strangely soft and mild [...] and Perseus saw that her eyelids never moved; nor her eyeballs, but looked straight through and through him, and into his very heart, as if she could see all the secrets of his soul, and knew all that he had ever thought or longed for since the day he was born. And Perseus dropped his eyes, trembling and blushing<sup>415</sup>.

Der ungewöhnlich durchdringende Blick, mit dem Burne-Jones' die Göttin ausstattet, wäre zumindest ein Indiz dafür, dass er auch auf *The Heroes* als Quelle zurückgreift.

Mit einem „flash“ im wörtlichen Sinne, keinem eigentlichen Blitz zwar, aber doch einer Lichterscheinung, verbindet William Morris die (von Kingsley nicht beschriebene) Verwandlung des alten Weibes in die strahlende Minerva. Er schildert die Begegnung als Epiphanie, als plötzliches Sichtbarwerden einer Gottheit:

Now as he spake, the white moon risen high  
Burst from a cloud, and shone out gloriously,  
And down the sands her path of silver shone,  
And lighted full upon that ancient crone;  
[...] She wholly changed before his wondering eyes  
Now tall and straight her figure did arise,  
[...] Unwonted trembling fear did Perseus feel  
When he beheld before him Pallas stand,  
And with bowed head he stood and outstretched hand<sup>416</sup>.

---

<sup>414</sup> Kestner 1989, op. cit., S. 103 u. S. 101.

<sup>415</sup> Kingsley, Charles: *The Heroes or Greek Fairy Tales For My Children*, London 1900 (Reprint von London 1856), S. 32.

<sup>416</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 196.

Burne-Jones setzt Morris' Beschreibung nicht wortgetreu um, drückt aber durch die Körperhaltung und das Beschirmen der Augen das gleiche aus: die Unterwerfung Perseus' und seine Furcht, dem Göttlichen ins Antlitz zu schauen. Die Berufung zum Helden trifft einen jungen Mann, der alles andere als darauf vorbereitet ist.

## 4.2 Englische Helden

Die Heroen der Antike gehörten im England des 19. Jahrhunderts zu den wichtigsten Vorbildern für männliches Verhalten. Im gleichen Maße, wie die Mythologie scheinbar zeitlos gültige Kategorien für die Charakterisierung von Frauen anbot, legitimierte sie auch viktorianische Ideale der Männlichkeit als natürlich und richtig. Von entscheidender Bedeutung für diese Heldenverehrung waren Thomas Carlyles 1841 veröffentlichte Vorlesungen *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*: „Worship of a Hero is transcendent admiration of a Great Man [...] Society is founded on Hero-worship [...]: this is, to me, the living rock amid all rushings-down whatsoever“.<sup>417</sup> Die Bandbreite seiner Helden reicht von Odin über Dante bis zu Napoleon, allesamt (natürlich männliche) Führungsgestalten, die aus der dumpfen Masse herausragten und diese hätten bändigen und lenken können. Die „Great Men“ zeichnen sich durch Vitalität, Stärke, Aufrichtigkeit, Ernsthaftigkeit, Furchtlosigkeit und Selbstvertrauen aus. Auf diese Charakterisierung konnte Ruskin später in „Of Queens' Gardens“ zurückgreifen, als er das unterschiedliche Wesen von Männern und Frauen beschrieb (vgl. S. 66). Auch die Maler, die sich der griechischen Mythologie zuwandten, feierten in der Mehrzahl das von Carlyle festgeschriebene Männlichkeitsbild und ergänzten seinen Kanon um Herkules, Jason, Theseus, Perseus, Apollo und Odysseus. Der Held musste aber nicht unbedingt die vom Rest der Menschheit klar geschiedene Ausnahmeerscheinung sein, er konnte auch (falls das überhaupt klar zu trennen ist) zur Identifikationsfigur, zum Stellvertreter des männlichen Betrachters werden: „Such things“, so Carlyle, „were and are in man; in all men; in us too.“<sup>418</sup>

---

<sup>417</sup> Carlyle, Thomas: *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, London 1900 (Reprint von London 1841), S. 10 f. u. S. 14; vgl. auch Kestner 1989, op. cit., S. 54.

<sup>418</sup> Carlyle 1900, op. cit., S. 4.

Das Ideal des antiken Helden wurde schon Kindern nahegebracht, durch Werke wie Thomas Keightlys *The Mythology of Ancient Greece and Italy for the Use of Schools* oder Kingsleys *Heroes*: Bücher, die die Mythen als „Märchen“ präsentierten, in gereinigten Fassungen und mit einer eindeutigen Moral versehen, wie es nicht nur den ins Auge gefaßten jugendlichen Lesern, sondern auch einer allgemeinen Vorstellung von der kindlichen „edlen Einfalt“ der Griechen entsprach (vgl. S. 40 ff.).

Kingsley, den der Theologie-Student Burne-Jones im *The Oxford and Cambridge Magazine* in eine Reihe mit Thackeray, Ruskin und Tennyson stellt,<sup>419</sup> widmet sich in seinen Nacherzählungen Perseus, Jason und Theseus, und die Rollen sind dabei klar verteilt: Perseus ist „brave and truthful, gentle and courteous“ (in seinem Handeln dann aber doch ein ausgesprochen ungeduldiger Heisssporn), Medusa ist „fierce and foul“ und „[the] mother of a monstrous brood“. Einst war sie schön, „till in her pride she sinned a sin at which the sun hid his face“.<sup>420</sup>

Was die antiken Helden auszeichne, so Kingsley in seiner Einleitung, seien aber nicht nur ihr Mut und ihre Begabungen: Vor allem seien sie Männer, die für ihr Land einstünden. Nach ihrem Tod verehere man sie dafür, dass sie dieses in einem besseren Zustand verließen als sie es vorgefunden hätten. Dass sie der Vielgötterei anhängen, ist in den Augen des Autors eine verzeihliche Sünde: „You must not fancy [...] that because these old Greeks were heathens, therefore God did not care for them, and taught them nothing. The Bible tells us that it was not so, but that God’s mercy is over all His works.“<sup>421</sup>

Kingsleys Charakterisierung des Perseus gibt einen Hinweis darauf, warum gerade er für viele Viktorianer so anziehend war und warum er auch Burne-Jones näher stand als etwa Herkules oder Odysseus. „Brave and truthful, gentle and courteous“ – das sind in dieser Zusammenstellung weniger die Eigenschaften, die Carlyle seinen Führerfiguren zuschreibt, vielmehr gehören sie zu den Tugenden, die sich als „chivalry“, Ritterlichkeit, zusammenfassen lassen. Jane Harrison erkennt in einem 1885 veröffentlichten, den einschlägigen Vasenbildern gewidmeten Aufsatz im Perseus-Mythos ein Flickwerk unterschiedlichster, auch primitiver und hässlicher Elemente, aber: „Wherever in Greek legend we find this element of chivalrous protection we may be

---

<sup>419</sup> Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 21.

<sup>420</sup> Kingsley 1900, op. cit., S. 30 u. S. 42.

<sup>421</sup> Ebd., S. 12 u. S. 16 f.



sure that it is the outcome of an advanced civilisation, which sees in the salvation of the weak the highest function of the strong.“<sup>422</sup> Antike Helden, die Jungfrauen aus unehrenhaften Umständen befreiten, ließen sich besonders gut zu christlichen Rittern oder zumindest zu gleichwertigen Äquivalenten erklären.

Die Ritterverehrung war zwar besonders typisch für den Kreis der vom Mittelalter faszinierten Präraffaeliten, fand aber auch in anderen Bereichen der Gesellschaft ihre Anhänger. *Thomas Percys Reliques of Ancient Poetry* (1765), die einflussreichste Sammlung mittelalterlicher Literatur im England des 19. Jahrhunderts, sowie natürlich die Romane Sir Walter Scotts erreichten im Zuge des „Gothic Revival“ eine breite Leserschaft und waren Quelle und Anregung für Künstler und Schriftsteller.<sup>423</sup>

Politisch gesehen bot sich in mittelalterlicher beziehungsweise zeitgenössischer mediaevalisierender Literatur das Vorbild einer dem Anschein nach einfach strukturierten, stabilen Gesellschaft, das gegen die Bedrohung durch demokratisches Gedankengut ins Feld geführt werden konnte. Auch wenn es offensichtlich war, dass die historischen Bedingungen eines auf Landwirtschaft beruhenden Feudalismus nicht wieder herzustellen waren, meinte man doch das zugrundeliegende Modell der „chivalry“ und den Grundsatz, dass die Starken die Schwachen beschützen müssten, auf das Zeitalter der Industrialisierung übertragen zu können.<sup>424</sup>

Ihr Leitbild bezogen diese Apologeten einer „New Chivalry“, zumeist Mitglieder der konservativen Oberschicht, vor allem aus Kenelm Digbys 1822 erschienenem, in den folgenden Jahren mehrfach erweitertem Buch *The Broadstone of Honour: or, Rules for the Gentlemen of England*, einer didaktisch motivierten Sammlung von unterschiedlichsten Quellen entnommenen exemplarischen Fällen von Ritterlichkeit.<sup>425</sup>

Dass der mittelalterliche Ritter im klassischen Heroen sein Vorbild findet und dieses perfektioniert, ist ein Gedanke, der die Suche nach englischen Helden von Anfang an begleitet hatte und eine Brücke zwischen „Gothic“ und „Classical Revival“ bildete. In Digbys *Broadstone* ist diese Traditionslinie bereits zur Gänze ausgebildet:

---

<sup>422</sup> Harrison, Jane E.: „The Myth of Perseus and Andromeda“, in: *The Magazine of Art*, 8, 1885, S. 498–504, S. 498.

<sup>423</sup> Vgl. Houghton 1957, op. cit., S. 326; Mancoff, Debra N.: *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York 1990, S. 35–44. Zu den verschiedenen Ausprägungen der Ritterlichkeit im England des 19. Jahrhunderts vgl. auch Girouard, Mark: *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*, New Haven u. London 1981.

<sup>424</sup> Vgl. Mancoff 1990, op. cit., S. 32 u. S. 57.

<sup>425</sup> Vgl. Lottes 1984, op. cit., S. 205 f.; Girouard 1981, op. cit., S. 66; Mancoff 1990, op. cit., S. 44–47.

Das ritterliche Ideal wird nicht nur zum Paradigma des englischen Gentleman der Gegenwart, es wird auch in der Antike verwurzelt: Keinen Autor zitiert Digby so häufig wie Homer.<sup>426</sup>

Für die nationale Instrumentalisierung des Rittertums in der Kunst waren die im Stil der Nazarener gemalten Fresken William Dyces im Westminster Palace, 1848 von Prinz Albert in Auftrag gegeben, ein wichtiger Markstein. Dyce wählte die Artuslegende als den englischen Mythos schlechthin und stellte den König und seine Ritter als Verkörperungen zeitloser britischer Tugenden dar, eingebettet in ein allegorisches Bildprogramm. In den folgenden Jahrzehnten bildeten sich für das „Arthurian Revival“ in der bildenden Kunst zwei Traditionsstränge heraus, die eher repräsentative, moralisch belehrend ausgerichtete Historienmalerei eines Dyce, James Archer oder Joseph Noël Paton einerseits, die privateren romantischen Darstellungen des Zirkels um Rossetti, Morris und Burne-Jones andererseits.<sup>427</sup> Was Übereinstimmungen, vor allem in der Themenwahl, einschloss.

Der Gralsritter Sir Galahad galt übergreifend als die Symbolfigur, die die Tugenden der viktorianischen „New Chivalry“ der Jahrhundertmitte am besten verkörperte, als Verkörperung eines Ideals von Männlichkeit, das sich durch Keuschheit, Vergeistigung und christlichen Glauben auszeichnete, und das durchaus in Konkurrenz zu anderen, vor allem durch Macht und Stärke oder militärische Ehrbegriffe definierten Heldenbildern stand. Was er mit diesen teilte, war die grundsätzliche Rollenverteilung von Mann und Frau. Nicht weniger als bei Carlyle wurde durch den ritterlichen „gentleman“ die traditionelle Wunschvorstellung von Mann und Frau als Gegensatz von Geist und Körper, Intellekt und Gefühl propagiert. Galahads Reinheit, Spiritualität und Hingabe an Jesus Christus konnte mit der körperlichen Liebe Launcelots und Gueneveres kontrastiert werden. Die Beziehung dieses zuletzt genannten Ritters zur ehebrecherischen Königin ist es, die in den Artusgeschichten wesentlich zum Untergang der Tafelrunde beiträgt – so zumindest die Lesart Alfred Lord Tennyson (1809–1892), der schon 1842, Jahrzehnte vor seinem gefeierten Zyklus *Idylls of the King*, mit seinem Gedicht „Sir Galahad“ das viktorianische Bild des post-scottischen Ritters geprägt hatte:

---

<sup>426</sup> Vgl. Girouard 1981, op. cit., S. 66. Zu Digbys Vorläufern vgl. auch Mancoff 1990, op. cit., S. 37.

<sup>427</sup> Mancoff 1990, S. xx f.

How sweet the looks that ladies bend  
On whom their favours fall!  
For them I battle till the end,  
To save from shame and thrall:  
But all my heart is drawn above,  
My knees are bow'd in crypt and shrine:  
I never felt the kiss of love,  
Nor maiden's hand in mine.<sup>428</sup>

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurde Galahad zum Paradigma für das Verhalten heranwachsender junge Männer schlechthin. Von den vielen Gemälden, die dieses Ideal männlicher Reinheit darstellen, war die laut eigenem Bekunden unabhängig von Tennyson entstandene Version von G. F. Watts, 1855 begonnen und 1862 in der Royal Academy ausgestellt, vermutlich die populärste – bei Lehrern, Schülern und selbst noch bei den britischen Soldaten in den Schützengräben des 1. Weltkriegs.<sup>429</sup>

Schon 1843 hatte Watts sich selbst als Ritter gemalt, und später kehrte er mehrfach zu diesem Motiv zurück, zuletzt mit dem 1884 ausgestellten, symbolistisch anmutenden *Happy Warrior*, der sich heute in der Neuen Pinakothek in München befindet: ein Ritter im Moment des Todes, die Vision einer schönen Frau vor Augen.<sup>430</sup> Galahad zeigt er als barhäuptigen jungen Mann, wie er neben seinem Pferd inmitten eines dichten Waldes steht, träumerisch und mit weichen Gesichtszügen. Eine Kopie des Gemäldes wurde dem Eton College zum Geschenk gemacht – das Ziel, das der Maler verfolgte, war ein ausdrücklich erzieherisches: Kunst sei „a most valuable auxiliary in teaching“ und könne helfen, den Charakter der Jugend Englands zu formen.<sup>431</sup> Daran gemessen ist es wiederum erstaunlich, wie zurückhaltend Watts seine Botschaft hier formuliert; die Vision seines Ritters, mehr ein Natur- als ein Gotteserlebnis, bleibt im Ungefähren, ganz im Gegensatz etwa zu Galahads Epiphanie, wie sie Dyce in seiner Allegorie der *Religion*, einem der Westminster-Fresken, malte. Dessen im Zentrum thronender Christus lässt der Vorstellung des Betrachters keinen Spielraum – wahrscheinlich einer der Gründe, warum die Version des Agnostikers Watts die be-

---

<sup>428</sup> „Sir Galahad“, in: *The Poetical Works of Alfred Lord Tennyson*, London 1911, S. 110 f.

<sup>429</sup> Vgl. Kestner 1995, op. cit., S. 113; Poulson, Christine: *The Quest for the Grail. Arthurian Legend in British Art 1840–192*, Manchester u. New York 1999, S. 112 ff.

<sup>430</sup> Vgl. Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 203.

<sup>431</sup> Zit. n. Kestner 1995, op. cit., S. 107.

liebtere war.<sup>432</sup> Schon Dyce war das Kunststück gelungen, die Gralssuche zum Thema zu machen, ohne den Gral selbst darzustellen, der seiner römisch-katholischen Konnotationen wegen ein recht heikles Motiv für die Gemächer der Königin (also des Oberhauptes der Anglikanischen Kirche) gewesen wäre. Watts befreite Galahad von jeglichen religiösen Zusammenhängen und schuf die Voraussetzung dafür, dass er auch im säkularen Kontext problemlos zu instrumentalisieren war.

Dass „chivalry“ ein zeitgemäßes Erziehungsideal für junge Männer sei, glaubte auch John Ruskin. Besonders die Verehrung einer höherstehenden, unerreichbaren Frau, so erklärt er in „Of Queens’ Gardens“, sei „the sanctification of all man’s strength, and the continuance of all his purposes.“<sup>433</sup>

Für ihn waren es allerdings nicht die Ritter der Tafelrunde, denen seine größte Aufmerksamkeit galt, sondern die noch vor Galahad zweite große ritterliche Heldenfigur der Viktorianer: St. Georg, der Drachentöter und Nationalheilige von England.

Seit Beginn der 1870er Jahre verfolgte Ruskin die Idee, eine „St. Georgs-Guild“ zu gründen, eine Gruppe von Männern, die in treuer Gefolgschaft ihrem Herrn (vermutlich Ruskin selbst) dienen sollten, einem „Son of St. Georg, a man desirous of setting the world to rights, if it might be, but not knowing the way of it.“<sup>434</sup> Der Feind, der Drache, von dem Britannia befreit werden müsse, sei der Materialismus, der das Land im Zuge der Industrialisierung erfasst habe. Um ihn zu bekämpfen, wollte Ruskin Arbeitersiedlungen errichten, in denen Landwirtschaft und Gewerbe nach dem Vorbild des mittelalterlichen Gilde- und Zünftwesens betrieben würde – Pläne, die in anderer Gestalt durch Morris’ Firma und die „Arts and Crafts“-Bewegung fortlebten, aber letztlich ein Traum blieben.

Im März 1879 veröffentlichte Ruskin im Rahmen von *St. Marks Rest* einen „The Place of Dragons“ betitelten Essay von James Reddie Andersons, einem Oxforder Studenten, mit dem er zwei Jahre zuvor gemeinsam Carpaccios Werke in Venedig studiert und kopiert hatte.<sup>435</sup> „No dragon that I know of, pictured among mortal worms; no knight I know of, pictured in immortal chivalry, so perfect, each in his kind, as

---

<sup>432</sup> Vgl. Board, Marilyn Lincoln: „Arts Moral Mission: Reading G.F. Watts’s Sir Galahad“, in: Mancoff, Debra N. (Hrsg.): *The Arthurian Revival. Essays on Form, Tradition, and Transformation*, New York u. London 1992, S. 132–154, S. 138.

<sup>433</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 18, S. 120.

<sup>434</sup> Ebd., Bd. 27, S. 290.

<sup>435</sup> Bradley, Alexander: *Ruskin and Italy*, Ann Arbor u. a. 1987, S. 58.

these two“,<sup>436</sup> hatte Ruskin anlässlich dieser Studien über die Darstellung der St. Georg-Legende in der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni geschrieben.

Anderson bringt nun den Kampf des Heiligen gegen den Drachen mit dem Perseus-Mythos in Verbindung: „It does not merely resemble, – it *is* that story.“<sup>437</sup> Auch diese Verknüpfung hatte Ruskin bereits vollzogen; aber was bei ihm (zumindest seit den 1860er Jahren) eingebettet ist in einen Glauben an die zeitlose Wahrheit der Mythen, mutiert in Andersons Essay zu einer geradezu aggressiv christlichen Deutung: Im Ungeheuer (und zahlreichen weiteren von Carpaccio wiedergegeben Details) wird die Verkörperung der Fleischeslust erkannt,<sup>438</sup> in der Jungfrau eine Allegorie der menschlichen Seele. Die heidnische Andromeda stellt in diesem Sinne eine Vorstufe zu St. Georgs Prinzessin dar, letztere harre freiwillig aus und bedürfe nicht der Ketten: „This maiden, then, is an incarnation of spiritual life, mystically crowned with all the virtues. [...] Only by help of the hero who slays monstrous births of nature [...] may she enter into that liberty with which Christ makes His people free.“<sup>439</sup>

In gleicher Weise findet der antike Held im christlichen Ritter seine Vollendung: Perseus, wenn er Andromeda befreit, trägt „the dark helmet of Hades, by whose virtue he moved, invisible, upon Medusa through coiling mists of dawn. Only after victory might he unveil his brightness. But about George from the first is no shadow.“<sup>440</sup>

Die Verbindung von Drachentötung, Jungfrauenbefreiung und christlicher Gesinnung macht St. Georg zur zweiten Zentralfigur viktorianischer Ritterlichkeit, und zu einem für die Malerei noch attraktiveren Thema als es der Gralssucher ist. Vor allem zum Ende des Jahrhunderts entdecken ihn auch Schriftsteller und Erzieher zunehmend als Vorbild. George Baden-Powell, der Begründer der Pfadfinder-Bewegung, erklärt in seinem einflussreichen Buch *Scouting for Boys* (1908) den Heiligen zum „patron saint of cavalry and scouts all over Europe.“ Das siebte Kapitel, „Chivalry of the Knights“ betitelt, das den frauen- und kinderrettenden „Knight Errant“ der guten alten Zeit beschwört, bündelt, so die Analyse Joseph Kestners, zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch einmal „the influence of the chivalric code as promulgated in the Victorian

---

<sup>436</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 24, S. S. 340.

<sup>437</sup> Anderson, J. R.: „The Place of Dragons“, in: Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 24, S. 374–400, S. 377.

<sup>438</sup> Das gleiche gelte für Medusa: „the allegorising Platonists interpret Medusa as a symbol of man’s sensual nature.“ Anderson in Ruskin 1903–12, op. cit., S. 381.

<sup>439</sup> Ebd., S. 398.

<sup>440</sup> Ebd., S. 385.

age and exemplifies its extension into the Edwardian era and beyond.“<sup>441</sup>

### 4.3 Die Suche nach dem Gral

Nach Vorbildern Ausschau zu halten war für Burne-Jones vor allem in der Oxforder Zeit ein wesentliches Element seiner Suche nach einer eigenen Aufgabe. Thomas Carlyle formulierte nicht nur ein die Zeit bestimmendes Modell des Helden, er war für die Studenten auch selbst der „Hero as Man of Letters“ (so der Titel des fünften Kapitels von *Heroes and Hero-Worship*), ebenso wie Charles Kingsley, Henry Newman und, nach 1853 an erster Stelle, Ruskin.

Carlyle selbst begegnete der bildenden Kunst mit völligem Unverständnis,<sup>442</sup> aber in Ruskins *Modern Painters* und *The Stones of Venice* wird die Verbindung geknüpft zwischen dem Helden als Propheten, der den Menschen transzendente Wahrheiten vermittelt, und dem Künstler, der Kraft seiner Imagination eben diese Rolle annehmen kann, einem Priester nicht unähnlich, aber ohne kirchliche Bindung. „Up till now“, schreibt Burne-Jones 1856, „I seem not to have done anybody any good, but when I work hard and paint visions and dreams and symbols for the understanding of people, I shall hold my head up better.“<sup>443</sup>

Neben reale Vorbilder treten die literarischen Gestalten, die Mitte der 1850er Jahre die Fantasie von Burne-Jones und seinen Freunden bevölkern. Drei Bücher prägen Burne-Jones während dieser Zeit mehr als alle anderen: *Sintram und seine Gefährten*, 1815 in Deutschland erschienen, ist die Wintergeschichte eines Jahreszeiten-Zyklus von Friedrich de la Motte Fouqué, dem Autor der *Undine*; sie ist inspiriert von Dürers

---

<sup>441</sup> Kestner 1995, op. cit., S. 122 f. Vgl. auch Kestner, Joseph: „The Return of St. George 1859-1915“, in: Mancoff, Debra (Hrsg.): *King Arthur's Modern Return*. New York u. London 1998, S. 83–98.

<sup>442</sup> „How can Ruskin justify his devotion to Art?“, zitiert ihn Charles Eliot Norton, „Art does nothin' in these days, and is good for nothin'“. Norton, Sara/Howe, M. A. Dewolfé (Hrsgg.): *Letters of Charles Eliot Norton*. London 1913, S. 442 f. Ein von Ruskin arrangierter Besuch des Ehepaar Burne-Jones bei den Carlyles Mitte der 1860er Jahre verlief für alle Beteiligten enttäuschend (vgl. Fitzgerald, op. cit., S. 101), in Ehren hielt der Maler Carlyle dennoch; gegenüber Rooke bezeichnet er ihn und Ruskin als „two old Hebrew Prophets alive now and thundering.“ Doch Ruskin gebühre die größere Anerkennung: „Anything that Carlyle has said already existed in the world [...] – but Ruskin has said things in ethics the like of which for insight, delicacy and surpassing beauty and justice had never been imagined before.“ Zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 29.

<sup>443</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 143.

Stich *Ritter, Tod und Teufel*, der als Holzschnitt-Frontispiz dem Buches vorangestellt ist.<sup>444</sup> Fouque deutet das Bild als Allegorie der menschlichen Seele auf der Suche nach Reinheit, dementsprechend lässt er seinen Helden aus klösterlicher Abgeschlossenheit aufbrechen und gegen sexuelle Versuchungen, die eigene gewalttätige Natur und den Tod kämpfen. In einer Szene sieht Sintram in seinem Schild zum ersten Mal das eigene Spiegelbild und wird von Furcht ergriffen: ein symbolisches Bild für jugendliche Selbsterkenntnis, das auch Burne-Jones in seiner späteren Malerei immer wieder aufgreifen wird.

Von *Sintram* und den Ideen des Oxford Movement inspiriert ist Charlotte M. Younges Roman *The Heir of Redclyffe*, den Morris und Burne-Jones im Erscheinungsjahr 1853 lasen. Hier verkörpert der Protagonist Sir Guy Morville das Fortleben der aristokratisch-ritterlichen Tradition in der Gegenwart.<sup>445</sup> Und schließlich ist Digby schon erwähntes, wild wucherndes Werk *The Broadstones of Honours* zu nennen, das vor dem inneren Auge der schwärmerischen Studenten eine mittelalterliche Welt der mit unverrückbarem katholischen Glauben und allen erdenklichen Tugenden ausgestatteten Ritter und Mönche ausbreitete.

Immer wieder beschäftigte sich Burne-Jones auch mit dem heiligen Georg. Schon während seiner ersten Italienreise 1859 kopierte er in Venedig Details von Carpaccios Behandlung des Themas;<sup>446</sup> sechs Jahre später dann wandte er sich, wie bereits berichtet, anlässlich der bei Morris' Firma in Auftrag gegebenen Gestaltung des Hauses von Birket Foster zum ersten Mal selbst dem Drachentöter zu – einmal mehr auf den Spuren Rossettis wandelnd, der sich der Geschichte in einigen Aquarellen und Anfang der 1860er Jahre in einem Zyklus von Buntglasfenstern gewidmet hatte.<sup>447</sup>

Es war Burne-Jones gewesen, der Ruskin auf Carpaccio aufmerksam gemacht hatte, doch Ruskins Idee, die Legende für einen Feldzug zur Rettung Britanniens zu instrumentalisieren, begeisterte ihn vermutlich ebenso wenig wie die elaborierte Deutung J. R. Andersons. Auch Fragen nach historischen Wurzeln und der Tradierung von Sagen, wie sie Anderson detailliert erörtert, um den Zusammenhang zwischen St. Ge-

---

<sup>444</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 29; Lottes 1984, op. cit., S. 203; Mackail 1899, op. cit., Bd. 1, S. 41.

<sup>445</sup> Vgl. Girouard 1981, op. cit., S. 146 ff.

<sup>446</sup> Vgl. Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 36.

<sup>447</sup> Die Quelle für Rossetti und Burne-Jones war hierbei vor allem Thomas Percys *Reliques of Ancient English Poetry*, weniger die *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine. Vgl. Kestner 1998, op. cit., S. 86; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 101; Mancoff 1990, op. cit., S. 307 f.

orgs-Legende und Perseus-Mythos zu belegen, waren für ihn von nachgeordneter Bedeutung. Jedenfalls bedurfte es für ihn dieser „Beweise“ nicht, um in Perseus den mittelalterlichen Ritter zu sehen.

Wie Rossetti porträtiert Burne-Jones Georg nicht als Soldaten Gottes, sondern als romantisch liebenden Ritter. Im Grunde ist Prinzessin Sabra die eigentliche Protagonistin seines Zyklus. Sie ist auf sechs der sieben Gemälde beziehungsweise der sieben minutiös ausgearbeiteten Bleistiftzeichnungen zu sehen, ihr Retter nur auf den beiden letzten: im Kampf mit dem Drachen und vereint mit seiner zukünftigen Braut (Abb. 34 und 35).

In den folgenden Jahrzehnten kehrte Burne-Jones mehrfach zu dieser Legende zurück, nicht nur in Wiederholungen einzelner Bilder der Foster-Dekoration, sondern auch in davon unabhängigen Einzeldarstellungen St. Georgs. (Abb. 36). Sein diesen Gemälden zugrunde liegender Entwurf für ein Kirchenfenster war eines der populärsten Motive der Morris-Firma und wurde bis in die 1920er Jahre mehr als vierzig Mal ausgeführt.<sup>448</sup>

Digbys *Broadstone of Honour* bewahrte Burne-Jones bis an sein Lebensende neben seinem Bett auf, auch wenn er das Werk, mit einigem Abstand gesehen, für kindisch hielt.<sup>449</sup> Sein wahres „Buch der Bücher“ wurde Sir Thomas Malorys *Le Morte d'Arthur*. Er entdeckte es 1855 in einem Geschäft in Oxford; da es zu teuer war, kam er jeden Tag wieder, um darin zu lesen, solange bis Morris es schließlich kaufte.<sup>450</sup> Mit den Themen dieser 1485 erstmals veröffentlichten Sammlung von Prosaerzählungen, teils auf englischen, teils auf französischen Quellen basierend, mit den Geschichten von Artus' Tafelrunde und der Suche nach dem Heiligen Gral also, waren Morris und Burne-Jones bereits durch Digby und einzelne Gedichte Tennysons vertraut, wobei ihnen Tennysons Behandlung des Stoffes in seinem stetig anwachsenden *Idylls of the King*-Zyklus allerdings immer weniger behagte. Bei Malory fanden sie nun ein

---

<sup>448</sup> Vgl. Burne-Jones 1904–05, Bd. 1, S. 295 u. 304; Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 89, Schleinitz 1901, op. cit., S. 42 ff. Der mit Hilfe von Charles Fairfax Murray vollendete Zyklus für Birket Foster wurde 1894 noch einmal von Burne-Jones überarbeitet und mehrfach ausgestellt; inzwischen ist er auf sechs verschiedene Museen und Privatsammlungen verteilt.

Das erste der hochformatigen Einzelbilder (Abb. 36) wurde 1873 begonnen. Eine spätere Version schmückte den Jugendstilraum von Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein in Darmstadt und gehört heute zur Sammlung der Hessischen Hausstiftung, Kronberg. Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 215. Eine weitere, der zuletzt genannten sehr ähnliche Version (in der Georg allerdings einen Helm trägt) befindet sich in Privatbesitz.

<sup>449</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 28.

<sup>450</sup> Vgl. Ebd., S. 38 f.



Mittelalter, wie sie es sich in ihrer Vorstellung bereits erschaffen hatten, und wie Burne-Jones es 1854 in einem Brief an seinen Vater beschreibt, wenn er von einem Besuch berichtet, den er einer Klosterruine abstattete:

And in my mind pictures of the old days, the abbey, and long crosiers, gay knights and ladies by the river bank, hawking parties and all the pageantry of the golden age – it made me feel so wild and mad I had to throw stones into the water to break the dream. [...] I get frightened of indulging now in my dreams, so vivid that they seem recollections rather than imaginings<sup>451</sup>.

Natürlich schwärmte Burne-Jones in den 1870er und 1880er Jahren nicht mehr auf die gleiche Weise für ein traumhaft verklärtes Mittelalter wie der 20jährige Student in diesem Brief, dennoch bleibt sein Zugang zeitlebens ein solch intuitiver, und selbst wenn er Stoffe behandelt, die anderen Themenkreisen angehören, so kann man doch immer wieder den Nachklang dieser Ritterromantik vernehmen und der mit ihr verbundenen Melancholie. *Le Morte d'Arthur*, seinerseits keine Sicht Malorys auf seine Gegenwart, sondern auf eine längst vergangene und nie real gewesene Vergangenheit, handelt keineswegs nur von „gay knights“ und „hawking parties“, sondern endet im Bürger- und Bruderkrieg. Zwar bilden viele der Abenteuer der Ritter in sich abgeschlossene Geschichten, die in eine Hochzeit oder ein Festbankett münden, doch schon in der Gralssuche offenbart sich der Verfall der ritterlichen Tugenden: Nur drei von ursprünglich 150 Rittern erreichen ihr Ziel; der großen Mehrheit mangelt es an Demut, Keuschheit, und dem rechten Glauben.<sup>452</sup> Am Ende hat sich die Tafelrunde aufgelöst, Endzeitstimmung herrscht.

Für Burne-Jones, so Georgiana, wurde das Buch buchstäblich ein Teil seiner selbst.<sup>453</sup> Oder, um mit seinen eigenen Worten zu sprechen: „Nothing was ever like *Morte d'Arthur* – I don't mean any book, or any one poem – something that can never be written, I mean, and can never go out of the heart“.<sup>454</sup>

So sehr Burne-Jones in Malorys Welt aufging, so selektiv war seine

---

<sup>451</sup> Zit. n. ebd., S. 31.

<sup>452</sup> Vgl. Malory, Thomas: *Le Morte Darthur: The Birth, Life and Acts of King Arthur* [...], 2 Bde., Woodbridge 1985 (Reprint von London 1893), Bd. 2, S. 756. *Le Morte Darthur*, korrumpiertes Altfranzösisch für *Le Morte d'Arthur*, der Tod des Artus, ist der Titel der Originalausgabe. Er wurde später korrigiert, von Neuauflagen wie der vorliegenden aber auch immer wieder aufgenommen.

<sup>453</sup> Vgl. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 116.

<sup>454</sup> Burne-Jones an Frances Horner, zit. n. Horner 1933, op. cit., S. 112.

Wahrnehmung derselben, oder zumindest seine Bereitschaft, sie sich anzueignen – keine Spur in seiner Rezeption vom bodenständigen Humor des Autors oder gar von der erheblichen Anzahl abgeschlagener Hände und Köpfe, die die Wege der Ritter säumen. Ähnliches galt für Geoffrey Chaucer: „I have abstained from decorating certain of the Canterbury Tales“, gestand der Maler seinem Freund Swinburne, „he ever had more robust and daring parts than I could assume.“<sup>455</sup> Lieber wandte er sich Chaucers Übersetzung des *Rosenromans* oder *Womanly Noblesse* zu.

Es waren nur bestimmte Aspekte des ritterlichen Ideals, die Burne-Jones für sich in Anspruch nahm, nämlich vor allem die des mit sich selbst und der Begegnung mit dem anderen Geschlecht beschäftigten Individuums. Dass Rittertum, dass das Bemühen, die Aufmerksamkeit einer Frau zu erringen (was nicht in Widerspruch zur sexuellen Enthaltensamkeit stehen muss), traditionell immer auch von Konkurrenz und Kampf begleitet wird, spielte für ihn nie eine Rolle. Die Ritter seiner Bilder werden von Minne und Gralssuche bereits vor solche Probleme gestellt, dass sie gar nicht auf den Gedanken kommen, sich bei ihrer Queste noch gegenseitig zu behindern und in Duelle zu verstricken. Allenfalls ein Drache kann die Rolle eines männlichen Konkurrenten einnehmen.

Das Vorbild des fahrenden Ritters fand auch außerhalb der Malerei seinen Niederschlag. Die literarische Version einer „quest“, die nach dem Verständnis der Zeit „ideas of adventure and *Bildungsreise*“<sup>456</sup> verband, formuliert Burne-Jones in „A Story of the North“, einem Beitrag für die Februar-Ausgabe des 1856 initiierten *Oxford and Cambridge Magazine*: die (sehr an *Sintram* erinnernde) Geschichte eines jungen Mannes, der durch eine Buchillustration in die Vergangenheit reist und sich auf die Suche nach seiner Geliebten begibt. Dabei durchläuft er eine Reihe von Prüfungen, die zur Selbsterkenntnis und schließlich zum Tod führen. Die Vereinigung mit der Geliebten kann erst im Jenseits erfolgen.<sup>457</sup> Morris widmete sich der Figur des suchenden Helden nicht nur in den Geschichten des *Earthly Paradise*, sondern blieb dem Erzählmuster der Queste bis in die 1890er Jahre treu, bis hin zu Romanen wie *The Well at the*

---

<sup>455</sup> Burne-Jones an Swinburne, 8. August 1856, Brotherton Collection, Leeds University, zit. n. Thompson 1955, S. 633. Burne-Jones bezieht sich auf die 87 Illustrationen, die er für den von Morris' Kelmscott Press herausgegebenen Band *The Works of Geoffrey Chaucer* zeichnete.

<sup>456</sup> Kestner 1995, op. cit., S. 126.

<sup>457</sup> Burne-Jones, Edward: „A Story of a North“, in: *The Oxford and Cambridge Magazine*, New York 1972 (Reprint von London 1856), S. 81–99.

*World's End* und *The Wood Beyond the World*.

Der sanfte Sir Galahad, „demure as a dove“<sup>458</sup>, wie Malory schreibt, wurde in den 1850er Jahren Burne-Jones' zentrale Heldenfigur, er ist der einzige unter den Rittern im *Le Morte d'Arthur*, der das Geheimnis des Grals schaut und (aus freier Entscheidung) daran stirbt. Schon in den ersten Jahren in Oxford, noch vor der Lektüre Malorys, hatte Burne-Jones sich Tennysons „maiden knight“ als Schutzpatron auserkoren. Über mehrere Jahre verfolgte er die Idee, eine säkulare Bruderschaft zu gründen, „The Order of Sir Galahad“, die im East End von London ein Leben in Keuschheit und Armut führen und den Obdach- und Mittellosen helfen sollte.<sup>459</sup>

Seinen Freund Crom Price fordert er auf, Tennysons „Sir Galahad“ auswendig zu lernen. Und später, als der Freund offenbar an den Segnungen des Zölibats zu zweifeln beginnt, schreibt er mitfühlend: „If your decision involve the happiness of another you know your course, follow nature, and remember the soul is above the mind and the heart greater than the brain“, womit er eine Einsicht formuliert, die ihn zeitlebens prägen wird: dass es nicht etwa die „Vernunft“ sei, die eine Alternative zur „Natur“, zum Fleisch, zur Sexualität darstelle. Im Gegenteil, die Vernunft trenne Menschen von der Welt: „Man as the seat of mind is isolated in the universe“. Vielmehr ist es der vage definierte Begriff der „Seele“, den es zu kultivieren gilt: „It [...] links him with higher beings and distinguishes him from the lower also. Therefore develope it to the full“.<sup>460</sup>

Aber wie wörtlich sollte man Galahad nehmen? Die Vorstellung, ein sexuell enthaltsames Leben zu führen, war vermutlich ebenso abschreckend wie sie Erleichterung versprach. Im Großen und Ganzen hatten die Theologiestudenten kaum Kontakt zum anderen Geschlecht. Um mit Georgiana zu sprechen: „They had no conquering airs with women [...]. I am confident that the mystery which shrouds men and women from each other in youth was sacred to each one of them“.<sup>461</sup> In einem Brief von 1854 macht Burne-Jones allerdings Andeutungen über „heart-aches“ (und auch Morris spricht von „wild restless passions“), beteuert aber sofort: „The Monastery, Crom, stands a fairer chance than ever of being founded – I know that it will be some

---

<sup>458</sup> Malory 1985, op. cit., Bd. 2, S. 690.

<sup>459</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 78 f.

<sup>460</sup> Zit. n. ebd., Bd. 1, S. 86.

<sup>461</sup> Ebd., Bd. 1, S. 105 .

day.<sup>462</sup>

Wie bekannt (und wie alle seine Freunde auch) zog er es schließlich vor „der Natur zu folgen“, aber das Ideal des Gralsritters und des Lebens als Queste lebte in ihm fort.

1859 verbrachte Burne-Jones aufgrund einer schweren Erkrankung einige Monate in „Little Holland House“; die ihn pflegende Hausherrin, Mrs. Prinsep, die Mutter eines Malerkollegen, umgab sich mit einem Kreis von Künstlern und Literaten, zu dem unter anderem Tennyson, Carlyle, Browning, Gladstone und Rossetti gehörten. Als Dauergast beherbergte sie Watts, dessen Einfluss auf Burne-Jones hier seinen Anfang nahm.<sup>463</sup>

Eine Tuschezeichnung, die Burne-Jones während seines Aufenthaltes in Little Holland House, anfertigte, vermutlich von Watts und Tennyson inspiriert,<sup>464</sup> zeigt *Sir Galahad* (Abb. 37) zu Pferde, eine jugendliche Version von Dürers *Ritter*, der mit gesenktem Kopf weltabgewandt sein Ziel verfolgt und keine Notiz nimmt von den irdischen Freuden, die sich ihm anbieten, von den Männern und Frauen zu seiner Linken, jenseits einer Mauer, die Zärtlichkeiten austauschen und Lautenklängen lauschen.

Wie Tennysons Galahad scheint der ideale Ritter Burne-Jones' ein in sich selbst vertiefter Suchender zu sein, für den die Verführungen der Welt keine Bedeutung haben. Vielleicht aber reitet er auch nicht einfach blind an seinen weniger sittenstrengen Mitstreitern vorbei, sondern träumt vielmehr von ihnen und kämpft gegen diese Fantasien an: ein einsamer, sich bewusst abgrenzender Galahad, wie Morris ihn in „Sir Galahad: A Christmas Mystery“, 1858 in *The Defence of Guenevere* veröffentlicht, charakterisiert: „Night after night your horse treads down alone / There sere damp fern, night after night you sit / Holding the bridle like a man of stone, / Dismal, unfriended, what thing comes of it?“<sup>465</sup>

Mit seiner Gedichtsammlung *The Defence of Guenevere* hatte Morris eine Bearbeitung des Artusstoffes vorgelegt, die, wie schon der Titel verkündet, in einem für das zeitgenössische Publikum schwer verdaulichem Kontrast zu Tennysons „Galahad“

---

<sup>462</sup> Zit. n ebd., Bd. 1, S. 102; vgl. auch Fitzgerald 1975, op. cit., S. 26.

<sup>463</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 64 ff.

<sup>464</sup> Burne-Jones' *Galahad*, so Otto von Schleinitz, der Watts noch persönlich kennenlernte und zutiefst verehrte, sei „unter der fast unmittelbaren Anleitung von Watts“ entstanden, drei Jahre bevor letzterer selbst sein einflussreiches *Galahad*-Gemälde vollenden sollte. Vgl. Schleinitz 1901, op. cit., S. 33 f.

<sup>465</sup> „Sir Galahad: A Christmas Mystery“, in: Morris 1910–15, op. cit., Bd. 1, S. 24–30, S. 24.

und den später folgenden *Idylls* standen. Zwar erstrecken sich die vorherrschenden Themen des Bandes („sex and violence“,<sup>466</sup> wie Girouard sie bündig zusammenfasst) nicht auf die beiden Gedichte, die dem jungfräulichen Ritter gewidmet sind. Doch auch hier unterscheidet sich Morris deutlich von der Version Tennysons – aber auch von der Malorys, denn gerade den Galahad des *Morte d'Arthur* kennzeichnet eine absolute Unfehlbarkeit, die keine inneren Konflikte zulässt.<sup>467</sup>

Morris' Held nun tut sich keineswegs leicht mit seiner Keuschheit und denkt wehmütig daran, dass sich andere Ritter von der Dame ihres Herzens verabschieden konnten, bevor sie zur Suche nach dem Gral aufbrachen. „I know / Indeed that they will say: 'This Galahad / If he had lived had been a right good knight; / Ah! poor chaste body!'“<sup>468</sup>

Dass auch Burne-Jones mehr und mehr von der düsteren, von Zweifeln und Einsamkeit geplagten Seite des fahrenden Ritters fasziniert war,<sup>469</sup> zeigt bereits eine Zeichnung, die drei Jahre nach seinem *Galahad* entstand, *Childe Roland*, nach Robert Brownings 1855 in *Men and Women* veröffentlichtem Gedicht „Childe Roland to the Dark Tower Came“ (Abb. 38). Rossetti hatte ihn 1856 mit Browning bekannt gemacht, und Burne-Jones bezeichnete ihn als „the deepest and intensest of all the poets – writes lower down in the darkest heart of things – rises up to the seemingly clear surface less often“.<sup>470</sup> „Childe Roland“, auch für Morris das beste Gedicht der Sammlung, ist erneut die Geschichte einer Queste, deren Motiv und Ziel jedoch im Dunkeln bleiben, und die vor allem von den Seelenzuständen des Suchenden, von Furcht, Hass, Schmerz und Trostlosigkeit handelt. Burne-Jones stellt den finalen Moment dar. Der Ritter ist am „schwarzen Turm“ angekommen und nun im Begriff, in das auf ihn wartende Horn zu stoßen. Weder der Protagonist noch Leser oder Bildbetrachter wissen, was darauf folgen wird.<sup>471</sup>

---

<sup>466</sup> Girouard 1981, op. cit., S. 186

<sup>467</sup> Vgl. O'Malley, Jerome F.: „Sir Galahad: Malory's Healthy Hero“, *Annuaire Mediaevale*, 20, New Jersey 1981, S. 33–51, S. 41.

<sup>468</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 1, S. 25.

<sup>469</sup> Debra Mancoff sieht in Burne-Jones' Zeichnung eine genaue Umsetzung von Tennysons Text: „Here is a Galahad unlike that of Morris. This chaste youth will have no moments of doubt“ – eine Lesart, der ich nicht zustimmen kann. Zumindest würde ich das Bild doch zwischen dem noch ungetriebenen Idealismus des einen und dem suchenden Zweifel des anderen Dichters ansiedeln. Vgl. Mancoff 1990, op. cit., S. 164.

<sup>470</sup> Burne-Jones an Charlotte Salt, zit. n. G. Burne-Jones, op. cit., Bd. 1, S. 153.

<sup>471</sup> Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 72; Enzensberger, Christian: „Childe Roland to the Dark Tower Came“, in: Jens 1988–92, op. cit., Bd. 3, S. 258 f.

Nach der von Digby inspirierten großen Gouache *The Merciful Knight* von 1863 trat die Ritter-Thematik im engeren Sinne für Burne-Jones etwas in den Hintergrund, um dann aber in den 1880er Jahren mit neuer Dringlichkeit zurückzukehren. In seinem 1885 begonnenen *Secret Book of Designs* – das so genannt wurde, weil es von intimerem Charakter war als die üblichen, für Atelierbesucher zugänglichen Skizzenbücher – finden sich zahlreiche Zeichnungen fahrender Ritter. Es enthülle, so Georgiana, „sides of his nature that none of his other work does“.<sup>472</sup>

Eine der Skizzen, *Launcelot and the Grail* (Abb. 39), gibt einen ersten Hinweis auf den Einfluss, den auch Rossetti auf Burne-Jones' Vorstellung der Gralssuche ausübte: Einer Vision gleich zieht eine Prozession von – Engeln? Frauen? – jedenfalls eher weiblich wirkenden Gestalten an einem zu ihnen aufblickendem Reiter vorüber: an Launcelot, eben jenem Ritter, dem es *nicht* gestattet wird, den Gral zu sehen und der allenfalls im Traum in seine Nähe gerät.

Ende der 1850er Jahre war Malory nicht nur für Burne-Jones, sondern für den gesamten Rossetti-Zirkel die wohl wichtigste Inspirationsquelle – eine sehr private Passion, weil *Le Morte d'Arthur* ausserhalb ihres Kreises noch recht unbekannt war und auch die Popularisierung des Stoffes durch Tennyson erst in den Anfängen steckte.<sup>473</sup> Von zentraler Bedeutung für die sich lose formierende zweite Präraffaelitische Bruderschaft war das gemeinsame Projekt der Oxford Murals, und hier war es Rossetti der sich mit zwei Darstellungen dem Gralsthema zuwandte.<sup>474</sup>

Er veränderte die Tradition signifikant: zum einen, indem er sich, auch in seinen Zeichnungen und Aquarellen, in nie dagewesener Weise auf die Beziehung zwischen Launcelot und Guenevere konzentrierte (für die staatstragenden Fresken Dyces natürlich ein Anathema und von Tennyson einseitig negativ dargestellt), zum anderen weil er einer Randfigur bei Malory, „The Damsel of the Sanct Grael“, der Trägerin des Grals, eine zentrale Bedeutung verlieh.

Darüber hinaus verschmolz er diese Vorstellung von einem oder mehreren Gralsfräulein mit den von Tennyson schon im „Sir Galahad“ eingeführten (geschlechtlich nicht festgelegten) Engeln und begründete so eine Ikonografie weiblicher Gralsengel,

---

<sup>472</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 118; vgl. auch Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 292; Mancoff 1990, op. cit., S. 238.

<sup>473</sup> Vgl. Poulson 1999, op. cit., S. 80 ff. und passim.

<sup>474</sup> Vgl. Surtees, Virginia: *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1823-1882): A Catalogue Raisonné*, 2 Bde., Oxford 1971, Nr. 93 u. 94; Mancoff 1990, op. cit., S. 158 ff.

wie sie der viktorianischen Vorstellung von Weiblichkeit sehr entgegenkam und die Malerei der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts auch ausserhalb des präraffaelitischen Umfeldes wesentlich beeinflusste.<sup>475</sup>

Durch die Figur der Gralsträgerin nimmt sich das Erlangen des Grals in den beiden Entwürfen Rossettis für die Oxford Murals wie eine vorsichtige Annäherung der männlichen Suchenden an eine demütig verehrte Frau aus, insbesondere im zweiten, nie als Fresko, aber später als Aquarell umgesetzten Entwurf, *The Attainment of the Sanc Grael*, der Galahad, Bors und Percival am Ziel ihrer Suche zeigt (Abb. 39). Die Suche nach dem Gral wirkt, wenigstens im Bild, wie die Suche nach der Geliebten.

Durch Rossetti wurden Burne-Jones und vor allem Morris, gerade dem Zölibat entronnen, ermutigt, auch das erotische Potential des *Morte d'Arthur* zu erforschen. Nachdem Burne-Jones dies ausführlich in seinen Bildern von Merlin und Nimue getan hatte, begann er auch die Gralssuche selbst verstärkt unter diesem Aspekt zu behandeln.

Das *Secret Book of Designs* wurde zur Quelle für weitere, vor allem dekorative Arbeiten: 1886 stellte Burne-Jones die Queste der Ritter in vier Glasfenster-Entwürfen für sein zweites Haus in Rottingdean, Sussex, dar,<sup>476</sup> und in den 1890ern entstand, als zentrale Arbeit einer Innenausstattung von Morris' Firma für den australischen Ölmagnaten Knox D'Arcy, eines von Burne-Jones berühmtesten Werken: die Serie der *Holy Grail Tapestries*.<sup>477</sup> In beiden Zyklen geht es um die unterschiedlichen Stadien, die die Ritter auf der Suche nach dem Gral erreichen, wobei der Maler den *Morte d'Arthur* nicht dem Wortlaut getreu illustriert, sondern jeweils verschiedene Szenen zusammenzieht, und seiner Intention entsprechend Details weglässt oder frei interpretiert. Die Fenster zeigen, wie Launcelot und Gawein scheitern und Galahad zur Gralskapelle gelangt. Ein sich ihnen zu- oder von ihnen abwendender, den Gral tragender Engel verdeutlicht, wie weit die Ritter auf ihrer Suche gelangt sind.

In den Tapissereien wird das Thema weiter ausdifferenziert. Nach den einleitenden

---

<sup>475</sup> Vgl. Poulson 1999, op. cit., S. 84 f. u. S. 128 ff.; Mancoff 1998, op. cit., S. 159; Marsh, Jan: „Knight and Angels: The Treatment of 'Sir Galahad' in the Work of Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddal and William Morris“, in: *The Journal of the William Morris Society*, Vol. III, Nr. 1, Autumn 1988, S. 15–23, S. 18; Yamaguchi, Eriko: „The Defence of Lancelot: Rossetti's Quest for God's Graal“, in: *Studies in Medievalism*, 4, 1992, Rochester, NY, S. 235–46, S. 237f.

<sup>476</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 290 f.

<sup>477</sup> Vgl. Wildman/Christian, op. cit., S. 298–305; Baumstark, Reinhold/Koch, Michael (Hrsgg.): *Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Bayrisches Nationalmuseum München, Köln 1995, S. 117 u. S. 222–233; Poulson 1999, S. 100 ff.; Mancoff 1990, op. cit., S. 240–246.

Darstellungen, *The Summons* und *The Arming and Departure of the Knights*, werden sechs Ritter gezeigt, die dem Ziel ihrer Wünsche unterschiedlich nah kommen. Gawain und Uwain wird der Einlaß in die Kapelle verwehrt: „Eaten up by the world they were – handsome gentlemen set on this world’s glory“,<sup>478</sup> beschreibt der Maler seiner Freundin Helen Mary Gaskell das Motiv. Der vierte Teppich zeigt Launcelot, „eaten up not by coveting of glory but eaten up he was, and his heart set on another matter. So he is foiled“.<sup>479</sup>

Auf dem letzten, größten Teppich, *The Attainment*, betrachten Percival und Bors den Gral von ferne; allein Galahad kniet unmittelbar vor der Kapelle, vorerst noch in angemessenem Abstand und ohne auf den Grund des Kelches zu blicken, denn, so Burne-Jones: „To see it is death, for it is seeing the face of God.“<sup>480</sup>

Der eigentliche Held der Wandteppiche ist der dreimal dargestellte Launcelot, Galahad erscheint nur in der letzten Darstellung. Und der einzige der Entwürfe, den Burne-Jones als Ölgemälde wiederholte, ist *The Dream of Launcelot at the Chapel of the San Graal*, ein Bild des Scheiterns (Abb. 41). Launcelot ist der fehlbare Ritter, immer wieder in Liebeshändel verwickelt und häufig ein Opfer der Frauen, die ihn buchstäblich in den Wahn treiben – ein Opfer aber auch der eigenen Leidenschaften. Auf der Suche nach dem Gral erreicht er zwar den Ort, an dem der heilige Kelch aufbewahrt wird, er erfährt aber im Traum, dass er diesen nie erlangen wird, eine Folge seiner ehebrecherischen Beziehung mit Guenevere.<sup>481</sup> „Verzehrt wurde auch er“: Helen Mary „May“ Gaskell, Burne-Jones’ große Liebe der 1890er Jahre, wusste nur zu genau, was der Maler damit meinte, und sie hätte diese Erläuterung sowohl auf die Gegenwart als auch auf die Vergangenheit des Malers beziehen können.

Das Gemälde steht in jeder Hinsicht unter den Zeichen von Nostalgie und Autobiografie, es ist eine Hinwendung zu den frühen Quellen der Inspiration und kann als eine von vielen – und vermutlich letzte – Verarbeitungen der jahrelangen Affäre des Malers mit der Bildhauerin Maria Zambaco Ende der 1860er, Anfang der ’70er Jahre gesehen werden.<sup>482</sup> Zudem greift er hier jene Komposition Rossettis für Oxforder Wanddekoration wieder auf, die die gleiche Szene zum Thema hatte und in der Burne-

---

<sup>478</sup> Zit. n. G. Burne-Jones, op. cit., Bd. 2, S. 208

<sup>479</sup> Zit. n. ebd., S. 209.

<sup>480</sup> Zit. n. ebd.

<sup>481</sup> Vgl. Malory, op. cit., Bd. 2, S. 720 f., S. 806.

<sup>482</sup> Vgl. Wilton/Upstone, op. cit., S. 250 f.



Jones selbst Modell für den träumenden Launcelot saß (Abb. 42). Was Rossetti noch ausformuliert, die Vision des Ritters von Gralsfräulein und Engeln und der geliebten Königin, die den Weg zur Erlösung versperrt, ist in Burne-Jones' Version auf das Allernötigste verknüpft. Um das Bild zu verstehen, muss der Betrachter die Geschichte kennen. Das Oxforder Fresko, so Burne-Jones, repräsentiere „the highest character of Rossetti's work“, und Georgiana sah in seinem eigenen *Launcelot* einen letzten Tribut an den Freund. Neben einer Darstellung von Luzifers Auszug aus dem Himmel sei dieses Bild Mitte der 1890er Jahre „another of his own favourites“ gewesen.<sup>483</sup>

Dem jungen Studenten und angehenden Maler mag der vollkommene Galahad das leuchtende Vorbild gewesen sein, doch in die späteren Darstellungen mischt sich die Einsicht, dass sich das Verfolgen eines rein geistigen Ideals auch zerstörerisch auswirken kann. Die Tatsache, dass 147 Ritter *nicht* an ihr Ziel gelangen, gewinnt neue Bedeutung. Im Bild von Launcelot – und hier stimmt Burne-Jones auch inhaltlich mit Rossettis früheren Darstellungen des Themas überein – ist es gerade der mit Makeln Behaftete, dem die ganze Sympathie des Malers gehört. Mitleidend und bedauernd betrachtet der auf der unüberwindlichen Schwelle stehende Engel den Schlafenden.

Als ein „Männerbild“ sah Burne-Jones das Bild von der fehlgeschlagenen Suche nach spiritueller Reinheit gleichwohl: Die ebenfalls 1896 in der New Gallery ausgestellte *Aurora* sei „a ladies' picture“, sagte er zu Rooke; „that [*Launcelot*] is the gentleman's picture. No sentiment appeals to them. I don't know why ladies shouldn't care about it, but they don't. Perhaps they think it's ridiculous to make such a fuss about a mere peccadillo. They don't approve of the morals of it.“<sup>484</sup>

Eine melancholische, resignative Interpretation des Artusstoffes ist auch die zentrale Arbeit des letzten Jahrzehnts, die Burne-Jones als sein wichtigstes Werk und sein Vermächtnis verstand: das mehr als sechs Meter breite, unvollendet gebliebene Gemälde *Arthur in Avalon* (auch: *The Sleep of King Arthur*), an dem er 17 Jahre arbeitete. Artus zieht sich nach verlorener Schlacht nach Avalon zurück „ – and that shall close the tale of me.“<sup>485</sup> Die Queste der Ritter taucht hier in Form von Kupferreliefs über dem ruhenden König auf.

Auch durch die enge Freundschaft mit dem Journalisten, Schriftsteller und Maler

---

<sup>483</sup> Burne-Jones 1904–06, Bd. 2, S. 258.

<sup>484</sup> 20. April 1896, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 98 f.

<sup>485</sup> Burne-Jones an Lady Leighton, 1895, zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 276.

Sebastian Evans wurde der Gral in den 1890er Jahren zum immer wiederkehrenden Thema. Evans veröffentlichte 1898 nach Jahren intensiver Studien zwei Bücher: *In Quest of the Holy Graal: An Introduction to the Study of the Legend* und eine zwei-bändige Übersetzung von Chrétien de Troyes' Prosaroman *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal*. Letztere hatte er Burne-Jones, während er sie verfasste, laut in dessen Atelier vorgelesen, und der Maler revanchierte sich, indem er Frontispiz und Titelseite beisteuerte.<sup>486</sup>

Die Idee des Grals in konkrete Bilder zu fassen und ihn, wie Malory, mit symbolischen Handlungen und Accessoires, mit märchenhaften Geschichten wie der seines Ursprungs als Abendmahlskelch zu umspinnen, war für Burne-Jones ein natürlicher Vorgang. Jeder Anflug von wissenschaftlicher Erforschung jedoch erregte seinen Widerwillen.

Evans' historisch-allegorische Deutung des Mythos', so Georgiana, konnte er nicht akzeptieren:

To explain a story that to him was an explanation of life he felt intolerable. Time never touched his feeling for the Quest. 'Lord!' he wrote, 'how that San Graal story is ever in my mind and thoughts continually. Was ever anything in the world as that is beautiful? If I might clear away all the work that I have begun with, if I might live and clear it all away, and dedicate the last days to that tale – if only I might.'<sup>487</sup>

Präziser als „an explanation of life“ lässt sich die Bedeutung, die der Gral für Burne-Jones hatte, wohl nicht fassen und allenfalls von Äußerungen in anderem Kontext, über die Bedeutung von Kunst etwa, ableiten. Er repräsentiert Ideale, die keinem Nützlichkeitsdenken unterworfen und einer genauen Definition unzugänglich sind, Schönheit und Wahrheit als untrennbare Einheit, und unter anderem wohl auch eine Vollkommenheit in der Kunst, wie sie die Renaissance zuletzt hervorgebracht zu haben schien, wie sie nun verloren war und wie Burne-Jones sie sich im Gespräch mit den Alten Meistern mühsam anzueignen suchte, immer gequält vom Gefühl des Verlustes, vielleicht auch des eigenen Ungenügens, des Mangels an originärer, ureigener Energie. Das Selbstbild des aus der Zeit gefallenen, einsamen Streiters kultivierte Burne-Jones sorgfältig; besonders in den letzten Jahren häuften sich seine Klagen über

---

<sup>486</sup> Vgl. Lottes 1984, op. cit., S. 214; Vallance 1900, op. cit., S. 24.

<sup>487</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 333.

die barbarische, allem Schönen abholde Gegenwart.

Sein Selbstverständnis des Malers als Gralsritter wurde für seine Bewunderer schon fast zum Klischee. „Sequar et attingam“ (I will follow and attain) lautete das Motto, das er sich anlässlich seiner Erhebung in den Adelsstand 1894 wählte<sup>488</sup> und an das Julia Cartwright in ihrer Monografie, die sie als Sonderausgabe des *Art Journal* ein halbes Jahr später vorlegte, dankbar anknüpfte:

He does what many dream of all their lives – ‘dream, strive to do, agonise to do, and fail in doing;’ and yet, true artist that he is, he still seeks after an ideal beyond his reach, and a goal that is out of sight. He has been painting for the last forty years, and now, he tells us, the Himalayas are still in front of him. The Graal still beckons him onward, and like Galahad of old, he follows where it leads.<sup>489</sup>

Auch William Sharp erinnert sich in seinem Nachruf an entsprechende vom Künstler selbst angestellte Vergleiche und fasst in seinem einleitenden Satz Burne-Jones’ Leben zusammen als „more than forty years of continuous toil of spirit and labour of hand in that quest which is the highest quest of man – the quest of beauty“.<sup>490</sup>

Sharp referiert eine Diskussion, die Burne-Jones (während er an einem der *Perseus*-Bilder arbeitet und seinen Besuchern entsprechende Detailstudien zeigt: Zeichnungen von Gesichtern, Rüstung und einzelnen Körperteilen) mit einem seiner Gäste über die Frage führt, was einen großen Künstler ausmache. Zunehmend ungehalten über die Argumentation seines Gesprächspartners, die darauf hinausläuft, dass Größe mit Erfolg gleichzusetzen sei, zieht der Maler den Schriftsteller Walter Pater zum Vergleich heran:

Take this book here (*Marius the Epicurean*) I don’t suppose its sale will exceed a couple of thousand copies. [...] There are too few who care for beauty in any art. The very name of a great writer like Pater is unknown to the vast Mudie world. [...] And so it is in art. A thousand men exhibit pictures at the Royal Academy, and of these men, perhaps not one is a painter.<sup>491</sup>

Dass Burne-Jones hier nicht nur über Pater, sondern auch über sich selbst spricht, wird

---

<sup>488</sup> Vgl. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 93.

<sup>489</sup> Cartwright 1894, op. cit., S. 32.

<sup>490</sup> Sharp, William: „Edward Burne-Jones“, in: *Fortnightly Review*, August 1898, S. 289–306, S. 289.

<sup>491</sup> Ebd., S. 302. Tatsächlich wurde *Marius*, Paters erfolgreichstes Buch, bis zur Gesamtausgabe 1910 in einer Auflage von 5100 Exemplaren in England und 2500 in Amerika veröffentlicht. Vgl. Seiler 1995, op. cit., S. 18.

spätestens am Schluss seines weit ausgreifenden Monologs deutlich:

But to be a great painter a man must have a great spirit. He must be a dreamer, and not be ashamed of his dreams; [...] he must be so single-hearted that, like Sir Galahad, there can be for him only one Sanc Grael, beauty; and only one quest, the lifelong, insistent effort to discern and to interpret in beauty, that Loveliness, that Beauty, which is at once his inspiration, his dream, his despair, and his eternal hope.<sup>492</sup>

Über *Marius the Epicurean* hatte er bei anderer Gelegenheit gesagt: „I recognise so much of myself in this book, [...] that at times it is almost too personal to me to read without disquietude.“ Wie Marius, fügt Sharp hinzu, „he knew his vocation from the first, and, [...] he accepted his mission with grave circumspection.“<sup>493</sup>

Dass Burne-Jones sich so sehr in diesem Buch wiederfand, kann kaum verwundern. Paters Held, ein gleichsam in das Rom des Marcus Aurelian und den Anfängen der Christenheit versetzter viktorianischer Ästhet, verlebt eine von Einsamkeit geprägte Kindheit, mehr der Kontemplation als der Tat gewidmet: “He lived much in the realm of the imagination, and became betimes, as he was to continue all through life, something of an idealist, constructing the world for himself in great measure from within, by the exercise of meditative power.“<sup>494</sup>

Eine Sehnsucht nach Askese und dem Genuß konzentrierter Sinneswahrnehmung erfüllt den jungen Mann, „an urbane and feminine refinement [...] – the sense of a certain delicate blandness“.<sup>495</sup>

That first, early, boyish ideal of priesthood, the sense of dedication, survived through all the distractions of the world, and when all thought of such vocation had finally passed from him, as a ministry, in spirit at least, towards a sort of hieratic beauty and order in the conduct of life<sup>496</sup>

– was, wie viele andere Details, sowohl eine Erfahrung Paters als auch Burne-Jones’

---

<sup>492</sup> Sharp 1898, op. cit., S. 302 f. „Thus Sir Edward Burne-Jones: so far as, helped by a few notes, I can recall his words“, setzt Sharp hinzu, und dementsprechend muss man den über mehrere Seiten rekonstruierten Monolog Burne-Jones’ natürlich unter Vorbehalt lesen. Dass Sharps Erinnerungsvermögen nicht unfehlbar ist, wird allein daran deutlich, dass das nach Jahren rekapitulierte Gespräch sowohl Paters *Marius* behandelt als auch die Frage, warum (der offensichtlich noch lebende) Rossetti seine Gemälde nicht öffentlich ausstelle. Rossetti starb 1882, *Marius* erschien aber erst 1885.

<sup>493</sup> Ebd. S. 301

<sup>494</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 2 u. Bd. 3 (*Marius the Epicurean. His Sensations and Ideas*), Bd. 2, S. 24 f.

<sup>495</sup> Ebd., S. 21.

<sup>496</sup> Ebd., S. 25.

beschreibt.

Das erklärte Ziel des Autors war es, die Überlegungen des in seinen Augen weit- hin missverstandenen Schlusskapitels der *Renaissance* weiter auszuführen und das Programm einer „‘aesthetic’ education“<sup>497</sup> zu entwerfen. Den jugendliche „Cyreanis- mus“ des intensiv gelebten Augenblicks verwirft Marius letztendlich, weil dieser allzu leichtfertig die Schönheit und Ernsthaftigkeit einer etablierten Religion einem hoch- mütigen Skeptizismus geopfert habe. Natürlich spricht Pater hier auch zu seinen Geg- nern und versucht deutlich zu machen, dass es nie seine Absicht war, die christliche Religion und ihre fast zweitausendjährige Geschichte einem oberflächlich verstande- nen Hedonismus zu opfern.

Was Pater beschreiben wollte, war eine dem modernen aufgeklärten Menschen mögliche Haltung zur Religion, eine Haltung, die die moralischen Werte, das Gefühl und die Poesie des Christentums ohne dessen Dogmen bewahrte.<sup>498</sup>

Tatsächlich wurde *Marius* weitaus weniger kontrovers aufgenommen als *The Re- naissance*, wenn auch mit dem immer wieder geäußerten Bedauern (oder auch der bloßen Feststellung), dass das Buch keine Handlung habe und mithin der gewählten Gattung, dem Roman, nicht gerecht werde. Wie bei den Gemälden Burne-Jones’ sa- hen viele in Paters Protagonisten geisterhafte Wesen, nicht aus Fleisch und Blut und bar jeder Leidenschaft.<sup>499</sup>

Liebe und Leidenschaft spielen, von den homoerotischen Untertönen abgesehen, im eigentlichen Roman in der Tat keine Rolle. Ein ganzes Kapitel allerdings widmet Pater der Nacherzählung des Märchens von Amor und Psyche, und allein dies wird Burne-Jones für das Buch eingenommen haben.

So suggestiv der mit Burne-Jones befreundete William Sharp *Marius*, Pater, Gala- had, den aufrichtigen Künstler im allgemeinen und den zitierten Maler im besonderen auch miteinander verknüpft: Man sollte das Motiv der Queste im Werk von Burne- Jones nicht auf ein Künstlergleichnis verengen. Der „quest of beauty“ kann man mit noch größerer Berechtigung „the quest for love“ als alles bestimmende Obsession zur Seite stellen – für den Maler eine im gleichen Maße von Angst, Hoffnung und dem Wissen um Vergeblichkeit geprägte Suche. Nur war dies weniger für eine solche Hei-

---

<sup>497</sup> Ebd., S. 147.

<sup>498</sup> Vgl. hierzu ein Brief an Violet Paget vom 22. Juli 1883, in: Evans 1970, S. 78 f.

<sup>499</sup> Vgl. Seiler 1995, op. cit., S. 22 ff. u. S. 179.

ligsprechung geeignet, wie Julia Cartwright oder Sharp sie im Sinn hatten und wie sie auch von Burne-Jones gefördert wurde.

Die Geschichte vom Gral selbst war für Burne-Jones wohl weniger als für Rossetti eine „recherche de la femme“. In seinem abschließendem Teil der Wandteppich-Serie gibt es keine derartige intime Begegnung von Männern und Frauen wie in dessen Freskoentwurf von Galahad, und auch seine Engel sind weniger eindeutig weiblich als Rossettis Gralshüterinnen. Doch dass er den Gral unter anderem auch mit Weiblichkeit assoziierte, machen viele seiner Bilder deutlich, und ohnehin ist die Suche nach Spiritualität kaum vom Problem (und ein solches war es für den Maler) der Sexualität zu trennen.

Erst die Perseussage jedoch bot Burne-Jones die Gelegenheit, das Motiv der Queste variantenreich mit der Frage nach dem Verhältnis des Geschlechter zu verknüpfen, expliziter als im Bild des scheiternden Launcelot und ohne die Notwendigkeit einer in jedem Fall unbefriedigenden Entweder/Oder-Entscheidung, wie sie die Polarität von Gralsfräulein und Guenevere fordern würde.

Die ritterliche Queste als Künstlergleichnis? Oder als erotische Initiation? Im Zusammenhang mit der Darstellung des Drachenkampfes werde ich auf diese Fragestellung zurückkommen; festgehalten sei an dieser Stelle, dass man, so klar erkennbar die Begegnung des Helden mit den Frauen im *Perseus*-Zyklus auch im Mittelpunkt steht, die verschiedenen Bedeutungsebenen der Queste durchaus in eine Deutung mit einbeziehen sollte: Dass Burne-Jones mit dem suchenden Ritter immer *auch* den Künstler meinte, betont das autobiografische Moment in den *Perseus*-Bildern und die persönliche Relevanz dieser Darstellungen.

## 4.4 Burne-Jones und Richard Wagner

Die ausführliche Diskussion der Gralssuche im Kontext des *Perseus*-Zyklus zieht eine weitere damit verbundene Frage unweigerlich nach sich: die nach einem möglichen Einfluss Richard Wagners auf Burne-Jones.

Gerade die so ungriechisch, neblig-nordisch wirkenden Stuttgarter Bilder scheinen diese Assoziation zu provozieren – was vielleicht auch ein wenig mit ihrem für Burne-

Jones so ungewöhnlichen Standort zu tun hat. Immer wieder fühlen sich Betrachter bei ihrem Anblick an die Musikdramen des deutschen Komponisten erinnert; nach Richard Jenkyns – „the weird sisters [die Graien] seem to be a trio of Norns escaped from Wagner’s *Götterdämmerung*“<sup>500</sup> – zuletzt auch Christian Wood in seiner Monografie aus dem Jahr 1998:

Burne-Jones and Wagner belong to the same cultural epoch, even if they were not consciously influenced by each other’s work. [...] It is no accident that the *Perseus* series is now in a German museum. The Germans fully understand the connections between their legends and our own.<sup>501</sup>

Auch hiesige Interpreten hatten zuvor diese Geistesverwandtschaft konstatiert: „Die Bekanntschaft des Künstlers mit Richard Wagner prägt die Darstellung des Helden im [*Perseus*-] Zyklus“,<sup>502</sup> schreibt Alice Dinstl, und auch Günter Metken spricht davon, dass Burne-Jones in seiner Auffassung von Perseus als Erlöser (Medusas, Andromedas, ihrer Stadt) „durch die Musikdramen Richard Wagners bestärkt“ wurde; er „verehrte den Komponisten nordisch-keltischer Stoffe und wurde von ihm geschätzt.“<sup>503</sup>

Diese Feststellungen sollte man zumindest mit einigen Fragezeichen versehen.

Der Vergleich zwischen den beiden Künstlern wurde bereits zu Lebzeiten des Malers angestellt; laut Ulrich Christoffel wurde er in seiner Heimat „der englische Richard Wagner“<sup>504</sup> genannt. Eine mögliche Quelle für eine solche Behauptung wäre der Essay „A Future School of English Art“, den G. Churchill, der achte Duke of Marlborough, 1892 in der *Fortnightly Review* veröffentlichte. Burne-Jones wird hier zum einzig möglichen Begründer einer zukünftigen Schule der Malerei erhoben:

He has, in his work, the serious purpose of an early German or Italian, together with the instinctive love of a poet for the whole field of chivalry and romance. [...] To me he is the Wagner of modern painting [...]. You may say, my reader, that you do not understand this form of art. So it was with Wagner in music. [...Art] is like the breath of the gods, and the gift of intellect. You can never democratise it. Art must lead<sup>505</sup>.

---

<sup>500</sup> Jenkyns 1991, op. cit., S. 267.

<sup>501</sup> Wood 1998, op. cit., S. 95.

<sup>502</sup> *Götter, Heroen, Herrscher in Lykien*, Ausst.-Kat. Schallaburg, Wien 1990, S. 138.

<sup>503</sup> Metken 1974, op. cit., S. 119.

<sup>504</sup> Christoffel, Ulrich.: *Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 1948, S. 80.

<sup>505</sup> Churchill, George Charles Spencer: „A Future School of English Art“, in: *The Fortnightly Review*,

Marlborough spricht mehr von den Personen als von ihren Werken. Die Parallele zwischen Burne-Jones und Wagner besteht für ihn vor allem in einer beiden gemeinsamen Kombination von außerordentlicher Popularität und dem öffentlichen Image des für eine Elite der Eingeweihten schaffenden Künstlers – sie besteht weniger in vorhandenen inhaltlichen Übereinstimmungen oder einer vermuteten gegenseitigen Wertschätzung.

Und Burne-Jones selbst? „He did not, as a rule, love Wagner’s music“,<sup>506</sup> so Georgiana. Sein musikalischer Geschmack, der vor allem auf das siebzehnte Jahrhundert und Komponisten wie Carissimi und Stradella ausgerichtet war,<sup>507</sup> machte ihn nicht gerade empfänglich für die musikalische Avantgarde seiner Zeit. Gleichwohl musste er zugeben: „I’ve certainly heard very beautiful music of his. The Flying Dutchman I like very much. But I don’t like his music as much as Beethoven’s and I don’t like it as much as Bach’s, and I don’t like it nearly so much as ancient music.“<sup>508</sup>

Sein positivstes Wagner-Erlebnis war eine konzertante Aufführung des *Parsifal*, der er 1884 in der Albert Hall beiwohnte:

I heard Wagner’s Parsifal the other day – I nearly forgave him – he knew how to win me. He made sounds that are really and truly (I assure you, I ought to know) the very sounds that were to be heard in the Sangraal Chapel, I recognized them in a moment and knew he had done it accurately.<sup>509</sup>

Georgiana zitiert hier (um die zuvor gemachte Aussage über Burne-Jones’ Abneigung gegen Wagners Musik zu relativieren) aus einem der Briefe ihres Mannes, die ihr Frances Horner für die Arbeit an den *Memorials* zur Verfügung stellte. Den darauf folgenden Satz, nachzulesen in Frances’ Memoiren, unterschlägt sie taktvollerweise: „Germans did it – they looked horrible – it was in Albert Hall – it looked horrible – the place was full of Bayreuth enthusiasts, they were horrible.“<sup>510</sup>

Einer anhaltenden Verbundenheit mit der Familie Wagner standen diese Aversionen offenbar nicht im Wege. Als Mitte der 1890er Jahre Siegfried Wagner in The Grange zu Gast war, freute sich Burne-Jones aufrichtig und erinnerte sich fast wehmü-

---

November 1892, S. 595–606, S. 601 ff.

<sup>506</sup> G. Burne-Jones, op. cit., Bd. 2, S. 43.

<sup>507</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 71.

<sup>508</sup> 6. April 1898, zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 530.

<sup>509</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 43.

<sup>510</sup> Zit. n. Horner 1933, op. cit., S. 113.



tig an dessen Mutter, Cosima Wagner, die ihrem Sohn offenbar viel über den englischen Maler erzählt hatte. „Its nearly twenty years since she came – came very often“,<sup>511</sup> berichtet Burne-Jones May Gaskell. Das ist ein wenig übertrieben, zeigt aber, dass Cosima bei dem einen Aufenthalt, an den Burne-Jones sich hier erinnert, einen starken Eindruck hinterlassen haben muss.

Wagner weilte im Jahr 1877 für einige Wochen in London, wo er durch die Ausführung einer Reihe von Konzerten seinen Schuldenberg abzutragen und Geld für sein kürzlich vollendetes Festspielhaus einzunehmen hoffte. Finanziell gesehen erwies sich die Reise letztendlich als Misserfolg, als soziales und kulturelles Ereignis aber erfüllte sie alle Erwartungen. Die Wagners residierten im Haus der Dannreuthers, dessen Wände mit Morris-Tapeten und Bildern von Burne-Jones und ihm nacheifernden Malern bedeckt waren. Edward Dannreuther, einer von Wagners glühendsten Verteidigern in England, war durch Heirat mit der weit verzweigten Familie Ionides verbunden, die durch Patronage und Freundschaften wesentlichen Anteil am Aesthetic Movement hatte.

Während Wagner selbst dem Maler Hubert Herkomer Modell saß,<sup>512</sup> wurde Burne-Jones dazu ausersehen, Cosima zu porträtieren. „She is, I think, a rare person, worthy to see the best things, having her father’s quickness and breadth of comprehension“,<sup>513</sup> so die Schriftstellerin George Eliot, eine enge Freundin Georgianas, in ihrem an Burne-Jones gerichteten Empfehlungsschreiben. Und Cosima notiert nach dem ersten Besuch in ihr Tagebuch: „hübsche zarte Bilder, er selbst recht angenehm.“<sup>514</sup> Burne-Jones tauscht mit dem Gatten vermutlich schriftliche Höflichkeitsadressen aus und besucht einige Abendkonzerte in der Albert Hall, sowie (höchst ungewöhnlich für ihn) eine Probe am Morgen.<sup>515</sup>

Getroffen haben sich Maler und Komponist Georgianas Erinnerung zufolge nie – was angesichts der Konzertbesuche und der gemeinsamen Bekannten doch erstaunlich wäre. Ob Wagner Burne-Jones’ Kunst ebenfalls für „hübsch“ hielt oder gar (in diesem Fall eher unwahrscheinlich) eine Verwandtschaft erkannte, ist nicht überliefert. All-

---

<sup>511</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, undatiert, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

<sup>512</sup> Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976–77, 2 Bde., Bd. 1, S. 1052.

<sup>513</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 79.

<sup>514</sup> Wagner 1976–77, op. cit., S. 1050.

<sup>515</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 80.

gemein scheint er, was Malerei betrifft, keine besonderen Vorlieben gehabt und die bildende Kunst ausschließlich unter dem Gesichtspunkt betrachtet zu haben, wie sie im Rahmen des „Gesamtkunstwerks“ (das aber vorrangig die Einheit von Ton-, Dicht- und Tanzkunst meinte) seiner Musik dienen und zur Verständlichkeit seiner Ideen beitragen konnte.<sup>516</sup>

Als die Wagners am 4. Juni 1877 wieder abreisten, hatte Burne-Jones nur wenige Studien von Cosima angefertigt, und das Porträt kam nie zustande. „My fault, not yours“, schrieb er ihr, „for you sat like Memnon“<sup>517</sup>. Sein Brief, in dem er sich an ihren Besuch erinnert und sich für die Sendung des Abgusses einer Totenmaske Beethovens bedankt, ist voll der warmen Worte über ihre Freundschaft; Richard Wagner und seine Musik hingegen finden kaum Erwähnung. Während G. H. Lewes, George Eliots Ehemann, in einem Brief, der den Besuch Revue passieren lässt, nach Worten ringt, um „the stirrings of the soul which the Meister’s music and your personality excited in us“<sup>518</sup> zu beschreiben, erwähnt Burne-Jones nur kurz, wie ungern er nun an der Albert Hall vorübergehe, „for it all went by so quickly, and seems gone so utterly: all the music and the excitement“<sup>519</sup> – die „abscheulichen Deutschen“ und die „abscheulichen Bayreuth-Enthusiasten“ nicht zu vergessen. Aber das schreibt er natürlich nicht.

So schwankend seine Haltung zu Wagners Musik auch war – was die Oper im allgemeinen und den in London grassierenden Kult um Bayreuth im besonderen betrifft – sind Burne-Jones’ Äußerungen (wenn er es nicht gerade mit Cosima persönlich zu tun hat) von erfrischender Deutlichkeit.

Während andere Maler im Umfeld des Symbolismus’ Wagners Anregungen für ein Zusammenspiel der verschiedenen Künste aufnahmen, sah Burne-Jones (für den es hier viele Anknüpfungspunkte gegeben hätte) vor allem das, was ihn von Wagner trennte. Niemals hätte er in der Oper ein Vorbild für die Malerei sehen können. Über die Kunst Lord Leightons sagte er nach dessen Tod:

---

<sup>516</sup> Metken, Günter: „Music for the Eye: Richard Wagner and Symbolist Painting“, in: *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Ausst.-Kat. Montreal Museum of Fine Arts 1995, S. 116–123, S. 116.

<sup>517</sup> Burne-Jones an Cosima Wagner, undatiert (1877), Wagner Archive, Bayreuth, zit. n. Skelton, Geoffrey: *Richard and Cosima Wagner. Biography of a Marriage*, London 1982, S. 238. Skelton dokumentiert den Brief annähernd vollständig.

<sup>518</sup> Zit. n. ebd. S. 239.

<sup>519</sup> Zit. n. ebd. S. 240.

I never could care for his work, though perhaps it isn't quite kind of me to say so – But it can't hurt him now. It never seemed to me to be inspired by anything else than the Opera. As though he'd been to that entertainment and been so pleased with it he couldn't get it out of his head, and that rather low. It was like bad rhetoric to me – not quite believable – very much in fact like his speeches on public occasions that his friends could never listen to without feeling ashamed.<sup>520</sup>

Er habe Leightons Werk immer für „theatralisch“ gehalten. „Not that he was ever vulgar, but I used to feel that his emotions were developed in just the same way as emotions are on the stage.“<sup>521</sup> Das viele seiner eigenen Werke an Bühnenbilder denken lassen können, war Burne-Jones offenbar nicht bewusst – oder er brachte diese oberflächliche Ähnlichkeit der Raumgestaltung in keinerlei Verbindung mit der jeweiligen psychischen Verfasstheit und dem Verhalten der Personen.

„I don't like plays – don't like theatre at all“,<sup>522</sup> behauptete er, was allerdings nur die halbe Wahrheit ist. Schließlich war er, vor allem in den 1890er Jahren, ein reger Theatergänger und versäumte kaum eine Inszenierung, in denen seine Freundinnen Ellen Terry und Pat Campbell auftraten.<sup>523</sup> Was er hier suchte – und weshalb er vielleicht auch meinte, sich davon distanzieren zu müssen – war die pure Unterhaltung und Entspannung, jenseits der „ernsten Kunst“.

Dennoch wagte er 1894, gedrängt von seinem Freund Joseph Comyns Carr und wohl auch selbst interessiert an den neuen Möglichkeiten, einen Ausflug auf die Bühne. Für Carrs Stück *King Arthur*, am Lyceum Theater unter Sir Henry Irving uraufgeführt und später auf Tournee in den Vereinigten Staaten, entwarf er das Bühnenbild und die Kostüme. Irving selbst und Ellen Terry, die beiden berühmtesten britischen Schauspieler ihrer Zeit, übernahmen die Hauptrollen.

Die Entwürfe des Malers umzusetzen, stellte sowohl die ausführenden Bühnenbildner als auch die Schneider vor einige Probleme.<sup>524</sup> Mrs. Comyns Carr, die einige der Kostüme anfertigte, erinnert sich in ihren Memoiren: „When he attended one of the final rehearsals he was shocked to discover how much that was purely theatrical

---

<sup>520</sup> Burne-Jones zu Rooke, 18. November 1896, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 119 f.

<sup>521</sup> Burne-Jones zu Rooke, 16. Dezember 1896, zit. n. ebd., S. 124.

<sup>522</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 248.

<sup>523</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 229 u. S. 255; Horner 1933, op. cit., S. 106.

<sup>524</sup> Vgl. Poulson, Christine: „Costume Designs by Burne-Jones for Irving's Production of King Arthur“ in: *Burlington Magazine*, 128, Januar 1986, S. 18–24; Fitzgerald 1975, op. cit., S. 256 ff.

had unavoidably crept into the execution of his poetic conception.<sup>525</sup> Vor allem die mönchshaft schlichte Gewandung Merlins war Irving nicht bühnentauglich genug gewesen: „They have set aside my design & made him filthy and horrible – like a witch in Macbeth“, beklagte sich Burne-Jones bei May Gaskell. Auch Morgan Le Fay sei „simply dreadful – you remember she is half divine in the ancient story – as Merlin is – here they are scandal mongering gossips.“<sup>526</sup> Die ihm so vertrauten Gestalten sahen auf der Bühne nicht nur anders aus als in seinen Bildern. Sie redeten leider auch mehr.

Über Carrs Text, näher an Tennyson als an Malory, äußerte er sich – höflich wie meistens bei Äußerungen über Freunde – eher zurückhaltend: „I can’t expect people to feel about the subject as I do, and I have always. It is such a sacred land to me.“<sup>527</sup> Die Enttäuschung war absehbar gewesen und kam auch für ihn selbst nicht wirklich überraschend. Alle Themen von Bedeutung bedurften seiner Ansicht nach der subtilen Behandlung, der bloßen Andeutung, des Geheimnisses. Das auf ein großes Publikum zielende Spektakel auf der Bühne und der Wunsch der Zuschauer nach allgemeiner Verständlichkeit („they need to be roared at, or they can’t hear“),<sup>528</sup> das, was für ihn „Gefühle auf der Bühne“ ausmachten, liefen dem zuwider. Eine Ausnahme scheint einzig Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* gewesen zu sein, ein an die Frühzeit der Barockoper anknüpfendes Werk von 1762: „It was the only time that I remember to have seen Edward very deeply moved by anything on stage“,<sup>529</sup> so Georgiana über eine Aufführung. Mehr noch als an der Musik lag dies an Giulia Ravogli in der Rolle des Orpheus: „It was so beautiful, and so was she – beautiful beyond anything I ever saw, as if she were an ancient statue living and moving.“<sup>530</sup>

Auch neue Formen des Theaters, wie sie sich in den symbolistischen Dramen Maurice Maeterlincks ankündigten, hätten ihn vielleicht zufrieden stellen können. Wagner, so glaubte er zumindest, konnte dies nicht. Dessen gestalterische Fähigkeiten, soweit sie dem Maler bekannt waren, stießen bei ihm auf Ablehnung und erstickten offenbar jedes inhaltliche Interesse im Ansatz: „the spectacle is ridiculous [...] I

---

<sup>525</sup> Carr, Mrs Alice Comyns: *Reminiscences*, London (undatiert), S. 209, zit. n. Poulson 1986, op. cit., S. 23.

<sup>526</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, undatiert, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54218.

<sup>527</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., S. 247.

<sup>528</sup> Zit. n. ebd.

<sup>529</sup> Ebd., S. 210.

<sup>530</sup> Zit. n. ebd.

should like to hear it [...] – but *I won't look*“, so urteilte, oder vielmehr: mutmaßte er über die Bayreuther Festivitäten. Alle Opern, die er kenne seien „silly & ugly & slightly vulgar“. „Of beauty in form Wagner knows no more than a tomcat“, er nehme diese „glorious stories“ und mache sie lächerlich.<sup>531</sup>

Ganz allgemein hatten Wagners Bearbeitungen der Artus- und Gralsmythologie kaum Einfluss auf die englische Malerei. Zwar erlangte vor allem der *Parsifal* in gewissen Kreisen der Londoner Gesellschaft Kultstatus. Mit seinem idealistischen, quasi-religiösen Entwurf einer großen Sinnsuche (und Bayreuth als neuer Pilgerstätte) bot er gerade den Viktorianern, deren christlich-nationalistisch fundiertes Weltbild in Auflösung begriffen war, eine attraktive Perspektive. Aber für das britische „Arthurian Revival“ kam er einfach zu spät.<sup>532</sup> Seine Uraufführung 1882 fand dreißig Jahre nach dem Erscheinen von Tennysons „Sir Galahad“ und dreizehn Jahre nach „The Holy Grail“, dem entsprechenden Teil der *Idylls*, statt, und auch von Malory waren nun erschwingliche Buchausgaben erhältlich und hatten weite Verbreitung außerhalb des Rossetti-Kreises gefunden. Etwas anders verhielt es sich mit dem Tristan und Isolde-Stoff, ein vor Wagners Oper vernachlässigtes (zumal moralisch höchst prekäres) Thema, das dann zur Jahrhundertwende eine enorme Popularität erreichte. Doch selbst solche unter den britischen Künstlern, deren Interesse womöglich erst durch Wagner an bestimmten Teilen dieses Sagenkreises geweckt worden war, mussten nicht unbedingt auf ein deutsches Libretto zurückgreifen, wenn es soviel einfacher war, sich der etablierten Quellen zu bedienen.

Dem *Parsifal* wurde auch dadurch etwas von seiner potentiellen visuellen Wirkung geraubt, dass er nur in Bayreuth aufgeführt werden durfte. Was im Fall von Burne-Jones vermutlich keinen Unterschied macht. Seine Auslassungen über „this hideous theatre abroad“<sup>533</sup> legen die Vermutung nahe, dass eine originalgetreue Aufführung in London sein Interesse kaum beflügelt hätte. Gespeist wurde seine ablehnende Haltung offenbar von Fotografien, Zeitungsartikeln und mündlichen Berichten, und nicht zuletzt war sie, wie es bereits angeklungen ist, auch ein Resultat des unglückli-

---

<sup>531</sup> Brief an Helen Mary Gaskell, Poststempel vom 17. August 1896, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

<sup>532</sup> Vgl. Poulson 1999, op. cit., S. 138 ff.; Sessa, Anne Dzamba: *Richard Wagner and the English*, Rutherford 1979, S. 139 ff., S. 175.

<sup>533</sup> Brief an Helen Mary Gaskell, Poststempel vom 17. August 1896, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

chen Zusammentreffens zweier seiner mit Leidenschaft gepflegten Idiosynkrasien: der Abneigung gegen dicke Menschen und gegen die Deutschen. Lieber ein Langweiler sein und in London bleiben „than going to Bayreuth and demoralizing ones mind with the sight of revolting squat Germans“, grauenhaften Schauspielern, die sich als Götter verkleideten. Niemand, dem etwas an Schönheit liege, gehe dort hin.<sup>534</sup>

Comyns Carrs Artusstück hingegen, so wenig es im Ganzen Burne-Jones Vorstellungen gerecht werden konnte, bot doch einige optische Reize, die Verkörperung des Percival beispielsweise:

The very man himself – [...] and than I thought of the other Percival in Bayreuth – so silly a sight that I am ashamed to think of it [...]. I went every day to look at him [...] Why didn't I draw Percival – he looked so simple & unconscious I couldn't ask him – had no mind for it.<sup>535</sup>

Die thematischen Überschneidungen im Werk von Wagner und Burne-Jones begünstigten also nicht, wie Metken meint, die Wertschätzung des Malers für den Komponisten – ganz im Gegenteil, sie standen einer solchen Wertschätzung eher im Weg. Gerade für Burne-Jones, der geistig und emotional so mit dem *Morte d'Arthur* verwachsen war, gab es keinen Grund, sich mit den Geschichten, die er aus älteren Quellen kannte, in dieser, wie er meinte, entstellten und verwässerten Form zu beschäftigen.

Hervorzuheben ist auch, dass „nordisch-keltische“ Stoffe, wie Metken sie als Bezugspunkt nennt, für Wagner eine Einheit gebildet haben mögen, für Burne-Jones jedoch nicht. Die Artuslegende war sakrosankt, und auch für keltische Mythensammlungen wie das *Mabinogion* begeisterte er sich; die nordischen Sagas hingegen, für die der Islandreisende Morris so schwärmte, pflegte er als „raw fish and ice“<sup>536</sup> zu be-

---

<sup>534</sup> Brief an Helen Mary Gaskell, Poststempel vom 17. August 1896, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217. Interessanterweise war der *Perseus*-Auftraggeber Balfour mehrmals in Bayreuth und traf auch mit Cosima Wagner zusammen. Ein überzeugter Wagnerianer scheint aber auch er nicht gewesen zu sein: „We went for many long bicycle rides in the forest before the performances and discussed Wagner's music“, erinnert sich in einem Nachruf sein Sekretär an einen Bayreuth-Besuch in den 1890er Jahren. „I was young and an enthusiast; he was of an older school and left upon me the impression that he did not really care for any of the 'Master's' later works (which were then considered 'advanced') either from the story point of view or its musical presentation, and that he had a positive and personal dislike of the role of 'that tiresome old gossip Wotan.'“ Malcolm, Sir Ian: *Lord Balfour: A Memory*, London 1930, S. 9.

<sup>535</sup> Brief an Helen Mary Gaskell, Poststempel vom 4. September 1894, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

<sup>536</sup> Zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 262. Der Welt der Götter brachte er sicherlich noch ein gewisses Interesse entgegen – wie Stephen Wildman aber zu dem Urteil kommt, „Burne-Jones was equally stee-

zeichnen.

Mit äußerstem Widerwillen, „to pacify and please Morris“,<sup>537</sup> illustrierte er dessen 1876 erstveröffentlichtes Versepos *Sigurd the Volsung*, und vielleicht war er nicht einmal besonders unglücklich, als der Plan, eine durchgehend illustrierte Ausgabe des *Earthly Paradise* zu veröffentlichen, scheiterte – so konnte Burne-Jones die „Fisch und Eis“-Geschichten, die sich auch hier finden, beiseite legen und sich die ihm genehmen heraussuchen.

Doch auch der sich für die nordischen Mythen begeisternde Morris erkannte im Komponisten des *Ring der Nibelungen* keinen Seelenverwandten. Er verabscheute Wagners Werk. Seine Musiktheorie fand er (als Künstler, aber auch als Laie, wie er zugab) „perfectly abominable“, und nach dem Erhalt des Librettos der *Walküre* schrieb er 1873 (als er gerade an seiner eigene Nibelungen-Version arbeitete):

Opera: the most rococo and degraded of all forms of art – the idea of a sandy-haired German tenor tweedledeeing over the unspeakable woes of Sigurd, which even the simplest words are not typical enough to express! [...] I wish to see Wagner uprooted, however clever he may be, and I don't doubt he is: but he is anti-artistic.<sup>538</sup>

Über des Komponisten Version von *Tristan und Isolde* (Morris' persönliche Lieblingsgeschichte aus dem *Morte d'Arthur*, die er als Fresko, Ölgemälde, Buntglasfenster-Zyklus und in literarischer Form verarbeitet)<sup>539</sup> dachte er vermutlich ähnlich.

Luke Ionides arrangierte 1877 auf den Wunsch Cosimas hin – „as he treated the same subjects that her husband treated in his music“ – eine Begegnung zwischen ihr und Morris (Richard Wagner selbst war durch seine Probenarbeit verhindert). Der

---

ped in the stories and iconography of Norse mythology“, im gleichen Maße also wie Morris, bleibt rätselhaft. Die von ihm angeführten Entwürfe für Fenster, die Burne-Jones 1883 auf Morris' Themenvorschläge hin anfertigte – Odin, Thor, Freya und drei Wikinger – rechtfertigen dies kaum. Vgl. Katalogtext zu *Odin*; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 288.

<sup>537</sup> Burne-Jones an Lady Leighton, 1895, zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S.276. Für die 1892 geplante, 1998 erschienene Kelmscott Press-Ausgabe sollte Burne-Jones 25 Illustrationen anfertigen, aber nur drei wurden vollendet, eine davon *Sigurd slaying the Dragon*. Vgl. Lago 1981, op. cit., S. 79 f.

<sup>538</sup> Kelvin 1984–96, op. cit., Bd. 1, S. 205. Noch übertroffen wird Morris in seiner Wut allerdings von Ruskin (kein Verächter der Oper im allgemeinen), der Georgiana von einer Aufführung der Meistersinger berichtet. Kein Superlativ scheint ihm ausreichend zu sein, um die dargebotenen Abscheulichkeiten ausreichend zu züchtigen, sowohl Handlung und Schauspielkunst („*bête*, clumsy, blundering, boggling, baboon-blooded stuff“) als auch Musik („affected, sapless, soulless, beginningless, endless, topless, bottomless, topsiturviest, tuneless, scrannelpipiest – tongs and boniest – doggrel of sounds“). Ruskin an G. Burne-Jones, 30. Juni 1882, in: Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 37, S. 402.

<sup>539</sup> Poulson 1999, op. cit., S. 161–167.

Gast gab sich keine große Mühe, ihr Interesse zu erwidern: „I don't think he was equally impressed.“,<sup>540</sup> so Ionides' vorsichtiger Kommentar. Dem ebenfalls anwesenden Burne-Jones war Morris' Unaufmerksamkeit so peinlich, dass er meinte, sich bei Cosima für seinen unberechenbaren Freund entschuldigen zu müssen:

And do your friends ever behave so, when you want them to show off, and look their best, and when you have taken great pains to prepare the way for them, and have cleared the road for their march, and made an overture for them, do they ever nullify it all – till you could beat them with vexation? So that night I was vexed, for I wanted him to be bright and talk as no one else in England can, and he only sat and looked fat and sleepy.<sup>541</sup>

Swinburne dagegen war ein leidenschaftlicher Bewunderer Wagners. Schon als er 1869 den Prolog zu *Tristram of Lyonesse* schrieb, stand er unter dem Einfluss sowohl von *Tristan und Isolde* als auch von Burne-Jones' Aquarell *The Madness of Sir Tristram* von 1862, das aus einem von vier dem *Morte d'Arthur* folgenden Kartons für Glasfenster hervorgegangen war: „The thought of your painting and Wagner's music ought to abash but does stimulate me.“<sup>542</sup>

Auch hinsichtlich der Tannhäuser-Legende kann man von einer geistigen Nähe von Swinburne und Wagner sprechen; wichtiger aber als die 1845 uraufgeführte Oper war für die englischen Künstler (für Swinburnes Gedicht „Laus Veneris“, für Burne-Jones gleichnamiges Gemälde und für Morris' Version in *The Earthly Paradise* ohnehin) Ludwig Tiecks Novelle *Der getreue Eckart*, 1827 von Carlyle ins Englische übersetzt.<sup>543</sup>

Es läuft letztendlich auf den *Parsifal* und die diese Oper beherrschende Idee der Erlösung als einziger ins Auge fallenden Parallele hinaus: eine Parallele zu Burne-Jones' Werk im Allgemeinen und dem *Perseus*-Zyklus im Besonderen.

Die Londoner Wagner-Aficionados wurden bereits 1877, während des Meisters Aufenthalt in England, mit dem soeben fertig gestellten Libretto vertraut gemacht,<sup>544</sup>

---

<sup>540</sup> Ionides 1996, op. cit., S. 22.

<sup>541</sup> Zit. n. Skelton, op. cit., S. 240.

<sup>542</sup> Swinburne an Burne-Jones, 4. November 1869, in: Lang 1959–62, op. cit., Bd. 2, S. 51. Zu Burne-Jones' Aquarell vgl. Wood 1998, op. cit., S. 30 ff. Wildman spricht zudem von einem unvollendeten Bild von 1871/72, *Tristram and Iseult*. Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 204.

<sup>543</sup> Vgl. Powell in Cheney 1992, op. cit.; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 166 f.

<sup>544</sup> An einer Lesung im kleinen Kreis (am 17. Mai 1877 im Haus der Dannreuthers) nahmen unter anderem George Eliot und G. H. Lewes teil. Vgl. Ionides, Julia: „The Greek Connection – The Ionides Family and Their Connections With Pre-Raphaelite and Victorian Art Circles“, in: Casteras,



und auch Burne-Jones könnte es gekannt haben – er gibt aber selbst keinen Anlass zu der Vermutung, dass er sich mit Wagners Texten inhaltlich auseinandergesetzt hätte. Ohnehin könnte man zu diesem Zeitpunkt kaum noch von einem direkten Einfluss sprechen, und so sind es auch hier vor allem die gemeinsamen Quellen, die den Anschein der Verwandtschaft erzeugen.

Hinzu kommt ein beiden Künstler gemeinsames, sehr privates Interesse an der Verbindung von Kunst und Religion oder sogar an Kunst *als* Religion. So wie Burne-Jones die Geschichte vom Gral und dem schlafenden Artus immer mit der eigenen Biografie assoziierte, zeugt auch der *Parsifal* mehr von Wagners Glaubenskrise und dem Bedürfnis nach einer persönlichen Erlösung als von einer Auseinandersetzung mit den Anliegen des ihm als Vorlage dienenden Epos Wolfram von Eschenbachs.<sup>545</sup> Wagner löste seinen Protagonisten aus dem größeren Zusammenhang des Artusmythos heraus und reduzierte in Folge dessen auch jene Aspekte romantischer Ritterlichkeit, die Burne-Jones so faszinierten (und natürlich kommt auch die Figur des Galahad im *Parsifal* nicht vor). Die Grundeinstellung der beiden Künstler weist dennoch Übereinstimmungen auf:

Seinem eigenen säkularisierten und materialistisch orientierten Zeitalter, das an Fortschritt, Wissenschaft und das Kapital glaubte und dem er gerade im Alter sehr kritisch gegenüberstand, da er es als zutiefst inhuman empfand, versuchte [Wagner] mit Parsifal ein Fundament der Humanität zu geben<sup>546</sup>.

Auch das Potential für eine größere Wertschätzung von Wagners Ästhetik wäre vorhanden gewesen – nicht nur der von Paul von Joukowsky für die Bayreuther Bühne entworfenen Gralsburg wegen, die dem Innenraum des Doms von Siena nachempfunden war, einem Bauwerk, das Burne-Jones wiederum während seiner Italienreise 1873 studiert hatte.<sup>547</sup> Auch in den reduzierten, ritualisierten Handlungen des wagnerschen Musikdramas, in der gesamten Konzeption des Bühnenweihfestspiels, könnte man durchaus ein Pendant der eingefrorenen Tableaux sehen, zu denen Burne-Jones sein

---

Susan/Faxon, Alicia Craig (Hrsgg.): *Pre-Raphaelites in European Context*, Madison 1995, S. 160–174; S.172 f.

<sup>545</sup> Vgl. Haymes, Edward R.: „Parsifal/Parzival and Wagner/Wolfram“, in: *Avelon to Camelot*, Vol I, Number 3, Spring 1984, S. 13–15; vgl. auch ders.: „From Romance to Ritual: Wolfram, Arthur, and Wagner’s Parsifal“, in: Mancoff 1992, op. cit., S. 174–190, S. 187.

<sup>546</sup> Bauer, Oswald Georg: *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*. Vorwort von Wolfgang Wagner, Frankfurt am Main, Berlin u. Wien 1982, S. 256.

<sup>547</sup> Vgl. ebd., S. 262; Fitzgerald 1975, op. cit., S. 152.

Personal gruppiert. Auch der Komponist strebte „keine ‘grandiosen Effekte’, sondern ‘weihevoll-e Einfachheit’“<sup>548</sup> an. Man fragt sich, was Burne-Jones wohl vom *Parsifal* gehalten hätte, wenn er nicht unvorteilhafte Fotografien von „abstoßend fetten Deutschen“ im Fellwams vor Augen gehabt, sondern tatsächlich nach Bayreuth gereist wäre.

Gerade die Gralsszene des *Parsifal*, von Wagner explizit als „Hochamt“ bezeichnet,<sup>549</sup> war stark von der Übernahme liturgischer Formen geprägt, wie sie auch Burne-Jones von jeher fasziniert hatten. Und so wie Wagner, bei aller Skepsis gegenüber zeitgenössischen Ausprägungen des Christentums, extensiv mit christlicher Symbolik arbeitet und *Parsifal* nicht nur zu einem „Miles Christianus“, sondern letztlich zu einer Christusfigur macht, wird auch Burne-Jones’ Perseus zum Heilsbringer und Erlöser – in geringerem Maße als der Gralsritter der Oper, aber mehr als jede andere nicht der Bibel entnommene Figur im Werk von Burne-Jones, Galahad eingeschlossen.

Das liegt zunächst einfach an der von ihm generell praktizierten Mischung von heidnischer und christlicher Ikonografie sowie der vorgegebene Anlage des Helden als Befreiers. Darüber hinaus gibt es jedoch einen Aspekt, der für Morris und Burne-Jones eine zentrale Rolle spielt, und der so nicht unbedingt in der Gestalt des griechischen Heros angelegt ist: die Erfahrung des Mitleids, einer christlichen Tugend, die sowohl Perseus als auch *Parsifal* in sich entdecken müssen, um die ihnen zugedachte Aufgabe, um ihre Bestimmung erfüllen zu können.

Das Wesen und der – nicht durch kirchliche Dogmen verstellte – Kern des Christentums sind für Wagner die Erlösung durch die mitleidende Liebe. [...] Das Leiden der Welt sei ihre Lieblosigkeit. Diese Erkenntnis könne das Mitleiden wecken, und dieses Mitleiden könne das Leiden des anderen mindern.<sup>550</sup>

Kurt Löcher, der als erster im Zusammenhang mit Burne-Jones’ Perseus von „den mystischen Weihnen des Erlösungswerkes“ spricht (und damit wohl zu dem Missverständnis Anlass gab, Wagner habe Burne-Jones’ Helden „geprägt“), nennt Medusa „eine Schwester der ‘Höllense’ Kundry“<sup>551</sup> und zieht damit indirekt den Vergleich

---

<sup>548</sup> Bauer 1982 (über Wagner), op. cit., S. 263.

<sup>549</sup> Vgl. ebd., S. 258.

<sup>550</sup> Bauer, Oswald Georg: „Das mag Geibel machen und Liszt mag’s komponieren!“ Richard Wagner und der Gral“, in: Baumstark/Koch 1995, op. cit., S. 87–107, S. 90 ff.

<sup>551</sup> Löcher 1973, op. cit., S. 14.

zwischen dem antiken Helden und dem Ritter Parsifal, der nach langer Irrfahrt Kundry, das Werkzeug des Zauberers Klingsor, erlöst und der König der Gralsburg wird.

Burne-Jones' Freund Comyns Carr, der sich nicht nur in seinem Theaterstück, sondern auch als Kritiker mit der Thematik beschäftigte, betont in einem Essay über Parsifal die „Britishness“ der Gralslegende und moniert dann erwartungsgemäß, dass man bei Wagner „the spirit of romance, something also of the atmosphere of chivalry“<sup>552</sup> vermisse – Kundry jedoch hält er für einen durchaus gelungenen Beitrag zum Artus-Stoff. Zustimmung zitiert er Alfred Nutt:

Subject to the powers of evil, she must tempt and lure to their destruction the Grail warriors. And yet she would find release and salvation could a man resist her witch-like spell. She knows this. The scene between the unwilling temptress, whose success would but doom her afresh, and the virgin Parsifal thus becomes tragic in the extreme.<sup>553</sup>

Die Parallele zu Burne-Jones' Medusa und ihrem jungfräulichen Bezwinger ist nicht zu übersehen. Wie Wagners Held muss Perseus, wenn nicht unmittelbaren Verführungsversuchen, so doch der Wirkung weiblicher Schönheit widerstehen. Er durchlebt einen Reifeprozess, bei dem die Erfahrung des eigenen Mitleids zu einem Schlüsselerlebnis wird. Wie Parsifal durch den Kuss Kundrys wird Perseus beim Anblick der Medusa durch sein Mitleid zum ersehnten Erlöser.

Sehr viel weiter aber sollte man den Vergleich vielleicht nicht treiben. Eine Erlösung Andromedas wäre noch zu diskutieren, aber der von Löcher vorgebrachte Hinweis auf die vom Ungeheuer bedrohte Stadt ist nur schwer in Einklang zu bringen mit dem eigenbrötlerischen burne-jonesschen Helden. Die Befreiung des von den Göttern verfluchten Joppas interessiert den Maler nicht sonderlich. Während Wagner mit Erlösung immer ein kollektives Heilsgeschehen verbindet, geht es in Burne-Jones' Bildern (so sehr er sich als Künstler auch der Allgemeinheit verpflichtet sah) um den Einzelnen, um den einsamen Protagonisten, der vielleicht einem einzelnen unglücklichen Wesen wie Medusa die Erlösung bringen kann – aber nie der gesamten Menschheit.

Ein anderer Punkt, der die beiden Künstler unterscheidet, ist, dass Wagner im *Parsifal* eine klare Opposition darstellt, angelehnt an das seit der Antike bekannte und

---

<sup>552</sup> Carr, Joseph Comyns: *Coasting Bohemia*, London 1914, S. 153.

<sup>553</sup> Ebd., S. 161 f.

immer wieder variierte Modell des Herkules am Scheideweg: die Wahl des Einzelnen zwischen „Gut“ und „Böse“, Tugend und Laster. Dem Voluptas-Bereich von Klingsors Zaubergarten, von Kundry und den „teuflich holden“ Blumenmädchen, die Parsifal zu „böser Lust und Höllengrauen“ verführen wollen, steht der männlich-geistige Virtus-Bereich des Grals gegenüber. Wagner baut das Modell des richtigen und des falschen Weges zwar weiter aus, lässt es aber, so Oswald Georg Bauer, an Differenzierung fehlen und bietet so die Möglichkeit der Ideologisierung durch seine Interpreten: Der *Parsifal* lade dazu ein „sich hier einer archaischen, vereinfachenden Erklärung der Welt zurechtfinden und sich die Welt bequem in Schwarz und Weiß, in Positiv und Negativ, in Hell und Dunkel, in Falsch und Richtig einzuteilen.“<sup>554</sup>

In Burne-Jones' Œuvre findet sich nichts von dieser Zweiteilung. Den gefallenen Erzengel Luzifer stellte er mit kaum geringerer Sympathie dar als Michael oder Gabriel. Mit den Jahren war er immer weniger davon überzeugt, dass es so etwas wie eine richtige Wahl überhaupt geben könnte.

Schon für Rossetti bedeutet ja die Gegenüberstellung von Ehebrecherin und Grals-trägerin, von profaner und heiliger Liebe, keine Einteilung in Falsch und Richtig (und wenn, so gab er der ersteren den Vorzug). Und so interessiert auch Burne-Jones mehr der unauflösbare Konflikt, der sich aus einer Opposition ergibt. Aber mehr noch als der in das Motiv der *Femme fatale* verliebte Rossetti scheut er die Extreme, versucht Spannungen zu entschärfen, das Entweder-Oder in Frage zu stellen: Natürlich wäre ein vollkommen tugendhaftes Leben erstrebenswert – aber liefe es nicht der menschlichen Natur zuwider?

*Parsifal* kündigt von der Entsagung als alleinigem Weg zur Erlösung; der Mensch (oder: der Mann) möge rein werden und allem Weltlichen entsagen. Wenn man sich die burne-jonesschen Helden betrachtet, so mag dies auch für Galahad gelten, für Perseus und seinen Umgang mit den irdischen Freuden allerdings weniger.

Zur Sehnsucht nach Erlösung gesellt sich bei Burne-Jones immer der Zweifel daran, ob Erlösung überhaupt möglich sei. Die Suche nach dem Gral ist für ihn keine Suche, die mit Erfüllung rechnet.

---

<sup>554</sup> Ebd., S. 101.

## 4.5 Der androgyne Mann

In einem Aufsatz über die neue Blüte der St. Georgs-Legende im viktorianischen England vertritt Joseph Kestner die Auffassung, Burne-Jones und Rossetti hätten sich, wie viele andere Maler auch, so intensiv mit dem Heiligen beschäftigt, um durch die Identifizierung mit dem herrschenden Ideal von Männlichkeit ihren eigenen Status als Künstler (der generell mit Weiblichkeit assoziiert worden sei) zu entproblematisieren.<sup>555</sup> Diese These ist zum einen fragwürdig, weil die Konnotationen des Künstlers und des Künstlerischen nie so eindeutig waren, wie Kestner behauptet. Im Gegenteil: Das originär schaffende Genie war männlich besetzt, das Weibliche galt bestenfalls als Katalysator.

Zum anderen übergeht Kestner, *wie* die Künstler das Thema jeweils behandeln (alleine *dass* sie es behandeln, wird als das Festschreiben eines starren, nationalistisch gefärbten Männlichkeitsbildes interpretiert). Auch wenn es nicht ganz falsch sein mag, zu vermuten, Burne-Jones sei darauf bedacht gewesen, einem Infragestellen seiner Männlichkeit etwas entgegenzusetzen (mehr als beispielsweise ein sein ebenso sexuelles wie religiöses Außenseitertum thematisierender Künstler wie Simeon Solomon), so muss doch der Zugriff auf bestimmte etablierte Themen immer als ein wechselseitiger Prozess gesehen werden (andernfalls wäre die Kunstgeschichte auch entschieden reizloser): Wenn Burne-Jones so häufigen Gebrauch vom Bild des englischen Ritters macht, so eignet er sich nicht einfach dessen Bedeutungsfeld an, führt ungebrochen eine Tradition fort, sondern er verändert und erweitert diese Tradition, untergräbt bestimmte Stereotype. Gerade die späten Verarbeitungen der Gralslegende machen deutlich, dass es ihm nicht um die Perpetuierung einer Idee von siegreicher Männlichkeit geht.

Über Rossettis Ritter schreibt der methodistische Maler James Smetham 1868 an den Künstler:

Your Saint Georges and Sir Galahads are almost the only modern pictures of heroes that reach the Christian ideal [...]. Not to be invidious in naming artists, the modern knight is a

---

<sup>555</sup> Vgl. Kestner 1998, op. cit., S. 91.

proud, vain, truculent rascal. Yours are ‘renewed in the spirit of their minds’ – couldn’t do a mean or wrong thing – fear nothing and nobody, but would not hurt a fly or strike an unnecessary blow.<sup>556</sup>

Im Fall von Burne-Jones waren die Unterschiede zum „mainstream“ noch deutlicher. Seine androgynen Helden, diese „sorrowful elderly ladies in armour“,<sup>557</sup> wie der Maler Graham Robertson sie rückblickend bespöttelte, widersprachen dem „Männlichkeits-Komplex“, den Mario Praz der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts attestiert, dem „Ehrgeiz, männlich zu wirken, sowie eine[r] außergewöhnliche[n] Empfindlichkeit in diesem Punkte“,<sup>558</sup> und sie wurden auch entsprechend wahrgenommen. Joseph Comyns Carr schrieb nach dem Tod von Burne-Jones:

For it must not be forgotten, that when ridicule had done its work, Burne-Jones was very seriously taken to task by ‘the apostles of the robust’. There are men so constituted that all delicate beauty seems to move them to resentment; men [...] who go about the world constantly reassuring themselves of their own virility by denouncing what they conceive to be the effeminate weakness of others. To this class the art of Burne-Jones came in the nature of a personal offence. They raged against it<sup>559</sup>.

Zweifel an der traditionellen Rollenverteilung, an männlichem Heldentum und weiblicher Schwäche waren bei einem großen Teil des Publikums nicht erwünscht – dass diese Zweifel aber längst gesät waren, zeigt sich daran, dass eine solche Ausnahmeerscheinung wie Burne-Jones zu einem der beliebtesten Maler seiner Zeit werden konnte.

Zu allen Zeiten ist von Kritikern bemerkt worden, dass Burne-Jones die Geschlechter einander annähert. Seine Helden sind zum überwiegenden Teil bartlos, jung und mit weichen Zügen versehen, und eine im Vergleich mit Frauen grundsätzlich unterschiedliche Körperauffassung zeigt sich eigentlich erst bei den von Michelangelo beeinflussten männlichen Aktdarstellungen, wie sie zu Beginn der 1870er Jahre in seinen Bildern auftauchen. Die Gesichter bleiben dabei fast immer ambivalent – und so kann sich auch bei Perseus, in *Perseus and the Graiae* und *The Rock of Doom* vor

---

<sup>556</sup> James Smetham an D.G. Rosetti, 8. Dezember 1865, in: S. Smetham, S./Davies, W. (Hrsg.): *Letters of James Smetham, with an Introductory*, London 1891, S. 103, zit. n. Bryden, Inga (Hrsg.): *The Pre-Raphaelites: Writings and Sources*, London 1998, Bd. 2, S. 58.

<sup>557</sup> Brief vom 30.12.1944, in: Preston 1953, op. cit., S. 474.

<sup>558</sup> Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München <sup>3</sup>1988, S. 215.

<sup>559</sup> Carr, Comyns: *Coasting Bohemia*, London 1914, S. 76.

allem, der erste Eindruck einstellen, man habe es mit der in ein ungewohntes Ambiente versetzten Jeanne d'Arc zu tun.

Die mehrheitlich italienischen Modelle, die Burne-Jones studierte, prägen das Erscheinungsbild der im großen und ganzen eher südländisch wirkenden Jünglinge seiner Gemälde (für Perseus, so Bill Waters, stand „a gypsy named Smith“ Modell),<sup>560</sup> sie werden aber auch ihrer Individualität beraubt und – vielleicht noch mehr als die jungen Frauen – dem Ideal des Malers anverwandelt. „I have often watched him drawing from the life,“ so Graham Robertson, „and so strong was his personal vision that, as I gazed, Antonelli the model began to look very like Burne-Jones' study, although the study never began to look like Antonelli.“<sup>561</sup>

Wie bei Botticelli, so Harry Quilter 1880 in seinem Aufsatz über „The New Renaissance“, seien bei Burne-Jones Männer und Frauen kaum oder überhaupt nicht auseinanderzuhalten, und auch für den Kritiker McCarthy waren sie „the same sort of thing“: die Männer nach dem Vorbild der Frauen geformt, mit den gleichen hungrigen, ausgezehrten Gesichtern.<sup>562</sup>

Natürlich war sich der Maler der Verwirrung, die das Geschlecht seiner Figuren mitunter stiftete, bewusst, und dass sie ihm nicht *vollkommen* gleichgültig war, zeigt ein Kommentar zu dem 1897 vollendeten *Love Leading the Pilgrim*: „I've been obliged to put a beard to the pilgrim. People are so unintelligent about anything that isn't always under their own noses that they think everyone must be a woman who hasn't a beard and doesn't wear breeches. So ignorant and stupid they are.“<sup>563</sup> Dass er dem schwarzgewandeten Pilger tatsächlich einen Schnauzbart aufnötigte, ist allerdings das einzige mir bekannte derartige Zugeständnis. Der den Pilger führende, wesentlich weiblicher wirkende Liebesgott immerhin blieb verschont.

Bei Engeln, von je her mit Geschlechtslosigkeit assoziiert, war ein androgynes Äußeres noch vergleichsweise unproblematisch. Henry James schreibt anlässlich des bei der Eröffnung der Grosvenor-Galerie 1877 ausgestellten Zyklus *The Days of Creation* und der in diesen Bildern zu sehenden Gestalten:

---

<sup>560</sup> Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 119; vgl. auch Fitzgerald 1975, op. cit., S. 82. Bei Morris dagegen ist Perseus ein goldblonder Recke.

<sup>561</sup> Robertson 1931, op. cit., S. 83.

<sup>562</sup> Quilter 1880, op. cit., S. 395; McCarthy, Justin: „The Pre-Raphaelites in England“, in: *Galaxy*, 21, 1876, S. 725–32, S. 727, zit. n. Bullen 1998, op. cit., S. 191.

<sup>563</sup> Zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 293.

I call them young women, but even this is talking a grosser prose than is proper in speaking of creatures so mysteriously poetic. Perhaps they are young men; [...] they are sublimely sexless, and ready to assume whatever charm of manhood or maidenhood the imagination desires.<sup>564</sup>

Schon im folgenden Jahr aber, angesichts des Ritters in *Chant d'Amour* (Abb. 133), lässt auch James in seinem Lob eine gewisse Ambivalenz erkennen:

It must be admitted that the young warrior, with his swimming eyes, has a certain perplexing femineity of expression; but Burne-Jones does not pretend to paint very manly figures, and we should hardly know where to look for a more delicate rendering of a lovesick swain.<sup>565</sup>

James, nicht unbedingt ein „apostle of the robust“, teilte nicht die moralische Empörung der von Comyns Carr verspotteten männlichen Kritiker (die im Bild des liebeskranken Ritters unter anderem „fresh, strenuous paganism, emasculated by false modern emotionalism“<sup>566</sup> am Werke sahen), doch auch er artikuliert wiederholt das allgemeine Unbehagen an solch androgynen Gestalten und benutzte gerne Worte wie „manly“ und „virile“, um einzelne Bilder positiv hervorzuheben – im Kontrast zum Passiven, Weichen, Kontemplativen, dass von vielen Kritikern nicht nur mit Androgynität Verbindung gebracht wurde, sondern, ausgesprochen oder unausgesprochen, auch mit körperlichem und moralischem Verfall.<sup>567</sup>

Weiter als James geht Wilfried Meynell 1881 im *Magazine of Art*, wenn er über eine Ausstellung angewandter Kunst berichtet, in der keines der bekannten Ölgemälde Burne-Jones', sondern vorwiegend Entwürfe für Buntglasfenster und Reliefs zu sehen waren. Ein bartloser Christus mit vage weiblich wirkenden Gesichtszügen wurde ganz offensichtlich als Provokation empfunden:

Effeminacy, even when it is associated with some aesthetic sentiment, is not a wholesome moral temper. But it is distinctly unwholesome when it is associated, as in the present instance, with suggestions of a low moral tone and a very apparent pessimism. No more complete antithesis to the honourable, self-respecting, and masculine character could be

---

<sup>564</sup> „The Picture Season in London, 1877“ (*Galaxy*, August 1877), in: James 1956, op. cit., S. 130–151, S. 146.

<sup>565</sup> „The Grosvenor Gallery, 1878“ (*Nation*, 23. Mai 1878), in: James 1956, op. cit., S. 161–166, S. 164.

<sup>566</sup> „The Grosvenor Gallery. Second Notice“, in: *The Magazine of Art*, 1878, S. 12 f.

<sup>567</sup> Vgl. Bullen 1998, S. 154.



found than this union of pessimism and laxity, for we take that character to be one of sane hopefulness and of a certain austerity.<sup>568</sup>

„Having said so much“, so der etwas überraschende Nachsatz, „in no contemptuous spirit, we are free to speak of the beautiful suggestive tenderness and the strong (if always feminine) passion of his work.“ Offenbar war es also gerade das einschmeichelnd verführerische Gewand, in dem diese „starke, aber weibliche Leidenschaft“ daherkam, das gefährlich schien: ein für den heutigen Betrachter vielleicht unerwartet subversives Moment in Burne-Jones' Kunst.<sup>569</sup>

Von Beginn an hatte ein Teil der Bedrohung, die in den Augen vieler Kritiker von Künstlern und Literaten der „Verschwörung der Ästhetizisten“ ausging, in ihrem „femininen“ Charakter bestanden. Alfred Austin warnt 1869 in einem Aufsatz über Swinburne, dessen Dichtung er (ebenso wie die Tennysons) als unheilvolles Symptom eines neuen Zeitgeistes deutet, vor einer zunehmenden Verweiblichung von Dichtung und Malerei und vor einer Umkehrung der Geschlechterrollen: „In the region of morals, women may, in modern times, have had a beneficent influence; [...] But there can be no question that, in the region of Art, their influence has been unmitigatedly mischievous“.<sup>570</sup>

Swinburne blicke, wenn er die heidnischen Stoffe betrachte, durch eine „moderne weibliche Linse“ und eliminiere alles, was männlich an ihnen sei. Im Vergleich dazu sei beispielsweise Byron noch ein Dichter gewesen, „who positively *could not* indulge in those falsetto notes which appear to compose most of Mr. Swinburne's emasculated poetical voice.“<sup>571</sup>

Sowohl Swinburne und Rossetti als auch, etwas später, Burne-Jones und Pater wurden mit dem Begriff „effeminacy“ assoziiert und verdankten einen Gutteil ihres Skandalerfolges diesem Element in ihren Werken. Der Begriff konnte in der Literatur- und Kunstkritik ganz unterschiedliche Dinge meinen: das Zarte, Frömmelnde und

---

<sup>568</sup> Meynell, Wilfried: „The Winter Exhibition at the Grosvenor Gallery“, in: *The Magazine of Art*, 1881, S. 177–182, S. 179 f.

<sup>569</sup> Vgl. Bullen 1998, op. cit., S. 3: „At certain crucial historical moments, works of visual art have appeared to undermine or to offer a challenge to the existing patterns of control, and to develop what Foucault calls an *art erotica* which worked against the orthodoxies of the contemporary *scientia sexualis*“. Vgl. auch Foucault, Michel: *The History of Sexuality: An Introduction*, London 1976, S. 53 ff.

<sup>570</sup> Austin, Alfred: „Mr. Swinburne“, in: *Temple Bar*, Juli 1869, S. 457–74, repr. in Hyder 1970, op. cit., S. 92–111; S. 92. Vgl. auch Bullen 1998, op. cit., S. 165 ff.

<sup>571</sup> Austin in Hyder 1970, S. 110.

Verweichlichte ebenso wie Feminisierung im Sinne vom Hysterie und Wildheit; er verwies auf eine gerade sichtbar werdende homosexuelle Subkultur und die sie begleitende Homophobie, wurde aber auch weniger spezifisch als Symptom des nationalen Verfalls, des Verlustes an Stabilität innerhalb des Empires gedeutet.

„Effeminacy“ wird so zum Synonym für alles, was die patriarchale Gesellschaftsordnung zu bedrohen scheint; der effeminierte Mann ist das Gegenstück zur „New Woman“.<sup>572</sup>

Einfach ekelhaft sei es, so war es beispielsweise in *Vanity Fair* zu lesen, wie die in der Kunst des Aesthetic Movement dargestellten Männer „not only do not possess, but [...] glory in not possessing any one of the masculine qualities of which young Englishmen have hitherto been proud, and have made England what she is“.<sup>573</sup>

Die nationale Ausgrenzung beziehungsweise Vereinnahmung des burnejonesschen Typs fand sowohl im Aus- wie im Inland statt und konnte jeweils positiv oder negativ gemeint sein. Die Franzosen, wunderte sich Julia Cartwright, pflegten den Engländern zu sagen, dass Burne-Jones' Kunst „essentially English“ sei, was zunächst zwar erstaune, aber doch nicht ganz falsch sei. Als glühende Burne-Jones-Anhängerin ist sie bemüht, die bekannten Stereotype ins Positive zu wenden: „There can be no doubt that our English master has inherited the deep, melancholy, and mystic poetry of his celtic ancestors.“<sup>574</sup>

Das sah man aus deutscher Perspektive ähnlich, aber was bei Otto von Schleinitz (in seiner eingangs zitierten Beschreibung des „keltischen Menschenschlags“ und der erstaunlich englischen Andromeda) noch milde ironisch daherkommt, klingt bei Reinhard Piper zur Zeit des 1. Weltkriegs schon ganz anders, zu einer Zeit, so der Verleger und Kunsthistoriker,

die uns für alles Englische den Blick besonders geschärft hat. Wir vertragen den rücksichtslosen Positivisten, den ganz unmusikalischen und unmetaphysischen Engländer noch eher als den sentimental. Und Burne-Jones erzählt die Geschichte von Pygmalion [...] auf eine widerwärtig sentimentale, auf eine unmännliche, eine hysterische Art. Das ist jene Art Ro-

---

<sup>572</sup> Vgl. Smith 1996, op. cit., S. 182; Bullen 1998, op. cit., S. 184 ff.; Wieselhuber, Franz: *Die Faszination des Bösen in der viktorianischen Lyrik*, Heidelberg 1976, S. 41 f.

<sup>573</sup> „Ruffles“: „Vanities“, in: *Vanity Fair*, 27, 1882, S. 163 f., zit. n. Bullen 1998, op. cit., S. 201.

<sup>574</sup> Cartwright 1984, op. cit., S. 1. Auch Georgiana wird später von „the melancholy that he inherited from his Celtic forefathers“ sprechen. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 19.

mantik, von der Goethe mit Recht sagte, daß sie das Kranke sei, und der er die Gesundheit des Klassischen entgegensetzte.<sup>575</sup>

Hier meint man ein Echo von Max Nordaus 1892/93 erschienener Polemik *Entartung* zu vernehmen, die auch Ruskin und den Präraffaeliten ein Kapitel widmet und in England rege rezipiert wurde.<sup>576</sup> Aber um das „Kranke“ der Burne-Jones'schen Kunst zu sehen, bedurfte es, wie die englischen Kritiken der 1870er und 1880er Jahre zeigen, dessen nicht. Wie Krankheitskeime, so wird hier häufig suggeriert, strömen die verderblichen Inhalte aus der Kunst ins Leben, „from the body of art and of criticism to the literal, living human body“,<sup>577</sup> wie J. B. Bullen analysiert, um in letzter Konsequenz den Körper der Nation zu zersetzen. „Degenerierte“ Kunst galt als Ausdruck und Ursache einer degenerierten Gesellschaft zugleich.

Ein Zeichen von Effeminiertheit konnte bereits die Tatsache sein, dass ein Künstler wie Burne-Jones sich zu sehr an den Vorbildern der Vergangenheit orientierte, nicht notwendigerweise der Vorbilder selbst wegen, sondern weil der Prozess der Nachahmung per se mit dem Wesen des Weiblichen verbunden wurde:

The Greeks were men, and did man's work; Mantegna was essentially masculine; even Perugino, gliding as he did now and then into feminine tenderness, was virile; the timorous, small and pious talent of Fra Angelico was not yet effeminate. Mr Burne-Jones is purely and altogether effeminate in his imitations of all these, and naturally so, imitation being entirely opposed to the originaive masculine temper.<sup>578</sup>

Anderen waren vor allem die Vorbilder suspekt, die Burne-Jones sich in den in den 1860er und 1870er Jahren, auch unter dem Einfluss Rossettis und Ruskins, suchte. Botticellis Engelschöre beispielsweise, die in Burne-Jones' *The Days of Creation* wiederkehren, werden auch von heutigen Interpreten noch als Exempel für das Androgyne in der Renaissance angeführt. Und selbst in einigen der Heiligen- und Christusdarstellungen dieser Epoche, so Lutz S. Malke, lasse sich

---

<sup>575</sup> Piper, Reinhard: *Das Liebespaar in der Kunst*, München 1916, S. 118 ff.

<sup>576</sup> Swinburne wird von Nordau als „höherer Entarteter“ geführt, während „Rossetti zu den Schwachsinnigen [...] gerechnet werden muß“. Nordau, Max: *Entartung*, Berlin 1892/93, Bd. 1, S. 149. Zur Rezeption Nordaus in England vgl. Shaw, Bernard: „The Sanity of Art. An Exposure of the Current Nonsense About Artists Being Degenerate“ (1895), in: *Standard Edition of the Works of Bernard Shaw*, London 1948 (Reprint von London 1932), Bd. 2, S. 281–332; Barrington, Mrs. Russel: *The Life, Letters and Work of Frederic Leighton*, 2 Bde., London 1906, Bd. 2, S. 326 f..

<sup>577</sup> Bullen 1998, op. cit., S. 196.

<sup>578</sup> „Pictures of the Year“, in: *The Magazine of Art*, 2, 1879, S. 161–164, S. 163 f.

eine Tendenz zur Übertragung weiblicher Ideale auf den Mann feststellen. Dies gilt aber nicht allgemein, sondern findet sich bei einigen ausgeprägten Künstlerpersönlichkeiten, die ihrerseits besonderen Einfluß auf die Kunstentwicklung ihrer Zeit genommen haben: Perugino, Raffael und Leonardo da Vinci. Sie setzten als Maßstab weibliche Ideale der Tugend, Schönheit, Anmut, Lieblichkeit wie andererseits den Ernst.<sup>579</sup>

An solche Altmeister der Androgynität konnten die viktorianischen Ästhetizisten anknüpfen.

Sowohl Swinburne als auch Pater versuchten sich an einer Umdefinition des Begriffs „Männlichkeit“, beziehungsweise dessen, was als effeminiert galt, indem sie die entsprechenden negativ besetzten Qualitäten ästhetisierten und positiv hervorhoben. Während Swinburne den Weg der Konfrontation suchte und im Rahmen seines Programms der künstlerischen Autonomie die Möglichkeit polymorpher Perversionen für beide Geschlechter als gezielte Verstöße gegen den bürgerlichen Moralkodex inszenierte, ging Pater wesentlich zurückhaltender vor. Er versuchte, den Leser oder Zuhörer vorsichtig (und dadurch vermutlich auch effektiver), unter Berufung auf Autoritäten wie Winckelmann, vom ästhetischen Genuss zu überzeugen, der aus der Bewunderung gerade der männlichen Schönheit erwachse.<sup>580</sup>

Schon in seinem frühen Essay „Diaphaneité“, den er 1864 in Oxford vortrug, aber erst in den 1890er Jahren veröffentlichte, propagiert er einen modernen Typ von Männlichkeit (oder im Grunde: Menschlichkeit), einen Gegenentwurf zum herrschenden, handelnden, ordnenden Helden, „the type Carlyle has made too popular for the true interest of art“, wie Pater selbst anmerkt.<sup>581</sup> In Raffael sieht er ein solches Gegenbild: „Over and over again the world has been surprised by the heroism, the insight, the passion of this clear crystal nature“.<sup>582</sup>

Stark sein, aber passiv, kontemplativ und gefühlvoll, einen wachen Verstand mit

---

<sup>579</sup> Malke, Lutz S.: „Weibmann und Mannweib in der Kunst der Renaissance“, in: Prinz, Ursula (Hrsg.): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein, Kunstverein Hannover, Berlin 1986, S. 33–56, S. 37; zu Botticelli vgl. S. 42.

<sup>580</sup> Morgan, Thais E.: „Reimagining Masculinity in Victorian Criticism: Swinburne and Pater“, in: *Victorian Studies*, Vol. 36, Nr. 3, Spring 1993, S. 315–332, vor allem S. 320; Dellamora, Richard: *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, Chapel Hill u. London 1990, S. 62 ff.; Cruise, Colin: „‘Lovely devils’: Simeon Solomon and Pre-Raphaelite masculinity“, in: Harding, Ellen (Hrsg.): *Re-framing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays*, Aldershot 1996, S. 195–210, S. 202 ff.; Psomiades 1997, op. cit., S. 71.

<sup>581</sup> „Diaphaneité“, in: Pater 1910, op. cit., Bd. 8 (*Miscellaneous Studies: A Series of Essays*), S. 247–253, S. 233.

<sup>582</sup> Ebd. S. 235.

schlichter Wahrhaftigkeit verbindend, einer Wahrhaftigkeit, die sich weniger Weisheit als Unschuld verdankt – das ist alles in allem ein Ideal, dass sich eher von einem Ideal viktorianischen Weiblichkeit als Männlichkeit herzuleiten scheint.

Das Ideal einer passiven, ausdruckslosen Stärke, wie es diesen früh entworfenen „durchscheinenden“ Typus auszeichnet, lässt sich bis in die Beschreibungen antiker Statuen in den *Greek Studies* verfolgen – und es trägt dazu bei, Paters Begeisterung für Burne-Jones' Allegorie des Tages (vgl. S. 44 u. Abb 4) verständlich zu machen.

Verwirrende Androgynität entdeckte Pater auch in den Werken Leonardos, etwa wenn er über eine Kreidezeichnung, die er als gestochenes Frontispiz der *Renaissance* voranstellt, schreibt: „It is a face of doubtful sex, set in the shadow of its own hair, the cheek-line in high light against it, with something voluptuous and full in the eyelids and the lips“, oder über den *Heiligen Johannes* im Louvre, „whose delicate brown flesh and woman's hair no one would go out into the wilderness to seek“.<sup>583</sup>

Indem sie die Schönheit von Frauen und Männern mit ähnlichen Worten beschreiben und ähnliche Konventionen der Darstellung etablieren, erklären Literatur und bildende Kunst der Ästhetizisten den männlichen Körper ebenso zum Objekt des Begehrens, wie es zuvor vor allem der weibliche war. In der Regel belassen sie ihm dabei, sei es unbewusst oder sei es mittels einer bewusst kodierte Sprache, eine mehrfache Lesbarkeit: Einerseits konnte eine Minderheit das eigene Verlangen widerspiegelt finden – so wirkten Künstler und Literaten, indem sie den Hermaphroditen, den Androgyn und den effeminierten Mann thematisierten, ebenso wie die noch junge Sexualwissenschaft an der Formulierung dessen mit, was eine „homosexuelle Identität“ ausmachen könnte.<sup>584</sup> Auf einer anderen Ebene ließ sich der Androgyn als Verkörperung poetischer Sensibilität oder als Bild für die Perfektion und Ausgewogenheit des vollkommenen Kunstwerks lesen. Wie prekär der Umgang mit diesen verschiedenen Bedeutungsfeldern war, zeigt vor allem Swinburnes „Hermaphroditus“, das neben sado-masochistischen Fantasien wie „Dolores“ und „Anactoria“ am heftigsten angefeindete Gedicht der 1866 veröffentlichten, Burne-Jones gewidmeten *Poems and Ballads*.

---

<sup>583</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), S. 115 u. S. 112.

<sup>584</sup> Der Begriff Homosexualität wurde erst 1889 geprägt und 1890 ins Englische eingeführt. Vgl. Smith 1996, op. cit., S. 142. Vgl. auch Bashant, Wendy: „Redressing Androgyny: Hermaphroditic Bodies in Victorian England“, in: *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 193, Fall 1995, S. 5–26; Psomiades 1997, op. cit., S. 6; Morgan 1993, op. cit., S. 316 u. 323; Bullen 1998, S. 185; Dellamora 1990, op. cit., S. 58.

Dass Robert Buchannan in seinem Pamphlet „The Fleshly School of Poetry“ Swinburne selbst als „intellectual hermaphrodite“<sup>585</sup> bezeichnete, war noch eine der gemäßigeren Reaktionen. Nicht ungeschickt wandte Buchannan hier gegen den Dichter, was dieser selbst als Ideal der unfruchtbaren Perfektion besungen hatte: „Sex to sweet sex with lips and limbs is wed / Turning the fruitful feud of hers and his / To the waste wedlock of a sterile kiss / [...] A strong desire begot on great despair / A great despair cast out by strong desire“.<sup>586</sup>

Swinburne sieht die Schönheit ebenso wie die Gefahr, die der Hermaphrodit birgt „that sweet marble monster of both sexes“<sup>587</sup> wie er ihn an anderer Stelle, Shelley zitierend, nennt. In seiner Antwort auf die Kritiken an den *Poems and Ballads* verteidigte er unter anderem auch das als „loathsome and abominable“ und „full of unspeakable foulness“ attackierte Gedicht:

The idea thus incarnate, literal or symbolic, is merely beautiful. [...] The sad and subtle moral of the myth, which I have desired to indicate in verse, is that perfection once attained on all sides is a thing thenceforward barren of use or fruit; whereas the divided beauty of separate woman and man – a thing inferior and imperfect – can serve all terms of life.<sup>588</sup>

Natürlich kann man in Swinburnes Verteidigung, in der behaupteten strikten Trennung von Kunst und Leben, von zweckfreier Schönheit und dem, was im tatsächlichen Leben gut und richtig ist, auch die Entschärfung einer ursprünglichen Konzeption sehen. Während Pater es vorzog, eine Passage über den Hermaphroditen in seinem Essay über Winckelmann in Wiederveröffentlichungen gänzlich zu tilgen, versuchte Swinburne, durch einen rhetorischen Kniff die Anschuldigungen auf ihre Urheber zurück zu werfen: „unclean and inhuman the animal which could suck from this mystical rose of ancient liveliness the foul and rancid juices of an obscene fancy.“<sup>589</sup>

Die „Obszönität“ des Androgyn und des Hermaphroditen liegt nun tatsächlich in hohem Maße im Auge des Betrachters. In einer 1967 [sic!] veröffentlichten, vor allem auf Frankreich bezogenen Studie zum Androgyn im 19. Jahrhundert unterscheidet A.

---

<sup>585</sup> Buchannan 1871, op. cit., S. 335.

<sup>586</sup> „Hermaphroditus. Au Musée du Louvre Mars 1863“, in: Swinburne, op. cit., Bd. 1, S. 212.

<sup>587</sup> „The Poems of Dante Gabriel Rossetti“, in: Swinburne 1968, op. cit., Bd. 15, S. 3.

<sup>588</sup> „Notes on Poems and Reviews“, in: Swinburne 1986, op. cit., Bd. 16, S. 353–373, S. 367 f.

<sup>589</sup> Ebd., S. 368. Swinburnes Provokationen waren (im Gegensatz zu denen Rossettis) durch und durch kalkuliert, und die verschiedenen Bedeutungsebenen seines Gedichts waren ihm zweifellos bewusst. Zurecht widerspricht J. B. Bullen aber einer *ausschließlich* auf Homosexualität abzielenden, „kodierten“ Aussage des Gedichts, wie sie Dellamora und andere annehmen. Vgl. Bullen 1998, S. 187.

J. Bußt zwischen einem optimistischen Bild des Androgyn als sozialem Symbol in der ersten Jahrhunderthälfte und einem negativen nach 1850:

Just as the earlier image was optimistic because it symbolized solidarity, fraternity, communion, continuity of progress, trust in the future, in God and in the fundamental goodness of man, [...] the later image is above all a symbol of vice, particularly of cerebral lechery, demoniality, onanism, homosexuality, sadism and masochism.<sup>590</sup>

Irritierenderweise bleibt völlig unklar, aus welcher Perspektive Busst die aufgelisteten Zuschreibungen als „negativ“ definiert. Er scheint sich als Bauchredner damaliger landläufiger Vorstellungen zu betätigen, ohne sich an irgendeiner Stelle von diesen zu distanzieren oder zu bedenken, dass die Idee des Androgyn für die entsprechenden Künstler kein solches Schreckbild war – unabhängig davon, ob sie nun auf die angeführten Bedeutungen anspielen wollten oder nicht. So schreibt Busst über Burne-Jones und Simeon Solomon: „Here, asexuality and consequently androgyny are to a large extent the result of the mental exhaustion of the cerebral lecher.“<sup>591</sup> Bussts fantasievolle Interpretationen diverser „im Geiste lüsterner Jungfrauen“ beiderlei Geschlechts legen allerdings den Verdacht nahe, dass sie mehr auf einer nicht näher erläuterten moralischen Vorverurteilung als auf der Intention der angeführten Beispielen selbst basieren.

Hilfreich ist dieser Text (immerhin für Jahrzehnte eine der Standardveröffentlichungen zu diesem Thema) dennoch, vor allem weil er dazu beitragen kann, zu verdeutlichen, wieso Dichtung und Malerei der Ästhetizisten auf eine solche geballte Ablehnung stießen.

Die Sterilität des Androgyn, seine anti-soziale Selbstgenügsamkeit, das was Swinburne noch als „traurige und kluge Moral“ des Mythos bezeichnet, verbunden mit einer imaginierten „zerebralen Lüsternheit“, wie Busst es nennt, konnten in einer Zeit (vor allem den 1860er bis 1880er Jahren), in der die „einsame Sünde“ der Masturbation, die angeblich zu Impotenz, Unfruchtbarkeit, Wahnsinn und Tod führte, mit geradezu panischer Angst diskutiert wurde, bei einer breiten Mehrheit von Menschen nur Abwehr erzeugen.

---

<sup>590</sup> Busst, A. J.: „The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century“, in: Fletcher, Ian (Hrsg.): *Romantic Mythologies*, London 1967, S. 1–96, S. 39.

<sup>591</sup> Ebd., S. 48.

„Cerebral lechery can be and indeed was considered as a kind of onanism“, so Busst, „and onanism naturally implies the notion of self-sufficiency which has so frequently been one of the dominant elements in the conception of the androgyne“.<sup>592</sup>

J. B. Bullen belegt in *The Pre-Raphaelite Body* detailliert, wie die Terminologie der Sexualpathologie bewusst oder unbewusst die Sprache der viktorianischen Kunstkritik, der Attacken auf Swinburne, Pater, Rossetti und Burne-Jones färbte. Das reicht vom Vorwurf, den Genuss um seiner selbst willen zu propagieren, bis hin zu Beschreibungen von in Gemälden dargestellten Figuren, die medizinischen Lehrbüchern über die Folgen der Onanie entnommen sein könnten.<sup>593</sup>

Sidney Colvin, ein Bewunderer Burne-Jones, der offenbar erkannt hatte, wie sehr hier eine Melange aus medizinischem und moralischem Diskurs die für ihn im Vordergrund stehenden ästhetischen Belange überdeckte, widmete den in seinen Augen vollkommen unangemessenen Attacken der „robusten“ Kritiker 1879 einen ganzen Artikel. Diese Sorte von Mensch, so Colvin, sei offenbar besessen von der Vorstellung, dass es erste und einzige Pflicht eines Menschen wäre, „gesund“ zu sein. Und Gesundheit sei ja auch eine wunderbare Sache.

But when healthiness is too susceptible and too self-conscious, too eager to parade itself and too anxious to detect the signs of malady in others, we cannot help suspecting that there is something wrong. In private life we are all acquainted with the feeble and diminutive type of personage who is always inviting us to test the condition of his biceps [...]. There is nothing that so much reminds us of this personage as the critic who, seeing in the works of a painter the characters of wistfulness and tenderness which I have described, but seeing nothing more, is instantly on the alarm, and cries out in the name of health against what he imagines to be signs of feebleness and debility. [...] The signs of real unhealthiness in painting are flaccid design, livid colour, deadness to the loveliness of the world; and the work of Mr. Burne-Jones exhibits qualities the every reverse of these.<sup>594</sup>

Deutlicher noch als Burne-Jones zeigte Simeon Solomon eine bildliche Entsprechung zu Paters und Swinburnes Variationen des „krankhaft“ Androgynen – nur erreichte er, obwohl in den 1860er Jahren von den interessierten Kreisen in gleichem Maße gefeiert, nie auch nur annähernd den Bekanntheitsgrad seines Freundes, blieb in seiner

---

<sup>592</sup> Ebd., S. 49.

<sup>593</sup> Bullen 1998, op. cit., S. 207 ff.

<sup>594</sup> Colvin, Sidney: „Art and Criticism“, in: *Fortnightly Review*, 32, August 1879, S. 210–23, S. 220 ff. Colvin war zu diesem Zeitpunkt Slade Professor und Direktor des Fitzwilliam Museums in Cambridge.



Wirkung beschränkter und wurde also auch nicht in gleichem Maße zur öffentlichen Zielscheibe.

„Many of these,“ schreibt Swinburne in einer Rezension von 1871 über die Figuren Solomons, „have a supersexual beauty, in which the lineaments of woman and of man seem blended“.<sup>595</sup> Solomon habe den Willen und die Kraft, selbst Figuren wie Heliogabal, der für „the lusts of the flesh and the secrets of the soul“ stehe, zu vergeistigen. Was da im Einzelnen vergeistigt wird, deutet Swinburne immerhin an:

The subtleties and harmonies of suggestion in such studies of complex or it may be perverse nature would have drawn for praise and sympathy from Baudelaire, most loving of all students of strange beauty and abnormal refinement of painful pleasures of soul and inverted raptures of sense.<sup>596</sup>

Ein derart deutlicher Hinweis auf Homosexualität und Sadomasochismus war nicht nur mehr, als Burne-Jones je (öffentlich) preiszugeben gewagt hätte, sondern auch unmissverständlicher als es Solomon selbst lieb war. In einem Brief an Swinburne mahnte er zur Vorsicht:

I saw that there were certain parts which I could have desired to be omitted [...]. You know, of course, my dear Algernon, that, by many, my designs and pictures executed during the last three or four years have been looked upon with suspicion, and, as I have been a false friend to myself, I have [...] gone on following my own sweet will.<sup>597</sup>

Als Solomons Homosexualität ihn zwei Jahre später ins Gefängnis brachte, kehrte sich die Situation auf drastische Art und Weise um: Swinburne brach nicht nur, wie alle Freunde, den Kontakt zu ihm ab, er war sogar in privaten Briefen peinlich bemüht, sich von diesem „wahnsinnigen“ Individuum und seinen „unnennbaren“ Taten zu distanzieren.<sup>598</sup> Der Einbruch der Realität in die Welt der Kunst und die Vermischung von privater und öffentlicher Sphäre überforderten den Dichter.

Pater, dessen Vorstellungen von sublimierter Leidenschaft in noch stärkerem Maße mit Solomons offenen Tabubrüchen kollidierten, war zumindest loyal genug, die vormalige Freundschaft nicht komplett zu verleugnen. Und auch Burne-Jones, bei

---

<sup>595</sup> „Simeon Solomon’s ‘Vision of Love’ and other Studies“, in: Swinburne 1986, op. cit., Bd. 15, S. 443–458, S. 453.

<sup>596</sup> Ebd., S. 456.

<sup>597</sup> Solomon an Swinburne, Oktober 1871, in: Lang 1959–62, op. cit., Bd. 2, S. 158 f.

<sup>598</sup> Levey, Michael: *The Case of Walter Pater*, London 1978, S. 106.

dem Solomon Anfang der 1890er Jahre wieder aufzutauchen begann („pretty well drunk, off the embankment to cry over his fate“, wie er May Gaskell schreibt; „and the fire of the gods was on his head once“),<sup>599</sup> unterstützte ihn, indem er die Veröffentlichung einer seiner Zeichnungen vermittelte.

„There shouldn't be *laws* against immorality“, meinte er scherzhaft zu Rooke „It shouldn't be *illegal* to prefer Frith to Mantegna.“<sup>600</sup> Solomons Homosexualität, auch wenn er sie nicht gut heißen konnte, bereitete Burne-Jones vermutlich weniger Probleme als dessen wenig diskreter Umgang damit. „I hold it a point of honour with every gentleman to conceal himself, and make a fair show before people, to ease life for everyone“,<sup>601</sup> zitiert ihn Georgiana, ein Satz der wohl auf andere ebenso wie auf ihn selbst gemünzt ist.<sup>602</sup>

Als verfeinerter, weniger sinnlich und weiter entfernt von der körperlichen Realität bezeichnet Bill Waters zurecht Burne-Jones' Darstellungen des Androgynen im Vergleich zu Solomon. „Such a heightened appreciation of hermaphroditism as Swinburne's was not part of Jones's nature, neither was he interested in Solomon's variety of hedonism“,<sup>603</sup> fährt er fort: eine etwas verschämt anmutende Anspielung auf Solomons Homosexualität und die einzige Bemerkung, die je einer der hier zitierten Inter-

---

<sup>599</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, ca. Mai Juni 1894, zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 238.

<sup>600</sup> Zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 105.

<sup>601</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 102.

<sup>602</sup> Dass Burne-Jones sowohl erstaunlich liberal denken als auch eine „typisch viktorianische“ Doppelmoral an den Tag legen konnte, zeigt in besonderer Weise der Fall des wegen homosexueller Handlungen zu zweijähriger Haftstrafe verurteilten Oscar Wilde. Zu ihm äußerte sich Burne-Jones so widersprüchlich wie zu kaum einem anderen Thema. Einer engen Freundin versprach er, Wilde öffentlich jederzeit zu unterstützen: „knowing Oscar's many generous actions and the heavy merciless fist of London society... [I] shall speak up for him whenever I hear him abused.“ Brief an Mary Drew (Gladstone), undatiert [1895], zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 262. Und zu Rooke sagte er kurz vor Wildes Entlassung aus dem Gefängnis: „Poor fellow, I wonder what's happening to him [...]. I should shake his hand or bow to him if I saw him [...], what must have happened to a man of his highly cultured mind in such a horrible place as Wormwood Scrubs, subjected to all the rigours of a criminal sentence“. 9. Februar 1897; zit. n. Lago 1981, S. 132.

Andererseits hatte er am Tag der Inhaftierung an May Gaskell geschrieben: „And so that poor wretch, who has done so much harm, [...] hadn't the common courage to shoot himself – I looked eagerly for it for it didn't happen. But we shall be in clearer air now he is ended and others must go too – all the same lot who hang on to every good thing and try to drag it into their own feverish depths – I hope we have seen the last of the yellow book“ – eine Anspielung vermutlich nicht nur auf Wildes *Dorian Gray*, sondern auch auf Aubrey Beardsley und „that horrid set of semi-sodomites“ (vgl. S. 124 meiner Arbeit). Brief an Helen Mary Gaskell, 25. Mai 1895; in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54218. Trotz dieser harschen Worte gilt aber wohl auch hier, dass Burne-Jones Wilde weniger seine Homosexualität zum Vorwurf machte, als das Unglück und die kaum zu leugnenden Demütigungen, die dieser seiner Frau zugefügt hatte. Das Ehepaar Burne-Jones war gut mit Clarence Wilde befreundet und unterstützte sie während seiner Haft finanziell. Für ihren frühen Tod, so Burne-Jones, trage ihr Mann die Schuld. Vgl. Fitzgerald 195, S. 261; Lago 1981, S. 133; Rooke 1900, S. 531.

<sup>603</sup> Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 70.

preten über die bloße *Möglichkeit* unterdrückter homosexueller Neigungen im Fall von Burne-Jones fallen lässt. Diese Möglichkeit ist (auch wenn man Burne-Jones' prinzipielles Interesse an der „Vielfalt des Hedonismus“ nicht gar so niedrig ansetzen sollte) tatsächlich sehr gering, und mehr als nur die Existenz von Ehefrau und Geliebter sprechen dagegen.

Aber obwohl Burne-Jones sich im Gegensatz zu Solomon und Wilde nicht recht dazu eignet, aus heutiger Perspektive als „schwule Ikone“ vereinnahmt zu werden, war seine Kunst doch Teil der Auseinandersetzungen um die Dichtung und Malerei der Ästhetizisten und stellte in gleichem Maße die Frage nach der Definition von „masculinity“.

Da der Begriff dem damaligen Verständnis nach nicht nur an das biologische Geschlecht, „maleness“, gekoppelt ist, sondern sich darüber hinaus durch tatkräftiges Handeln statt passivem Verharren, durch Fakten anstatt von Emotionen auszeichnet, kann man nicht nur Burne-Jones' Malerei, sondern auch eine Äußerung wie „the more materialistic Science becomes, the more angels shall I paint“ nicht ausschließlich als Zeichen eines Rückzugs ins Ästhetische, sondern auch als direkte Herausforderung an eine bestimmte Form der Männlichkeit verstehen.

Intuition, Empfindsamkeit, alles „Seelische“ (aber auch zweckfreie Schönheit) waren „weibliche“ Eigenschaften, mit denen Burne-Jones sich weit eher identifizieren beziehungsweise die er mehr bewundern konnte als männlich konnotierte Werte wie Gewalt, Wettbewerb, Geschäftstüchtigkeit, Rationalität.

Der androgyne Mann ist ein Ausdruck des Protests gegen eine starre Festschreibung der Polaritäten – nicht der biologischen Polaritäten, sondern der ihnen zugeschriebenen Charakteristika. Dass es dabei eher am Rande um einen Protest zugunsten einer von der Norm abweichenden sexuellen Orientierung geht, gilt zumindest für Burne-Jones.

Wie seine Faszination für den Percival verkörpernden Schauspieler in Comyns Carrs Stück gezeigt hat, war er keineswegs unempfänglich für männliche Attraktivität. Geradezu besessen war er von dem polnischen Pianisten und Komponisten Ignace Paderewski, der in seinen Memoiren berichtet, wie der Maler bei seinem Anblick jede Contenance verlor.<sup>604</sup> An Frances Horner schreibt Burne-Jones im Juli 1890:

---

<sup>604</sup> Vgl. Rose, Andrea: *Pre-Raphaelite Portraits*, Oxford 1981, S. 34.

I want to have a face like him, and I can't – there's trouble. [...] low bows, and a hand that clings in shaking hands, and doesn't want to go – and a face like Sir Galahad, and the Archangel Gabriel – very like Swinburne's only in better drawing, and little turns and looks so like that it makes me jump. I asked to draw from him and yesterday he came in the morning [...]. I praised Allah for making him – how nice it must be to look as fine as one is inside.<sup>605</sup>

Anders als Rossetti verlor Burne-Jones die Darstellung idealer Männlichkeit nie aus den Augen, aber prägender für sein Werk – und das unterscheidet ihn von Solomon und Pater – war zweifellos die Verherrlichung der Frau, sowohl der äußeren weiblichen Erscheinung, als auch dessen, was er sich (in ebenso selektiver Wahrnehmung) als weibliche Wesensart dachte.

Sein Ideal von Weiblichkeit scheint dabei so wirkungsmächtig zu sein, dass es geschlechterübergreifende Auswirkungen hat. Die Trennung der Menschheit in zwei Geschlechter wollte er zweifellos aufrechterhalten, nicht jedoch die unbedingte Gegensätzlichkeit, wie sie viktorianischer Konsens war.

„Gabriel was half a woman“,<sup>606</sup> sagte Burne-Jones über den verehrten Mentor Rossetti, und über ihn selbst schrieb Charles Eliot Norton nach seinem Tod: „He had [...] the tenderness of heart of a woman“<sup>607</sup> sowie, Jahrzehnte zuvor: „There is something so gentle in his manner, so feminine in the sympathetic character of his expression that persons on first acquaintance are hardly likely to do justice to the real force of character which underlies his softer qualities.“<sup>608</sup>

Von „weiblicher“ Schwäche und Sensibilität war auch Burne-Jones physische Verfassung geprägt. Schon als Kind kränkelnd, durchzogen stetig wiederkehrende Krankheitsattacken, die ihn oft monatelang von der Arbeit fern hielten, wie ein roter Faden sein Leben: Herzschwäche, dramatische Schwächeanfälle, gefolgt von schweren Depressionen während der Genesung. Ein Quell von Leiden und Angst sei sein Gesundheitszustand gewesen, schreibt Georgiana, wobei sie wiederholt darauf hinweist, wie weit reichend dieser Einfluss war, und wie eng mit den anderen Aspekten seines Lebens verbunden: „With him, as with other sensitive natures, body and mind

---

<sup>605</sup> Zit. n. Horner 1933, op. cit., S. 116.

<sup>606</sup> Zit. n. Wood 1998, op. cit., S. 20.

<sup>607</sup> Norton an S. G. Ward, 15. Dezember 1904, in: Norton/Howe 1913, op. cit., Bd. 2, S. 351.

<sup>608</sup> Norton an G. W. Curtis, 20. Juni 1869, in: ebd., Bd. 1, S. 343.

acted and reacted on each other; so that trouble would break him as effectually as illness.“<sup>609</sup>

In einem Brief an Frances aus dem Jahr 1889 stellt Burne-Jones Überlegungen über Edward Fitzgeralds Aphorismus „taste is the feminine of genius“ an: „Did it carry conviction to you? It didn't touch me a bit. All the genius I ever cared for carried its feminine in itself, involved inextricably in itself“.<sup>610</sup>

Das schöpferische Genie trägt demnach das Weibliche (wie eine inkorporierte Muse) als nicht herauszulösenden Bestandteil in sich. So bleibt es vorrangig männlich konnotiert, hat aber doch Teil am Ideal der Androgynität. Was Burne-Jones über Rossetti und männliches Genie im allgemeinen sagt, formuliert Swinburne ähnlich, wenn er im Zusammenhang mit Tennyson über „the deep truth that great poets are bisexual“ schreibt: „male and female at once, motherly not less than fatherly in their instincts towards little children.“<sup>611</sup>

Eine solches in der englischen Romantik wurzelndes Konzept von Androgynie<sup>612</sup> ist natürlich kein paritätisches: Der Künstler entdeckt „the woman within“, das heißt: eine Vorstellung von Weiblichkeit (wie fiktiv auch immer), die ihn komplettiert, oder, wie Burne-Jones es kongenial formulierte: Das männliche Genie entdeckt das Weibliche in sich, „involved inextricably in itself“. Eine spiegelbildliche Vorstellung der Frau, die sich durch die Entdeckung „des Männlichen“ in sich vervollständigen würde, ist damit selten, wenn überhaupt je impliziert (auch nicht bei Burne-Jones, der sich, hier wieder ganz *d'accord* mit dem viktorianischen Philister, um die Vermännlichung der modernen Frau sorgte). Dies sollte erst in der Archetypenlehre C. G. Jungs der Fall sein, in der die Vorstellung der weiblichen Seele des männlichen Künstlers ihre konsequente Fortführung und Erweiterung finden wird:

Wie jedes Individuum aus männlichen sowohl wie aus weiblichen Genen hervorgeht und das jeweilige Geschlecht durch das Vorwiegen entsprechender Gene bestimmt wird, so hat auch in der Psyche nur das Bewußtsein, im Falle des Mannes, männliche Vorzeichen, das Unbewußte dagegen hat weibliche Qualität. Bei der Frau liegt der Fall umgekehrt. Ich habe

---

<sup>609</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 3; vgl. auch Fitzgerald 1975, op. cit., S. 21.

<sup>610</sup> Horner 1933, op. cit., S. 115.

<sup>611</sup> „Tennyson and Musset“, in: Swinburne 1968, op. cit., Bd. 14, S. 303–341, S. 305. Vgl. auch Dellamora 1990, op. cit., S. 69.

<sup>612</sup> Vgl. Hoeveler, Diane Long: *Romantic Androgyny. The Woman Within*, University Park 1990, S. xvi.

diese Tatsache in meiner Anima-Theorie nur wiederentdeckt und formuliert. Bekannt war sie aber schon längst.<sup>613</sup>

Wie historisch diese Theorie ist, wie sehr sie im 19. Jahrhundert wurzelt, zeigt die zugrundeliegende Charakterisierung der Frau – „empirische Tatsachen“, wie Jung behauptet:

Die Frau mit ihrer der männlichen so unähnlichen Psychologie ist (und war stets) eine Quelle der Information über Dinge, für die der Mann keine Augen hat. Sie kann ihm Inspiration bedeuten; ihr dem männlichen oft überlegenes Ahnungsvermögen kann ihm nützliche Warnungen geben, und ihr aufs persönlich orientierte Gefühl vermag ihm Wege zu zeigen, die seinem persönlich wenig bezogenen Gefühl unauffindbar wären.<sup>614</sup>

Das hätte so auch von Burne-Jones vertreten werden können. Der dessen Verständnis nach „ideale Mann“ gibt negative Aspekte seiner Männlichkeit, Aggression etwa, auf und eignet sich weibliche Eigenschaften an, um sich zu vervollständigen, wobei sich innere Qualitäten notwendigerweise in der Erscheinung widerspiegeln.

Unvermeidbar – und zum Teil auch gewollt – ist dabei, dass Feminisierung Hand in Hand mit Entsexualisierung geht. Das Problem ergibt sich aus dem Unterschied zwischen dem abstrakten Ideal des Androgyn, der imaginären Vereinigung seelischer Eigenschaften, und der *tatsächlichen* Vereinigung der Geschlechter, dem Hermaphroditen. Auf eine buchstäbliche Ebene gehoben, wird diese Vereinigung zur physischen Monstrosität.

„If the androgynous embodies the fiction of a redeemed asexual psyche, then the hermaphrodite represents an earthly and physical parody of that state [...] a mockery of the possibility of spiritual transcendence“,<sup>615</sup> so Diane Hoeveler – wobei man geteilter Meinung sein kann, in wie weit die Romantiker beziehungsweise ihre viktorianischen Nachfolger den Hermaphroditen als Verkörperung eines Ideals oder bereits als dessen Parodie verstanden wissen wollten. Schließlich handelt Swinburnes Gedicht (ebenso wie Paters Anmerkung zu den entsprechenden Kunstwerken im Louvre und im British Museum) ja nicht nur von der Verzweiflung, sondern auch und vor allem

---

<sup>613</sup> Jung, Carl Gustav Jung: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., Zürich, Olten u. Freiburg 1958–81, Bd. 9,1 (*Die Archetypen und das Kollektive Unbewusste*, Erstveröffentlichung 1934), S. 188 f. Vgl. auch ebd., Bd. 6 (*Psychologische Typen*), S. 508 f.

<sup>614</sup> Ders.: „Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten“, in: Jung 1958–81, op. cit., Bd. 7 (*Zwei Schriften über analytische Psychologie*, Erstveröffentlichung 1928), S. 127–316, S. 219 u. 197.

<sup>615</sup> Hoeveler 1990, op. cit., S. 251.

von der Schönheit des Hermaphroditen.

Kann man *im Bild* die weibliche Seite der Seele, die verborgenen Bereiche der Psyche, die „Tiefe“ der Gefühle, die mit Weiblichkeit verbunden werden, sichtbar machen, ohne ein hermaphroditisches Monster zu produzieren oder das eigene männliche Ideal im wörtlichen wie im übertragenen Sinne zu „kastrieren“? Auf eine solche Gefahr deutet Swinburne hin, wenn er „the emasculate“ und „the masculine side of French art“<sup>616</sup> einander gegenüberstellt. Dass bestimmte Künstler entmännlichte oder eben: kastrierte Kunst produzierten, war natürlich nicht als Kompliment gemeint. Swinburnes gezielte Verwischung der Geschlechtergrenzen hinderte ihn offensichtlich nicht daran, sich als Kunstkritiker der gängigen Sprachbilder zu bedienen und den Vorwurf der „Unmännlichkeit“ als Mittel der Herabsetzung zu benutzen. Interessanterweise ist ja auch das Bild des Hermaphroditen immer durch männliche Genitalien und sekundäre weibliche Geschlechtsmerkmale gekennzeichnet.

Das Problem der Darstellung des Androgyn ist vermutlich nicht lösbar. Werden die Geschlechter nicht im Sinne des Hermaphroditen stückweise addiert, sondern übereinandergeblendet, heben sie sich auf. Der androgyne Mann wird fast zwangsläufig nicht als sexuell überdeterminiert, sondern eher als asexuell wahrgenommen, der Gewinn erscheint als Verlust. Als zum Teil auch gewollt kann man diesen Prozess im Fall von Burne-Jones bezeichnen (dessen Vorliebe für bisweilen bestürzend kleine Genitalien natürlich ein dankbares Thema für jeden post-freudianischen Interpreten ist), weil es wirklich mehr die, wie Hoeveler es nennt, „erlöste asexuelle Seele“, also eine wahre Versöhnung des Männlichen und Weiblichen war, die dem Maler vorschwebte, als eine tatsächliche körperliche Vermischung.

Innere wie äußere Schönheit sollten nicht von profanen Trieben in Mitleidenschaft gezogen werden und einem Kanon folgen, wie ihn Burne-Jones und andere in Kunstwerken der Antike zu entdecken meinten: „The beauty of the Greek statues was a sexless beauty; the statues of the gods had the least traces of sex. Here there is a moral sexlessness, a kind of impotence, an ineffectual wholeness of nature, yet with a divine beauty and significance of its own“,<sup>617</sup> lautet eine Passage, die Walter Pater aus seinem zunächst unveröffentlichten Essay „Diaphaneité“ in den Artikel über Winkelmann und später in *The Renaissance* übernahm. Auch diese Form der Androgynität

---

<sup>616</sup> „Notes on some pictures of 1868“, in: Swinburne 1968, op. cit., Bd. 15, S. 196–216, S. 208.

<sup>617</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), S. 220 f.

scheint mehr eine reine, unvermischte Ursprünglichkeit als Zweigeschlechtlichkeit zu implizieren.

Burne-Jones vermännlicht die Frauen nicht in dem Maße, wie er die Männer weiblicht, doch auf seiner Suche nach einer absoluten Schönheit nimmt er auch ihnen etwas von ihrer sexuellen Ausstrahlung, vergeistigt sie. Die sichtbare Angleichung von Männern und Frauen und ein gemeinsamer Hang zur Asexualität mindert die erotische Spannung zwischen den Geschlechtern, die sich natürlich nicht nur (wie sollte es sonst so etwas wie homosexuelle Erotik geben können), aber doch *auch* aus dem augenscheinlichen Kontrast speist. Ohne selbst mit Begriffen wie „männlich“, „unmännlich“ oder „effeminiert“ operieren zu wollen (weil sie in der Regel positive oder negative Wertung mit einer bestimmten Geschlechtlichkeit verbinden), kann man wohl doch davon sprechen, dass diese Einebnung der Unterschiede ihren Teil dazu beiträgt, dass Burne-Jones' Kunst immer ein wenig Gefahr läuft, kraftlos, spannungsarm, bruchlos – schlicht: langweilig zu werden.

Auch diese Minderung der Spannung fügt sich allerdings in Burne-Jones' Konzept von Männlichkeit, wie er es in seinen Gemälden darstellen wollte, und wie es in keinem Werk so umfassend formuliert wird wie im *Perseus-Zyklus*. Männlichkeit wird hier in ihrem Verhältnis zu Weiblichkeit definiert: Wie verhält sich der Held zu weiblicher Schönheit, zu den „weiblichen“ Kräften der Seele und wie zur Sexualität, deren Macht Burne-Jones ja keineswegs verleugnete, sondern mit deren Bewältigung und Kanalisierung er unablässig beschäftigt war?

Die Verdrängung der Sexualität ist die eine Seite einer widersprüchlichen, aus Ideal und Erfahrung gespeisten Wahrnehmung. Sie geht einher mit dem festen Glauben an Gegensätzlichkeit und Unvereinbarkeit, dem Wissen um Spannungen und Anziehungskräfte. Burne-Jones feiert die sexuelle Attraktivität der Frauen – und er fürchtet sie. Und immer beides zugleich.

Um gegen sexuelle Anfechtungen gewappnet zu sein, muss der Held seine Triebe im Zaume halten, was, wenn es darum geht, dafür eine visuelle Entsprechung zu finden, eben auch einen gewissen Hang zur Geschlechtslosigkeit bedingt. Joseph Kestner, immer auf der Suche nach Symptomen sexueller Repression, spricht in diesem Zusammenhang von einem Mittel „to avoid the feared Other“;<sup>618</sup> er betont das

---

<sup>618</sup> Kestner 1984, op. cit., S. 117; vgl. Auch Munich, op. cit., S. 129



narzisstische Moment der Androgynität, das insbesondere bei der Betrachtung des letzten Bildes des *Perseus-Zyklus*, *The Baleful Head*, wieder eine Rolle spielen wird (vgl. S. 418 ff.).

Perseus' Herausforderung besteht in der Konfrontation mit dem anderen Geschlecht, und *eine* Strategie, ihr zu begegnen, ist, die sexuelle Differenz zu vermindern, einem Zustand der Unschuld zuzustreben: So wirken nicht nur die Engel des Burne-Jones „sublimely sexless“, auch seine Helden tendieren in diese Richtung.

Der Androgyn – so die dahinter stehende Idee, so das nie erreichte, und in letzter Konsequenz sicherlich auch nicht erstrebte Ideal – wäre befreit (wäre: erlöst) vom Kampf der Geschlechter und könnte sich einer geläuterten Form der Liebe, einer Vereinigung der Seelen hingeben.

## 4.5 Der männliche Akt

Neben den Einflüssen, die dazu führen, dass Burne-Jones' Perseus wie ein mittelalterlicher Ritter wirkt, sowie den möglichen Gründen für seine androgyne Erscheinung soll noch ein weiterer Aspekt beleuchtet werden, der vor allem für das erste Bild des Zyklus, *The Call of Perseus*, von Bedeutung ist, die Frage nämlich, wie Burne-Jones den männlichen Akt behandelt. Sein Interesse am menschlichen Körper war weitaus größer als es die Akzentuierung der beiden zuletzt genannten Punkte – der von Metall umschlossene beziehungsweise entsexualisierte Mann – dies vielleicht vermuten ließen. Es wuchs in dem Maße, wie er sich in den 1860er und 1870er Jahren von den Vorbildern des Mittelalters entfernte und der Hochrenaissance zuwandte. Prägend – für den männlichen, weniger für den weiblichen Akt – wirkte hier vor allem das Vorbild Michelangelos, eine Wahl, die nicht jeder in seinem Umfeld zu goutieren wusste.

Im September 1870 zitierte Ruskin Burne-Jones in sein Haus, nach Denmark Hill, um ihm aus einer soeben verfassten Schrift vorzulesen: „The Relation between Michael Angelo and Tintoret“.

Im zweiten Band der *Modern Painters* hatte Ruskin noch Michelangelos allegorische Darstellungen in der Medici-Kapelle gerühmt und den Künstler als „the greatest

mind that art ever inspired“ bezeichnet – ein Urteil, das er später mit der Anmerkung versah, hier habe es sich um ein Zeichen seiner eigenen „admiring idiocy“<sup>619</sup> gehandelt. Er war inzwischen zu dem Ergebnis gekommen, dass schon bei Michelangelo selbst – und nicht erst bei seinen Nachahmern – die Ursache für die katastrophale Entwicklung der Kunst seit dem Beginn des 16. Jahrhundert zu suchen sei.

Deutlich wird dies bereits in seiner Vorlesung „On the Present State of Modern Art“, in der er der „dramatic art“, die häufig, etwa bei Gustave Doré, einer morbiden Sehnsucht nach gesteigerter Sinneswahrnehmung nachgebe und die schöne Form vernachlässige, die „constant art“ gegenüberstellt. Letztere erteile moralische Lektionen und veredele ihr Thema durch Ernst und Ruhe. „Constant art“, schreibt Ruskin 1867, „represents beautiful things, or creatures, for the sake of their own worthiness only; they are in perfect repose, and are there only to be looked at.“ Interesse weckten die so dargestellten Dinge und Lebewesen durch das was sie *seien*, nicht durch das was sie *täten*.<sup>620</sup>

Ruskin baute hier zwar auf ein Konzept von Schönheit auf, wie er es in *Modern Painters* entwickelt und wie es Burne-Jones Auffassung maßgeblich geprägt hatte und immer noch entsprach. Nur sahen beide die Kunst der Alten Meister mit zunehmend unterschiedlichen Augen – nicht nur in Bezug auf die Notwendigkeit eines moralisch-didaktischen Anspruchs, sondern auch auf die Frage, was denn überhaupt unter „perfect repose“ zu verstehen sei und ob es wirklich nur *eine* zulässige Art der Darstellung geben könne.

Ruskins Vorlesung über Michelangelo und Tintoretto ließ die Kluft offen zutage treten. „He read it to me just after he had written it“, erinnerte sich Burne-Jones später, „and as I went home I wanted to drown myself in the Surrey Canal or get drunk in a tavern – it didn’t seem worth while to strive any more if he could think it and write it.“<sup>621</sup>

Ruskin geht von den zu dieser Zeit Michelangelo zugeschriebenen Zeichnungen der Oxforder Sammlung aus. Sie hätten nichts mit dem tatsächlichen Leben und dessen Leidenschaften oder dessen Religion zu tun und seien nur von historischem Interesse. Raffael, Tizian und an erster Stelle Michelangelo, „the chief captain in evil“,

---

<sup>619</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 4, S. 283.

<sup>620</sup> „On the Present State of Modern Art“, in: Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 19, S. 195–223, S. 203.

<sup>621</sup> Zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 131.

seien verantwortlich für den Niedergang der italienischen Kunst, wie sie Ruskin vor allem durch Giovanni Bellini vorbildlich repräsentiert sieht. Tintoretto habe noch die Anlagen gehabt, diesem Verfall zu widerstehen, aber „Michael Angelo strikes him down; and the arts are ended.“<sup>622</sup>

Der von Burne-Jones verehrte Meister wird in vier Punkten für schuldig befunden: Er sei ein schlechter Zeichner; er stelle jede Handlung als einen Akt der Gewalt dar; er interessierte sich nur für den Körper, „the flesh of man“, anstatt für den Geist, „the body, and its anatomy, made the entire subject of interest: the face [...] unfinished, as in the Twilight, or entirely foreshortened, backshortened, and despised, among labyrinths of limbs“; und schließlich wähle er sich das Böse statt des Guten zum Thema: „On the face itself, instead of joy or virtue, at the best, sadness, probably pride, often sensuality, and always, by preference, vice or agony as the subject of thought.“<sup>623</sup>

Bezogen auf das *Jüngste Gericht*, „mere heaps of dark bodies curled and convulsed in space“, urteilte Ruskin: „In every vain and proud designer who has since lived, that dark carnality of Michael Angelo’s has fostered insolent science, and fleshly imagination.“<sup>624</sup>

Diese Mahnung war zwar in erster Linie an die Studenten gerichtet, denen Ruskin seine Überlegungen vorzutragen gedachte, aber auch der unglückliche Burne-Jones konnte sich angesprochen fühlen. In seiner Vorlesung von 1867 hatte ihn Ruskin als einen führenden Künstler der „English dramatic school“ hervorgehoben, der aber, und das war das entscheidende, im Vergleich zu seinem anfänglichen Vorbild Rossetti, „purer sympathy for the repose of the constant schools“<sup>625</sup> hege. Dieses Gleichgewicht sah Ruskin gefährdet.

Etwa 1866 hatte Burne-Jones’ begonnen, sich intensiver mit Michelangelo zu beschäftigen, hatte Zeichnungen, Stiche und Fotografien von Gemälden kopiert. Eines der Alben aus der unkatalogisierten Fotografie-Sammlung Burne-Jones’, heute im University College, London, versammelt etwa 100 Reproduktionen von Werken Michelangelos, überwiegend Zeichnungen und überwiegend Akte, sowie weitere Aktdar-

---

<sup>622</sup> „The Relation between Michael Angelo and Tintoret“, in: Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 22, S. 75–110, S. 83.

<sup>623</sup> Ebd., S. 86.

<sup>624</sup> Ebd., S. 104.

<sup>625</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 19, S. 206 f.

stellungen von Signorelli, Leonardo und del Sarto.<sup>626</sup>

Wenige Monate, bevor er Ruskins Vortrag lauschen durfte, hatte Burne-Jones mit einem deutlich von seinen Michelangelo-Studien inspirierten männlichen Akt, der von der Old Watercolour Society ausgestellten Gouache *Phyllis and Demophon* (Abb. 43), einen Skandal provoziert.<sup>627</sup> Und auch die Krise, die seine Ehe in den letzten Jahren erlebt hatte und die andauernde Affäre mit der Griechin Maria Zambaco konnten Ruskin nicht verborgen geblieben sein. Dass er geneigt war, Kunst und Lebenswandel miteinander zu verknüpfen, machen seine Schriften oft genug deutlich; zuletzt hatte er das gesamte dritte und abschließende Kapitel von *The Queen of the Air* diesem Thema gewidmet: „Art is the work of the whole spirit of man; and as that spirit is, so is the deed of it: and by whatever power of vice or virtue any art is produced, the same vice or virtue it reproduces and teaches. [...] All art is either infection or education. It *must* be one of these.“<sup>628</sup>

Wie seine Aussagen im Prozeß Whistler versus Ruskin zeigen (siehe S. 126 ff.) zog Burne-Jones selbst gerne derartige Parallelen – ohne sich allerdings deshalb zum Erzieher berufen zu fühlen. Nun, indirekt der „fleshly imagination“ bezichtigt, war er persönlich getroffen, aber in seinen Vorlieben und Abneigungen inzwischen so gefestigt, dass Ruskins Polemik ihr Ziel verfehlen musste. Dass Burne-Jones sich spätestens Mitte der 1870er Jahre nicht scheute, seinem Mentor Paroli zu bieten, zeigt ein Tagebucheintrag Ruskins: „Ned losing temper because I didn't like Crivelli.“<sup>629</sup> Rooke erklärte er seine zwiegespaltene Haltung rückblickend mit den Worten: „Only Ruskin was ever worth listening to, and he was far from always right. Even his criticism often did a world of mischief.“<sup>630</sup>

Im Jahr nach Ruskins Attacke, während eines einmonatigen Italienaufenthalts, der ihn befeuerte und bestärkte wie keine Reise davor oder danach, kam Burne-Jones das erste Mal nach Rom und ließ sich von den Fresken der Sixtinischen Kapelle, „beautiful as anything in the world“, gefangennehmen: „He bought the best opera-glass he

---

<sup>626</sup> Vgl. Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength. The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*, Ashgate 1998, S. 118. Insgesamt handele es sich um „thousands of photographs of Medieval and Renaissance drawings, paintings and sculpture.“

<sup>627</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 137 ff.; Fitzgerald 1975, op. cit., S. 131; Smith 1996, op. cit., S. 140.

<sup>628</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 19, S. 391.

<sup>629</sup> Eintrag vom 9. November 1874, in: Evans, John/Whitehouse, John Howard (Hrsgg.): *The Diaries of John Ruskin*. 3 Bde. Oxford 1959, Bd. 3, S. 822.

<sup>630</sup> 16. Dezember 1896; zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 124.

could find, folded his railway rug thickly, and, lying down on his back, read the ceiling from beginning to end, peering into every corner and revelling its execution“,<sup>631</sup> berichtet Georgiana. Kleine Repliken der *Morgendämmerung* und des *Abends* aus der Kapelle San Lorenzo de Medicis in Florenz krönten später den Kaminsims im Gesellschaftsraum von The Grange.<sup>632</sup>

Die meisten viktorianischen Künstler, die männliche Nacktheit im Rahmen mythologischer Themen behandelten, waren maßgeblich von Michelangelo beeinflusst. Der männliche Akt, wie Burne-Jones ihn sah, stellt dabei jedoch eine Ausnahme dar: Im Gegensatz zu Malern wie Leighton (dem allerdings auch mehrfach eine zu dekorative, zu wenig zupackende Behandlung des Sujets vorgeworfen wurde) und vor allem Edward Poynter verkörpert er nicht Stärke und Heldentum, sondern wird statt dessen mit Gefährdung und Machtlosigkeit in Verbindung gebracht.

Entblößte Männlichkeit in der viktorianischen Kunst war wesentlich weniger erotisch konnotiert als ihr weibliches Pendant. Während letztere vornehmlich dann attackiert wurde, wenn sie sexuelles Begehren suggerierte oder zu sehr an reale professionelle Modelle und deren imaginierte Lebensweise denken ließen, wurde bei einem entkleideten Mann vor allem jedes Anzeichen von Effeminiertheit und Schwäche argwöhnisch registriert.

Die Konvention verlangte es, dass der nackte männliche Körper in der Regel bei der Ausführung einer moralisch bedeutsamen Handlung oder heldenhaften Aufgabe gezeigt wurde oder auch im Zusammenhang von Sport und Wettkampf. Es galt, die Nacktheit zu motivieren und die Verletzlichkeit des Körpers zu überspielen – wobei erotische Konnotationen natürlich nie vollkommen unterdrückt werden konnten. Der Penis wurde höchst selten dargestellt und in der Regel durch kunstvolle Posen und wehende Drapereien verborgen.<sup>633</sup>

*Phyllis and Demophoön* war für Jahre die einzige britische öffentlich ausgestellte Frontaldarstellung eines männlichen Aktes, und dass das Bild so heftig angegriffen wurde, hatte nicht nur mit der vollkommen entblößten Titelfigur zu tun (und mit den biografischen Hintergründen, auf die ich später zurückkommen werde), sondern auch damit, dass die Frau eindeutig den aktiven Part übernimmt, der Mann aber sich zu

---

<sup>631</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 26; vgl. auch Fitzgerald 1975, op. cit. 137.

<sup>632</sup> Zu sehen auf einer Fotografie Frederick Hollyers von 1887, vgl. Lochnan u.a. 1993, op. cit., S. 126.

<sup>633</sup> Vgl. Smith 1996, op. cit., S. 62, S. 140 u. passim; Kestner 1995, op. cit., S. 244.

entziehen sucht – und nicht einmal *das* mit großer Entschiedenheit. Zwölf Jahre später, als die zweite Version, *The Tree of Forgiveness* (Abb. 44), ausgestellt wurde, fiel die Reaktion der Presse auf die Umkehrung der gewohnten Geschlechterrollen weniger hysterisch aus, aber die Präsentation des maniert wirkenden männlichen Körpers wurde mit ähnlichem Widerwillen aufgenommen, beispielsweise von der *Times*: „The anatomy is not only shown, but insisted on – flung violently into the spectator’s face, so that for some time nothing can be seen but muscles of every description“.<sup>634</sup> Die Darstellung eines derart muskulösen, zugleich aber so *un*-heroischen Helden (wesentlich michelangelesker noch als die erste Fassung, aber vollends in kalter Perfektion erstarrt) war ein Unverständnis provozierendes Paradox.

Wenn Burne-Jones Männer unbekleidet darstellt, so gibt er sie preis – häufig dem Zugriff einer Frau, im wörtlichen oder übertragenen Sinne. Im Fall von *Phyllis and Demophoön* und *The Tree of Forgiveness* ist die Situation des Protagonisten noch in der Schwebelage, in *The Depths of the Sea* (Abb. 5) hat die Umarmung der Meerjungfrau bereits tödliche Wirkung gezeitigt. Die den Mann sexuell bedrohende, überwältigende und zerstörende *Femme fatale*, wie sie zum Ende des Jahrhunderts so populär wurde, bleibt jedoch die Ausnahme. Das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern wird von Burne-Jones immer wieder thematisiert, aber ohne dass er eindeutige Wertungen vornehmen würde. Vielmehr wird die Schicksalhaftigkeit der potentiell zerstörerischen Kraft der Liebe (oder der bloßen sexuellen Anziehung oder der emotionalen Abhängigkeit im weiteren Sinne) betont. Am deutlichsten wird dies in *The Wheel of Fortune*: drei nackte Männer, ein Sklave, ein König und ein Dichter, gekettet an das Rad der gleichmütigen Göttin des Schicksals. Die Komposition wurde 1870 als ein Teil der Predella des Troja-Triptychon entworfen, als eine von vier allegorischen Figuren – *Fortune, Fame, Oblivion* und *Love* – und entwickelte sich zum für Burne-Jones bei weitem bedeutsamsten Bestandteil dieses nie ausgeführten Projekts. Die größte und prominenteste von mindestens sechs Versionen befindet sich heute im Musée d’Orsay in Paris (Abb. 7) – es handelt sich um eben jene, die der auf *Perseus* wartende Arthur Balfour erwarb.

Wie in den meisten der insgesamt zehn Kompositionen des Triptychons ist das

---

<sup>634</sup> „The Grosvenor Gallery“, in: *The Times*, 8. Mai 1882, S. 5; vgl. auch Smith 1996, op. cit., S. 178; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 256.

Vorbild Michelangelos offensichtlich, sowohl in der sibyllenhaften Riesin als auch, mehr noch, in den beiden Akten. Ganz augenscheinlich sind es vor allem die trägen, erschlafften, zwischen Qual, Schlaf und Tod oszillierenden Körper in Michelangelos Werk, die Burne-Jones beeinflussten. Neben den Medici-Skulpturen besaß er auch einen verkleinerten Abguss des *Sterbenden Sklaven* im Louvre; die *Gefangenen* hatte er in Florenz gezeichnet, und auch das 1868 von der National Gallery erworben unvollendete Gemälde der *Grablegung* muss ihm in besonderer Weise vertraut gewesen sein.<sup>635</sup>

Durchaus muskulös und kraftvoll sind die an das Rad des Schicksals Geketteten wiedergegeben, ohne dass jedoch ihre physische Stärke ihnen Macht oder auch nur besondere Vitalität verleihen würde. Burne-Jones' Michelangelo-Variationen erinnern an Gustave Moreau, der in den Propheten, Sibyllen und allegorischen Grabfiguren des Renaissance-Meisters das Prinzip der „Schönen Untätigkeit“ verwirklicht sah; alle diese Gestalten, so Moreau, schienen erstarrt zu sein „dans un geste de somnambulisme idéale“.<sup>636</sup> Sie seien sich der Bewegung, die sie ausführen, nicht bewusst, auch im wachen Zustand so vertieft in ihre Träume, dass sie wie in eine andere Welt entführt schienen.

In England war es vor allem Walter Pater, der Michelangelo in dieser Weise deutete. In dem im November 1871 in der *Fortnightly Review* und zwei Jahre später als ein Kapitel der *Studies of the History of the Renaissance* veröffentlichten Essay „The Poetry of Michelangelo“ (das thematisch weiter gefasst ist, als es der Titel vermuten lässt) konnte Burne-Jones die Zustimmung finden, die ihm sein Mentor Ruskin versagt hatte. Über die von Sakristei San Lorenzos mit den von Burne-Jones so geschätzten Personifikationen der Tageszeiten etwa ist zu lesen, sie sei ein Ort „neither of con-

---

<sup>635</sup> Christian/Marcus 1975, op. cit., S. 94; Fitzgerald 1975, op. cit., S. 138.

<sup>636</sup> Zit. n. Ironside, Robin: „Burne-Jones and Gustave Moreau“, in: *Horizon*, I, Juni 1940, S. 406–424; S. 411. Schon 1885, bevor Burne-Jones in Frankreich einem größeren Publikum bekannt war, schrieb Claude Phillips: „those in France who occupy themselves with the developments of English art are fond of styling the former ‘le Gustave Moreau Anglais’.“ „Gustave Moreau“, in: *The Magazine of Art*, 8, 1885, S. 228–233, S. 231. In den folgenden Jahrzehnten wurde es auf beiden Seiten des Kanals zum Alltagsplatz, beide Künstler miteinander zu vergleichen. Vgl. Cars, Laurence des: „Edward Burne-Jones and France“, in: Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 25–39, S. 29 f. Obwohl eine der berühmten *Salome*-Variationen in der ersten Ausstellung der Grosvenor Gallery zu sehen war, behauptete Burne-Jones später: „I have often heard of him, Gustave Morot [sic]. They say he is a bit like me, I do want to see him & his work – haven't seen one thing – it seems an ideal life to me. He is old now & has kept his faith“. Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, Poststempel vom 17. April 1895, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54218.

soling nor of terrible thoughts, but of vague and wistful speculation.<sup>637</sup>

„Sweetness and strength“ lauten die beiden kontinuierlich wiederholten Kernbegriffe Paters, „an energy of conception which seems at every moment about to break through all the conditions of the comely form.“<sup>638</sup> Eine solche Sicht auf den vormals mit dem Begriff der „terribilità“ identifizierten Künstler war auch für wohlmeinende Leser gewöhnungsbedürftig. Zwanzig Mal, so zählte der Kritiker der *Saturday Review* missgelaunt, gebrauche Pater die Worte „sweet“, „sweeten“ oder „sweetness“. „Such sugary writing is sickly.“<sup>639</sup>

Seinem Motto entsprechend konzentrierte sich Pater auf jene Teile von Michelangelos Œuvre, die geeignet waren, Ruskins Argumentation zu widerlegen, also mehr die bewegungslos ruhenden als die frei im Raum sich windenden Körper. Dem von Fleischlichkeit besessenen Finsterling setzte er (anknüpfend auch an den homoerotischen Subtext seiner entsprechenden Anmerkungen zu Leonardo und Winckelmann) den platonischen Künstler entgegen,

always pressing forward from the outward beauty [...] to apprehend the unseen beauty, about which the Platonists reason. And this gives the impression in him of something flitting and unfixed, of the houseless and complaining spirit, almost clairvoyant through the frail and yielding flesh.<sup>640</sup>

Was Ruskin bereits im Werk des Meisters sah, kam für Pater erst im Werk seiner Schüler zum Vorschein: „They are in love with his strength only, and seem not to feel his grave and temperate sweetness. Theatrically is their chief characteristic“.<sup>641</sup>

Im Fall von Burne-Jones sollte es dann eher der liebevolle Aspekt sein, der in den Vordergrund tritt; schon seine frühen Kopien nach Radierungen der Sixtinischen Kapelle, so Lene Østermark-Johansen, zeigten die für ihn typische „transformation from strength into sweetness“. Über *The Wheel of Fortune* urteilt sie: „Despite the daring, tense and contorted composition of the painting, it remains a well ordered unity. [...] The jarring dissonances and the abrupt rhythms have all been carefully polished

---

<sup>637</sup> „The Poetry of Michelangelo“, in: Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), S. 73–97, S. 95.

<sup>638</sup> Ebd., S. 73.

<sup>639</sup> „Pater’s Studies of the Renaissance“, in: *The Saturday Review*, 26. Juli 1873, S. 123 f.

<sup>640</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), S. 87. Vgl. auch Østermark-Johansen 1998, op. cit., S. 214 ff.

<sup>641</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), S. 91.



away.“<sup>642</sup>

Dennoch bleibt es erstaunlich, dass Ruskin so großzügig über diese immer noch recht michelangesken gequälten Körper hinweg sah und das Gemälde 1883 in seiner Vorlesung über „Mythic Schools of Painting“ seines symbolischen Gehaltes wegen (den er in seiner Deutung natürlich jeder potentiellen sexuellen oder anderweitig „ungesunden“ Konnotation beraubte) als adäquate Darstellung göttlicher Macht lobte: „He hath put down the mighty from their seat, and hath exalted the humble and meek.“ Dass das Los der Gefesselten nicht nur auf die Wechselhaftigkeit des Glücks hinweist, sondern eher noch auf gleichbleibendes Leiden, war Ruskin offenbar entgangen – ebenso wie die willige, wenn nicht gar lustvoll masochistische Hingabe der Opfer.

*The Wheel of Fortune* war Burne-Jones, seinem Sohn zufolge, von seinen vollendeten Ölgemälden das liebste.<sup>643</sup> Er bediente er sich einer bekannten Allegorie, der mittelalterlichen, unter anderem von Chaucer und Dürer tradierten Ikonografie des Glücksrades, um eine persönliche Auffassung zu formulieren: „My Fortune’s Wheel is a true image and we take our turn on it, and are broken upon it.“<sup>644</sup>

Diesen Fatalismus kleidet der Maler wie gewohnt in ein Gewand elegischer Schönheit. Die komatösen Leiber scheinen ihre Wehrlosigkeit zu zelebrieren. Der Körper der Frau, übergroß und durch ein Gewand davor geschützt, zum Objekt der männlichen Begierde werden zu können, triumphiert, die Göttin selbst jedoch bleibt emotionslos. Sie handelt nicht aus bösem Willen. Eine Grundkonstellation von weiblicher Stärke und männlicher Verletzlichkeit, die Burne-Jones in der Darstellung von Minerva und Perseus wieder aufgreift.

## 4.7 Perseus und das Schicksal

Dass der Bezwinger der Medusa auch als Verkörperung individuellen Heldentums und Identifikationsfigur für einen Herrscher gesehen werden kann, zeigt (um nur das be-

---

<sup>642</sup> Østermark-Johansen 1998, op. cit., S. 133.

<sup>643</sup> Burne-Jones 1900, op. cit., S. 167.

<sup>644</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, Poststempel vom 3. Mai 1893, in : *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

kannteste Beispiel zu nennen) die 1554 aufgestellte *Perseus*-Skulptur, die Benvenuto Cellini in Florenz für Cosimo de Medici schuf. Sie wurde in der Loggia dei Lanzi als Gegenstück zu Donatellos *Judith* aufgestellt, die auf die republikanische Freiheit hinweist – als Symbol der Stärke und Zeichen einer neuen Herrschaft, ausgehend von der „römischen Umformung des Perseus-Mythos durch Ovid, der in den Metamorphosen Perseus als Verfechter von *lex, meritum* und *iustitia* seine *virtus* unter Beweis stellen läßt.“<sup>645</sup>

Auch an diese Tradition ließ sich im 19. Jahrhundert anknüpfen,<sup>646</sup> aber Morris und Burne-Jones interessierte ein anderer Aspekt, der in der Figur dieses griechischen Heros' durchaus angelegt ist. Perseus ist ein vom Schicksal Begünstigter und Gelenkter. Im Vergleich mit Herakles und Theseus, die ihre Taten weitgehend eigenständig und unter größten Mühen ausführen, hat er vor allem eines: Glück.<sup>647</sup>

Vorhersehung, Glück und die Unausweichlichkeit des Schicksals gehören zu den Grundthemen in *The Earthly Paradise*. Die irdische Glückseligkeit kann, wenn überhaupt, nur gefunden werden, wenn der Mensch sich als kleines Rädchen, als Teil eines kosmischen Plans begreift und diesen Plan akzeptiert – eine fatalistische, aber nicht notwendigerweise pessimistische Sicht der Dinge.<sup>648</sup>

So kann die Anerkennung der Existenz von Furcht und Tod in einzelnen Episoden auch dazu führen, dass Venus (vorübergehend) triumphiert, dass, wie in „The Doom of King Acrisius“, zwei Sterbliche das ihnen mögliche Maß an Glück finden oder sogar, wie in „Cupid and Psyche“ ein Mensch und ein Gott die perfekte Liebe. Doch das letztere bleibt die Ausnahme, und Morris lässt keinen Zweifel daran, dass es sich hier mehr um einen Traum als um ein erreichbares Ziel handelt. Vor allem macht er keinerlei Anstalten, die Protagonisten (oder die Leser) seiner Geschichten durch eine christliche Botschaft oder einen anderen Hoffnung gebenden Ausblick über die Endlichkeit des Glücks hinwegzutrusten: „Of Heaven or Hell I have no power to sing, / I

---

<sup>645</sup> Alice Dinstl in: *Götter, Heroen, Herrscher* 1990, op. cit., S. 141; vgl. auch Hofmann, Werner (Hrsg.): *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Ausst.-Kat. Wiener Künstlerhaus, Wien 1987 S. 145.

<sup>646</sup> Gemeint ist hier Perseus als Träger von Macht im weiteren Sinne. Darstellungen im Zusammenhang mit politischer Propaganda sind mir nicht bekannt, es sei denn, man zählt den Ankauf einer Andromeda-Statue John Bells 1851 durch Queen Victoria hierzu. Vgl. Munich 1989, op. cit., S. 35. Andromeda bedeutet „Beherrscherin der Männer“.

<sup>647</sup> Vgl. Schefold, Karl/Jung, Franz: *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988, S. 97.

<sup>648</sup> Vgl. Oberg 1978, op. cit., S. 48.

cannot ease the burden of your fears, / Or make quick-coming death a little thing<sup>649</sup>.

Eine solch „heidnische“ Philosophie wirkte auf den einen oder anderen zeitgenössischen Kritiker geradezu verstörend. In den 1870er Jahren, nachdem sich allgemein die Vorstellung einer Schule des Ästhetizismus um Swinburne, Pater, Rossetti und Burne-Jones herausgebildet hatte, mehrten sich die Stimmen, die in *The Earthly Paradise* nicht den unterhaltsamen, romantischen Ausflug in eine ferne Märchenwelt sehen wollten, als der vor allem der erste Band zunächst begrüßt worden war: Wenn man sich in Erinnerung rufe, mit welcher Gesellschaft er sich in den letzten Jahren umgeben habe, so Henry G. Hewlett in der *Contemporary Review*, müsse man konstatieren, dass er die von *The Life and Death of Jason* geweckten Erwartungen mit den späteren Werken nicht hatte erfüllen können:

His unconscious serenity had been displaced by the brooding pain of self-consciousness. Instead of the healthy cheerfulness, the manly decisive tone of thought which the ancient masters might communicate to a faithful disciple, we find here the morbid melancholy sentiment, the fluctuating chaos of ideas that belong to the modern sceptic.<sup>650</sup>

Kein Dichter, so ist in einer anderen Kritik zu lesen, habe sich derart beständig mit den Vorstellungen vom Tod, dem Verlauf der Zeit und dem Nahen des Alters beschäftigt. Das mache die Lektüre des *Earthly Paradise* etwas ermüdend. Den handelnden Personen mangle es an Energie; „Their faces are pale and faded, till all the persons in the long array of stories seem like faint figures on some long tapestry that a melancholy wind flatters on the walls of a forlorn house of pleasure.“<sup>651</sup> Die sich daran anschließende Bemerkung, „Mr. Morris’s girls“ würden die Erinnerung an „Mr. Burne Jones’s ladies“ wachrufen, ist dann nicht mehr besonders überraschend.

So wie die Geschichten des *Earthly Paradise* und vor allem die begleitenden Gedichte im Verlauf der Jahreszeiten immer dunkler im Ton, fatalistischer in der Aussage werden, kann man auch bei den klassischen Heroen einen zunehmenden Hang zur Melancholie feststellen. Bellerophon, der Protagonist einer der Herbstgeschichten, erfüllt noch weniger als der dem April zugehörige Perseus das Bild des tatkräftigen

---

<sup>649</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 1.

<sup>650</sup> Hewlett, Henry G.: „The Poems of Mr. Morris“, in: *The Contemporary Review*, Dezember 1884, S. 100–124, S. 108.

<sup>651</sup> Lang, A.: „The Poetry of William Morris“, in: *The Contemporary Review*, August 1882, S. 200–217, S. 208; vgl. Auch Boos 1983/84, op. cit., S. 23; Silver 1982, op. cit., S. 69 f.; Gardner 1975, op. cit., S. 38 ff.

Helden. In der Darstellung Bellerophons, so Frederick Kirchoff, sei Morris mehr mit Introspektion als mit der äußeren Handlung beschäftigt; er erkenne die grundsätzliche Einsamkeit des Helden: „Indeed, Bellerophon [...] suggests an effort to assimilate the classical hero with the romantic tradition of the poet-outcast.“<sup>652</sup>

Im Falle der Perseus-Erzählung weist bereits ihr Titel, „The Doom of King Acrisius“ (ein Schicksal im Sinne von „Verhängnis“ also), darauf hin, wie vermessen es sei, sich gegen den kosmischen Plan auflehnen zu wollen. Die Geschichte wird mit den Worten eingeleitet: „Now of the King Acrisius shall ye hear, / Who, thinking he could free his life from fear, / Did that which brought but death on him at last.“<sup>653</sup> Hier zeigt sich die Vorsehung von ihrer eher düsteren Seite, so wie Morris es auch von den ihn so begeisternden nordischen Sagas und den Versen der Edda kannte.<sup>654</sup>

Das Schicksal von Perseus selbst erfüllt sich bei Morris darin, dass er, wie Ödipus, den Tod in seine eigene Familie trägt, indem er versehentlich seinen Großvater Acrisius tötete, aber auch in seiner Rolle als Gründer von Mykene, als Erneuerer und gesellschaftlich verantwortwortlich Handelnder. Diese letzte positive Wendung ist charakteristisch für Morris, der sich später von der mit seinem fatalistischen Geschichtsmodell verbundenen passiven Grundhaltung verabschieden sollte und (wenn auch stets geplagt von der Vergeblichkeit seines Tuns) mehr prometheischem Furor zuneigte als stillem Gehorsam.

Burne-Jones dagegen, von jeher fasziniert von den einsam Suchenden, verlagert in seiner Behandlung des Perseus-Stoffes diese Schicksalhaftigkeit des Lebens und das Erkennens der eigenen Rolle völlig auf die Beziehung des Helden zu den Frauen, die ihm begegnen: Die Auswirkungen seines Handelns betreffen nicht die Gesellschaft, sondern einzelne Personen und vor allem ihn selbst. Das nach persönlichem Glück (und Zweisamkeit) strebende Individuum steht im Mittelpunkt.

Dass Perseus seinem Schicksal gehorchen muss, ohne es wirklich zu verstehen (auch Morris erteilt ihm in der Berufungsszene nicht das Wort, stumm muss er die Anweisungen der Göttin entgegennehmen), wird im Gemälde durch die ungeschützte

---

<sup>652</sup> Kirchoff, Frederick: *William Morris. The Construction of a Male Self, 1856–1872*, Athens, Ohio 1990, S. 79.

<sup>653</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 171.

<sup>654</sup> Vgl. Julian, Linda: „The Influence of Icelandic Sagas on the Socialist Aesthetics of William Morris“, in: Casteras, Susan/Faxon, Alicia Craig (Hrsg.): *Pre-Raphaelites in European Context*, Madison 1995, S. 131–139, S. 133.

Nacktheit, mit der er Minerva begegnet, sowie die ungleiche Größe und das Vermeiden des Blickkontakts unterstrichen. Weiß und verletzlich wirkt der männliche Körper, vor allem in der Stuttgarter Fassung. Die Muskulatur, was auch dem unvollendeten Zustand geschuldet sein mag, ist weit weniger definiert als bei den Akten in *The Wheel of Fortune*. Einem zarten, entkräfteten *Ignudo* (Abb. 45) gleicht Perseus, wie er halb stehend, halb sitzend auf der Brunnenkante balanciert (ein angedeuteter Steinblock ist es noch in der Gouache, später dann deutlich erkennbar eine Quelle, ein Pendant zum Brunnen des Abschlussbildes).

Im Hintergrund links erscheint die Göttin noch düster und nahezu gesichtslos über dem am Ufer sitzenden, ganz in sich verschlossenen Perseus – wie die ungewisse Zukunft, die er fürchtet. In der dominierenden Szene ist sie immer noch bedrohlich, aber sie hat sich in ihrer wahren Gestalt offenbart. Die Entscheidung ist gefällt, der Held weiß, dass er sich nicht nur einer Herausforderung stellen muss, sondern auch Hilfe erhält – Hilfe, die er derart nötig hat und die ihm in so vielgestaltiger Weise zuteil wird, dass man schon von Beginn an an seinem Heldentum zweifeln möchte.

Minerva ist die einzige Frau, der Perseus schutzlos gegenüber treten muss – jeder Versuch sich gegen ihren alles durchdringenden Blick zu wappnen, wäre sinnlos. Doch hat er die Aufgabe einmal angenommen, die Reise angetreten, erhält er nicht nur Spiegel und Schwert, sondern (woher bleibt unklar) auch eine Rüstung, einen Schutz, der ihm Halt gibt, seine Verletzbarkeit verbirgt – oder vielleicht auch äußeres Zeichen tatsächlicher neu gewonnener innerer Stärke ist.

In den ersten Entwürfen ist Perseus noch durchgehend nackt oder in ein der Vasenmalerei entlehntes Gewand gehüllt (beispielsweise Abb. 11–13), aber schon im zweiten Jahr der Arbeit am *Perseus*-Zyklus wird der Held in dunkles Metall gehüllt. Dieser Anachronismus ist vielleicht nicht ganz so gravierend, wie es auf den ersten Blick erscheint: Auch die homerischen Krieger im Kampf um Troja tragen glänzende Bronzerüstungen. Das Ritual von Panzer anlegen und Bewaffnen ist ein immer wiederkehrendes Motiv der *Ilias*.<sup>655</sup>

Vor allem aber verschmilzt im schwarzgerüsteten Perseus der antike Held mit dem mittelalterlichen Ritter. Das kann, von der allgemeinen Prägung durch Malory und die Artussagen abgesehen, auch im Kontext von Ruskins Harmonisierung des

---

<sup>655</sup> Vgl. Marina Warner, op. cit., S. 104.

Heidnischen und des Christlichen, von Paters „mixed lights“ und vor allem der Chaucer-Rezeption von Burne-Jones und Morris gesehen werden. Der Maler hatte sich den Stoffen der Antike zum großen Teil über den Umweg der Chaucerschen Bearbeitungen genähert, und in seiner Imagination waren sie von jeher mit dem Mittelalter verbunden. Eine seiner frühesten von Chaucer (der *Legend of Good Women*, auf die er immer wieder zurückkam) inspirierten Bilder, *Ariadne and Theseus* (Abb. 46) aus dem Jahr 1861, zeigt bereits die Vermischung der Stile, die er in späteren Arbeiten wie dem *Perseus-Zyklus* perfektionieren sollte: Ariadne hüllt er in ein klassisches Gewand (worin man den zu dieser Zeit dominierenden Einfluss von Watts und Ruskin erkennen kann), Theseus, der von ihr mit Speer und Faden ausgestattet wird, in Rüstung und Kettenhemd.<sup>656</sup> Was die Perseussage betrifft, so sei daran erinnert, dass eine der Quellen für Morris' Bearbeitung Lefèvres bzw. Caxtons *The Recuyell of the Historyes of Troye* war, ein Text, in dem die griechischen Helden sich nur wenig von spätmittelalterlichen Rittern unterscheiden. Und auch in einer illuminierten Handschrift von Virgils *Aeneis*, an der Morris und Burne-Jones von 1874 bis zu ihrem Tod arbeiteten, sieht man Ritter in schwarzer Rüstung.<sup>657</sup>

Den zeitgenössischen Kritikern erschloss sich eine solche Art der Darstellung nicht unbedingt. Bei den 1888 ausgestellten Bildern der Befreiung Andromedas wurde mehrfach die unangemessene Stilmischung kritisiert. Keine der einschlägigen Autoritäten, so beschwerte sich *Blackwood's Edinburgh Magazine* angesichts von *The Rock of Doom*, habe je davon gesprochen, dass Perseus über wesentlich mehr Kleidung verfügt habe als Andromeda, „why, then, should Mr Burne Jones put Perseus into a suit of eccentric plate-armour, when he comes down to rescue the victim?“<sup>658</sup> Der Grund sei wohl, dass der Künstler sich besser darauf verstünde, Rüstungen zu malen als nacktes Fleisch. Ein Blick auf Andromeda genüge, um dies zu erkennen.

Richtig daran ist zumindest, dass Burne-Jones auf die Darstellung von Rüstungen besondere Sorgfalt verwendete:

---

<sup>656</sup> Vgl. Christian, John/Dorment, Richard: „Theseus and Ariadne’: A newly-discovered Burne-Jones“, in: *Burlington Magazine*, September 1975, S. 591–7, S. 293.

<sup>657</sup> Burne-Jones entwarf zwölf Bilder für dieses Liebhaberprojekt, das später von Graily Hewitt, Louise Powell und Fairfax Murray vollendet wurde. Vgl. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd 2, S. 56; Wood 1998, S. 55 f.

<sup>658</sup> „The Pictures of the Year“, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Juni 1888, S. 813–826, S. 824.

Armour is not what you can learn all about at once. It takes a very long time to find out about it. My own armour in early days was of a much different kind. [...] I saw what was glorious in it, but didn't know the why and wherefor of it. Then I slowly learned about it, till now.<sup>659</sup>

Für die Rüstung des Perseus betrieb der Maler ausführliche Studien, unter anderem in der Sammlung von Sir Coutts Lindsay, dem Betreiber der Grosvenor Gallery, und vor Bildern Mantegnas; schließlich entwarf er eine eigene, von den historischen Vorbildern losgelöste Version.<sup>660</sup>

Es sei bei jedem einzelnen Bild neu zu entscheiden, wie viel Realismus man zulasse, erklärte er. Um einzelne Gegenstände in seinen Bildern, eine Krone oder Musikinstrumente beispielsweise, sowohl imaginär als auch real und glaubwürdig aussehen zu lassen, ließ er sich häufig Modelle nach seinen Entwürfen anfertigen, von denen er dann wiederum zeichnete – „so what eventually gets on the canvas is a reflection of a reflection of something purely imaginary.“<sup>661</sup>

Der Helm des Pluto, so wie er in den Stuttgarter Bildern zu sehen ist, ist ein Beispiel für ein solches Artefakt, hergestellt, wie die meisten dieser Modelle, von dem Kunstschmied W. A. S. Benson, den Burne-Jones Ende der siebziger Jahre kennenlernte (Abb. 47; die Flügel wurden erst im Gemälde hinzugefügt). „All evening your Mama and I have been shaping a cap for Perseus, and hosen for him and a sword“,<sup>662</sup> zitiert Georgiana aus einem Brief ihres Mannes an Philip. In den Southamptoner Goachen sieht man zunächst noch eine von den Flügeln abgesehen schlichte Kappe, die dann in den erst 1885 begonnenen Andromeda-Ölgemälden dem von schneckenartig gewundenen Verzierungen dominierten, vielleicht von Cellinis *Perseus* inspirierten Helm (Abb. 48) weicht.

Trotz der vage mittelalterlichen Anmutung des Perseus' war es das Ziel des Malers, die Rüstung von jeder Assoziation mit einer bestimmten Epoche zu befreien. Diese angestrebte Unabhängigkeit von historischen Bezügen ist die Regel im Werk von Burne-Jones, aber keine Zwangsläufigkeit: Für die Bilder von Dornröschen ist das Verstreichen der Zeit, der Unterschied zwischen schlafendem Hofstaat und befreien-

---

<sup>659</sup> Burne-Jones zu Rooke, 23. Dezember 1896, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 128.

<sup>660</sup> Vgl. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 145; Löcher 1973, op. cit., Abb. 64, 65 und 67.

<sup>661</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 261.

<sup>662</sup> Zit. n. ebd., S. 146.

dem Ritter, wesentlich, und es sollte für den genau hinschauenden Betrachter auch erkennbar sein: „I took the pains to make the armour of the knight many centuries later than the palace and ornaments and caskets and things and dresses of the ladies and courtiers.“<sup>663</sup>

Prinzipiell wollte er aber keine „historical“, sondern „poetical subjects“ malen und sah seine Kunst von daher unabhängig von der Verpflichtung, auf historische Genauigkeit zu achten - eine Verpflichtung, die er bei anderen Malern sehr wohl einklagte:

Until [Alma-] Tadema's arrival Greek and Roman scenes were shocking things in the hands of the Academy. About mediaeval life artists haven't the least notion. Their only idea of it is tights – with one leg red and the other yellow. [...] I never did a piece of historical correctness, but I know so much about it as to have a right to play with the subject. What I like most is to make a dress in a picture that has never existed at all.<sup>664</sup>

So erscheint die Rüstung des Perseus schließlich wie ein bizarres Schuppenkleid, inspiriert von Formen aus dem Tier- und Pflanzenreich; sie betont die Anmut seines Körpers anstatt ihn zu beschweren und ermöglicht ihm so den Flug durch die Lüfte.

Der antike Held ist zum fahrenden Ritter geworden; die Queste beginnt.

---

<sup>663</sup> Zit. n., ebd., S. 225.

<sup>664</sup> Burne-Jones zu Rooke, 9. März 1898, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 173.



# 5

## „Gazing on the three“ Graien und Nymphen

### 5.1 Vom Relief zum Ölgemälde

Ursprünglich war das Motiv „Perseus und die Graien“ als Relief geplant und wurde als einziger der vier entsprechenden Entwürfe auch in dieser Weise ausgeführt: Eine Gruppe von als Flachrelief aus Gips modellierte Figuren vor einem Hintergrund aus Eichenholz, die Gewänder vergoldet und die Rüstung versilbert, die Gesichter und Hände dagegen bemalt (Abb. 49). Wie in der vorangegangenen Gouache-Fassung (Abb. 50) ist etwas mehr als ein Drittel der Fläche einer lateinischen Inschrift vorbehalten, die in goldenen Versalien die Handlung der Perseus-Sage wiedergibt.<sup>665</sup> Kurt Löcher übersetzt den Text wie folgt:

Pallas setzt durch einen Ratschluß Perseus in Bewegung. Sie rüstet ihn mit Waffen aus. Die Graien, des Augenlichtes beraubt, zeigen den Weg zu den Wohnungen der Nymphen. Mit Flügelschuhen versehen, das Haupt durch Schatten verborgen, tötet er mit dem Schwert Gorgo, die allein Sterbliche unter den Unsterblichen. Die Zwillingschwestern fahren auf und bedrängen ihn. Und siehe da, Atlas versteinert und Andromeda dem gefällten Drachen entrissen und die Gefolgsleute des Phineus Körper aus Stein. Und die Jungfrau bestaunt im Spiegel die schreckliche Medusa.<sup>666</sup>

1878 wurde das Relief in der Grosvenor Gallery ausgestellt. Malcolm Bell sah in der harschen Kritik, die es erfuhr, einen wesentlichen Grund dafür, dass Burne-Jones die Komposition als Gemälde neu fasste und das Vorhaben, Reliefs in den Perseus-Zyklus

---

<sup>665</sup> Vermutlich entstanden sowohl die Gouache als auch der Karton für das Gemälde bereits 1878 (vgl. Löcher 1973, S. 99).

Eine von Löcher nicht erfasste Vorstudie (Abb. 51) kam am 27. Juni 1984 bei Sotheby's Parke Bernet (London) zum Verkauf (Nr. 29). Im Katalog wird sie fälschlicherweise als Studie für eine der nach Perseus suchenden Gorgonen in *The Death of Medusa II* identifiziert.

<sup>666</sup> Der lateinische Text wurde von Sir Richard Claverhouse Jebb (1841–1905), Professor für Griechisch in Glasgow verfasst. Vgl. Löcher 1973, op. cit., S. 35 f.

zu integrieren, aufgab.<sup>667</sup> Philip Burne-Jones dagegen machte Probleme mit dem Material für die veränderte Konzeption verantwortlich. Es seien Risse im Holz und im Gips aufgetaucht.<sup>668</sup>

Kurt Löcher, der diese Zustandsbeschreibung nach eigener Anschauung nicht bestätigen konnte, neigt eher Bells These zu<sup>669</sup> und führt als Beleg eine Rezension des *Punch* an, die sich tatsächlich in erstaunlicher Weise auf dieses so fremdartig anmutende Stück Kunsthandwerk fokussiert. Der Berichtersteller stellt einen ausführlichen Vergleich zwischen den dargestellten Personen und den Figuren eines Puppentheaters an und kommt zu dem Schluss:

It may be *Perseus and the Graiae*, but it is, apparently a Japanese warrior disturbed, while dressing in full armour, by some larkish young lady-visitors *who have hidden his shoes*, and he is represented as running about in his armour, barefooted, playing with the flighty intruders a sort of Japanese „Hunt-the-slipper.“ There! now you know all about it. So, Burn JONES! or Melt JONES, in this instance, and in future, let us have „metal more attractive“<sup>670</sup>.

Burne-Jones' Behauptung, er lese keine Kritiken,<sup>671</sup> kann man vielleicht als allgemein übliche Künstlerfloskel abtun – aber dass gerade von *dieser* Seite nennenswerter Einfluss auf seine künstlerische Entscheidungen ausgeübt wurde, ist unwahrscheinlich: Zu klar waren die Fronten Ende der 1870er Jahre gezogen. Die „ungesunde“, eskapistische Kunst der Präraffaeliten und Ästhetizisten (und mehr noch ihre Bewunderer) waren eine bevorzugte Zielscheibe der Autoren und Zeichner des *Punch* und blieben

---

<sup>667</sup> Die ersten von Burne-Jones entworfenen Basreliefs wurden noch von anderen Künstlern angefertigt, laut Bell waren die *Graiae* das erste eigenhändig ausgeführte. Vgl. Bell 1898, op. cit., S. 89. Die Literatur zum *Perseus*-Zyklus erweckt mitunter den Eindruck, Burne-Jones habe hier Metallteile auf das Holz „genagelt“ oder gar in die auf Leinwand gemalten Ölgemälde integriert, bereits Bell drückt sich in diesem Punkt etwas missverständlich aus. Leprieur schreibt in seinem Aufsatz über den Zyklus von an den Figuren angebrachten „plaques de métal mince“, und Graham Robertson erinnert sich ein halbes Jahrhundert später an „The Grey Graiae“, a version of the second subject, a rather unsuccessful experiment in combining oil-painting with thin sheets of metal nailed on the panel.“ Bill Waters berichtet: „he tried cutting thin metal sheets to the shape of the armor and applying them to the wooden panels to allow a certain relief, and then finishing off in the traditional manner with oil paint.“ Vor allem auf Robertsons ungenaue Erinnerung scheint sich Fitzgerald zu beziehen, wenn sie meint „nobody liked his attempt to fasten thin sheets of metal on the armour in the still unfinished *Perseus* series“. Sicherlich ist jedoch in allen Augenzeugenberichten vom bekannten versilberten Gipsrelief die Rede. Bell 1898, op. cit., S. 89 f.; Leprieur 1893, op. cit., S. 471; Preston 1953, op. cit., S. 420 (Brief vom 12.5.1939); Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 120; Fitzgerald 1975, op. cit., S. 204.

<sup>668</sup> Vgl. Burne-Jones 1900, op. cit., S. 162.

<sup>669</sup> Vgl. Löcher 1973, op. cit., S. 33.

<sup>670</sup> „Our Guide to the Grosvenor Gallery“, in: *Punch*, 22. Juni 1878, S. 285.

<sup>671</sup> Zitiert beispielsweise bei Hallé, C. E.: *Notes from a Painter's Life Including the Founding of Two Galleries*, London 1909, S. 105.

es für Jahrzehnte. Das Magazin vertrat den bodenständigen, vernunftorientierten Bürger der Mittelklasse und machte sich oft und gern zum Sprachrohr der Philister.<sup>672</sup> Vor allem aber war es *per definitionem* eine Satirezeitschrift: Sich über Künstler und Kunstwerke lustig zu machen, war schlicht eine seiner Aufgaben. So ließ sich *Punch* wohl trotz seines Einflusses auf den Kunstdiskurs leichteren Herzens ignorieren als die einschlägigen Fachblätter. Deren Kommentare zum Relief wiederum – wenn sie es nicht ganz übersahen, weil es abseits der Gemälde im Vestibül hing – fielen nicht wesentlich negativer aus als zu den beiden Hauptwerken des Jahres, *Le Chant d'Amour* und *Laus Veneris*. Und schon drei Jahre später fand ein vergleichbares Werk recht positive Aufnahme, was wohl auch daran lag, dass die Grosvenor Gallery es nicht in der regulären „summer exhibition“, sondern in einer Ausstellung angewandter Kunst zeigte. Das Flachrelief *Cupid's Hunting Ground*, ein von jungen Mädchen eingekreister, bogenbewehrter Liebesgott in Rüstung, war in gleicher Weise vergoldet und bemalt wie *Perseus and the Graiae*. Der Rezensent des *Athenaeum* bezeichnete es als „an example of the revival of another mode of ancient decoration, of the kind which the same painter has already illustrated in a most striking and effective but not equally beautiful instance.“<sup>673</sup>

Drei Jahre zuvor, angesichts des *Graien*-Reliefs, ist derselbe Rezensent, vermutlich der ehemalige präraffaelitische Bruder F. G. Stephens, noch bemüht, sein Unverständnis in höfliche Worte zu kleiden: „To design a hundred works like this is a little to Mr. Burne-Jones's creative faculty“ (schon das ein sehr zwiespältiges Kompliment), aber die merkwürdige Art der Ausführung absorbierte alle Aufmerksamkeit. Es handele sich um ein außergewöhnliches Stück, und der Effekt, den die Materialien erzeugten, sei „certainly very interesting“<sup>674</sup> – letztendlich lässt das Objekt den Kritiker aber eingeständenermaßen ratlos und mit der Frage zurück, ob der Künstler viel-

---

<sup>672</sup> Vgl. Stielau, Adelheid: *Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften 'fliegende Künstler' und 'Punch'*, Aachen 1976.

<sup>673</sup> „The Grosvenor Gallery Exhibition (Second Notice), in: *The Athenaeum*, 8. Januar 1881, S. S. 62. Das Motiv existiert in einigen weiteren Versionen, vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 256 ff. 1894 schickte Burne-Jones das Graien-Relief als einziges Exponat auf die Kunstausstellung in München. Auch dies spricht dafür, dass er das Werk keineswegs für misslungen hielt. Offenbar wurde es dort auch aufmerksam rezipiert. Vgl. *Illustrierter [sic] Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Kgl. Glaspalaste 1894*, Ausst.-Kat. Glaspalast München, München 1894, S. 6; Berger, Ernst: *Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik*, Bd. 3, München 1912, S. 121.

<sup>674</sup> „The Grosvenor Gallery Exhibition. Second and concluding Notice“, in: *The Athenaeum*, 18. Mai 1878, S. 642.

leicht eine Imitation japanischer Möbeldekoration habe abliefern habe wollen.

Auch für den Berichtersteller der *Times* handelt es sich dem ersten Anschein nach eher um ein Produkt japanischer als englischer Kunst (eine Feststellung, der Burne-Jones, kein Freund des Japonismus, wohl kaum zugestimmt hätte).<sup>675</sup> Da er aber die Bestimmung des Reliefs als Teil einer Raumdekoration nicht unberücksichtigt lassen möchte, begnügt er sich mit einer Beschreibung von Motiv und Technik, moniert die wohl kaum in der Sage begründete „family resemblance“ von Perseus und den drei Schwestern und kommt zu dem Fazit, dass es ungerecht wäre, ein Urteil nur anhand eines einzelnen Panels abzugeben. Ähnlich äußert sich William Michael Rossetti in *The Academy*: „The effect, close to the eye, is cold, shiny, and crinckled: no doubt, however, it is not quite fair or reasonable to estimate the effect until the series shall be placed in situ – whatever ist destined position may be, fort this is not explained in the catalogue.“<sup>676</sup>

Die *Saturday Review* mokiert sich, wie üblich, über die Clique der „Esoteriker“, die jedes Werk ihres Meisters mit uneingeschränkter Begeisterung begrüßten – so auch *Perseus and the Graiae*, dieses neueste Hirngespinnst des Künstlers, das seltsamer sei als alles was er zuvor produziert habe:

Mr. Burne-Jones [...] has always seemed to aim at returning to a comparatively primitive style of art, but has not till this year hit upon the happy thought of reproducing, with variations, the ancient mode of filling in with solid stone or metal the decorations of persons represented in outline.[...] Mr. Burne-Jones is, as we have said, a painter who has some admirable qualities. He has always had many faults, but he has not until now shown signs of becoming a professor of eccentricity.<sup>677</sup>

Erst nach der Jahrhundertwende sollte das Werk eine uneingeschränkt lobende Kritikerin finden: In ihrem 1904 veröffentlichten Buch über Burne-Jones (das in seinem hagiografischen Tonfall Malcolm Bell noch übertrifft) zählt Fortunée de Lisle nicht

---

<sup>675</sup> „Japanese ornament can't be said to exist“, so Burne-Jones. „A Japanese puts a crab in one corner, a spider's web in another and 3 leaves, but it's all about nothing at all and these scattered objects are quite unconnected – well placed but no more. Sense of architecture and construction absolutely nil.“ Burne-Jones zu Rooke, 17. Juli 1897, zit. n. Lago, op. cit., S. 156.

<sup>676</sup> „The Grosvenor Gallery. First Notice“, in: *The Times*, 2. Mai 1878, S. 7; Rossetti, William Michael: „The Grosvenor Gallery. First Notice“, in: *The Academy*, 18. Mai 1878, S. 446 f.

<sup>677</sup> „The Picture Galleries. IV“, in: *The Saturday Review*, 1. Juni 1878, S. 692. Ähnlich: „The Grosvenor Gallery“, in: *The Era*, 5. Mai 1878, S. 7; „The Grosvenor Gallery“, in: *The Leeds Mercury*, 23. Mai 1878, S. 8.

nur den *Perseus-Zyklus*, einschließlich der unvollendeten Bilder, zu seinen besten Werken, sie würdigt auch und gerade das Graien-Relief ausführlich und meint abschließend: „it is difficult to give in words any idea of the combined richness and simplicity of effect attained in this exquisite work.“<sup>678</sup>

Warum die Konzeption des *Perseus-Zyklus* sich nun tatsächlich in der bereits beschriebenen Weise veränderte, muss offen bleiben. Vielleicht lag es tatsächlich an negativen Reaktionen einiger Betrachter, vielleicht hatte Burne-Jones selbst das Gefühl, dass die (ihm wichtigeren) Gemälde mit den in ihre Abfolge eingestreuten bemalten Reliefs nicht harmonierten (denn auch an anderer Stelle setzte er eine solche Kombination nie um). Vielleicht dämpfte aber auch das ihm so unangenehme Balfour-sche Haus seinen Eifer, diesen einen Raum konsequent durchzugestalten (vgl. S. 101)

Nach einer kleinformatigeren, in Öl gemalten Version der Graienszene, die 1882 ausgestellt und als eines von neun Bildern, darunter Hauptwerken wie *The Mill* und *The Tree of Forgiveness*, mit vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit bedacht wurde,<sup>679</sup> schuf Burne-Jones 1892/93 die endgültige Fassung.

Das Gemälde *Perseus and the Graiae* (Abb. 52) wurde als letztes der vier vollendeten Bilder des Zyklus 1893 öffentlich präsentiert – nicht wie üblich in der sommerlichen Überblicks-Ausstellung der 1888 eröffneten New Gallery, die gerade eine Burne-Jones-Retrospektive als eine ihrer monothematischen Winterausstellungen gezeigt hatte, sondern in Paris, im Salon der Société Nationale des Beaux-Arts auf dem Champ de Mars: „A piquant novelty to the Parisians, hungering just now for some sort of not too robust ideality, for some form of modern, semi-decorative mysticism“, wie der Kritiker Claude Phillips meinte. „Mr. Burne-Jones’s style responds curiously to

---

<sup>678</sup> Lisle 1906, op. cit., S. 107.

<sup>679</sup> Vgl. Bell 1898, S. 59; Löcher 1973, Abb. 38. Die *Illustrated London News*, die die Relieffassung noch ignoriert hatte, äußert nun Zweifel sowohl am künstlerischen Vermögen des Malers als auch an der Wahl des Themas: „We have, as usual, to accept subjects drawn generally from classical myth or mediaeval legend, and selected, it would seem, rather for their fanciful conceit than for the nobler meaning to be found underlying some ancient fables, and which might have suggestive relation to real life and human nature.“ Schon die Figur des Demophoon in *The Tree of Forgiveness* sei die schlechteste Darstellung eines menschlichen Körpers, die man je von Burne-Jones gesehen habe, aber: „Even more absurdly unsuitable in its physical impossibilities for pictorial representation is ‘Perseus and the Graiae’“. 6. Mai 1882, S. 438. *The Athenaeum* dagegen zeigt sich beeindruckt von der düsteren Stimmung dieses „piece of poetry“: „The weird sisters are lying upon the earth in a gloomy but shadowless landscape [...] There is a steel-coloured water in the mid-distance, and beyond it a wide and rock-strewn champaign gives spaciousness to a view which seems barren of all but horror“, und fügt anlässlich der Retrospektive von 1892/93, als das Bild erneut ausgestellt wurde, hinzu: „Though a comparatively unimportant work, this is really a bit of Greek translated into English, and deeply modified by the romantic spirit of the Renaissance.“ 6. Mai 1882, S. 676; 28. Januar 1893, S. 128.

the tone of French art and literature in this transitional period of reaction from an excessive realism“.<sup>680</sup>

„One does not know if one’s preference should go to the *Perseus* or to the *Siren* [*The Depths of the Sea*], but while one may argue about preferences, they were unanimously admired“, schreibt Léonce Bénédite, Kurator des Musée du Luxembourg, im Mai 1893 an Burne-Jones über die in Paris ausgestellten Gemälde. Man habe sofort darüber geredet, die Gemälde zu erwerben, und er, Bénédite, habe die allgemeine Begeisterung dämpfen müssen, indem er darauf hingewiesen habe, dass die Werke sich nicht mehr im Besitz des Malers befänden.<sup>681</sup>

In den Jahren nach der Weltausstellung von 1889, wo *King Cophetua* Furore gemacht hatte, erreichte Burne-Jones’ Popularität auf dem Kontinent ihren Höhepunkt; „a piquant novelty“ war der Maler für das Pariser Publikum 1893 also eigentlich nicht mehr. Besonders der Kritiker Paul Leprieur machte sich um die Rezeption Burne-Jones’ in Frankreich verdient. Er schrieb mehrere Artikel für die *Gazette des Beaux Arts* über sein Werk. Ausgehend von *Perseus and the Graiae* stellte er seinen Lesern auch den *Perseus*-Zyklus vor, der, abgesehen von einigen Fensterentwürfen, der wichtigste Bilderzyklus des Künstlers sei. Er, Leprieur, hole mit seinem Artikel gewissermaßen das nach, was der keinerlei Erläuterungen enthaltende Katalog zur Ausstellung des Salon versäumt habe.<sup>682</sup> So unverständlich das Bild auch ohne das nötige Wissen bleibe, so nah sei die Legende doch, durch den Geist, der sie belebe, dem modernen Betrachter.

Unterstützt wurde Leprieur dabei durch einige Zeichnungen, die Burne-Jones zum Abdruck zur Verfügung gestellt hatte, sowie durch die Radierung *Persée et les Soers des Gorgones* von Félix-Stanislas Jasinski (Abb. 53), die erste Reproduktion, die der Franzose polnischer Herkunft für Burne-Jones schuf – zu dessen vollkommener Zufriedenheit: Ein wahrer Künstler sei Jasinski, schreibt er May Gaskell, und er sei stolz,

---

<sup>680</sup> Phillips, Claude: „The Salons.-II“, in: *The Magazine of Art*, 1893, S. 386–393, S. 388 f. Vgl. auch Nicholson, Cecil: „The Salons. II“, in: *The Academy*, 20. Mai 1893, S. 443 f.; „London Correspondence“, in: *The Birmingham Daily Post*, 14. März 1893, S. 4. Burne-Jones stellte 1892, 1893, 1895 und 1896 im Salon de Camps du Mars aus. Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 201. Offenbar wurde das Gemälde später noch einmal überarbeitet: „E B-J (*dragging pale blue background of Graiae in Perseus series*)“, notiert Rooke am 27. Oktober 1897, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 163.

<sup>681</sup> Beglaubigte Kopie nach Bénédites Brief, Archives des Musées Nationaux, Louvre, zit. n. Cars in Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 31. Drei Zeichnungen allerdings hatte Burne-Jones dem Museum bereits geschenkt, für die sich Bénédite im diesem Brief bedankt.

<sup>682</sup> Vgl. Leprieur 1893, op. cit., S. 463.

von ihm „übersetzt“ zu werden. In den folgenden Jahren beauftragte Burne-Jones für Drucke nach seinen Gemälden nur noch französische Stecher, wobei er gerade die persönliche Note der Radierung der unpersönlicheren Ausführung des üblichen Stahlstichs bei weitem vorzog.<sup>683</sup>

Dass das Publikum des Pariser Salon mit Burne-Jones' Gemälden alleingelassen wurde, bemängelte auch der Korrespondent des Londoner *Athenaeum*. Viele Besucher (und sogar Kritiker) hätten Probleme gehabt, überhaupt die Katalogtitel *Persée* und *Les profondeurs de la Mer* richtig zuzuordnen. Der amüsierte Hinweis auf die sich dadurch ergebenden Verwechslungen konterkariert der Berichterstatter dann allerdings dadurch, dass er selbst *Perseus and the Graiae* in seiner Erinnerung um Details bereichert, die er vermutlich einem der anderen Gemälden entlehnt hat: „three women veiled in sombre blue are stooping towards the sinister earth strewn with grinning skulls“.<sup>684</sup> Sein Lob, dass das Bild so überaus „suggestiv“ wirke, hatte er mit dieser Erfindung eindrucksvoll untermauert. Und es war wohl gerade diese Suggestivität und Unbestimmtheit der Darstellung, die, zur Hoch-Zeit des Symbolismus, im französischsprachigen Raum auf solch positive Resonanz stieß. Dass nur wenigen Betrachtern das Thema geläufig war, kam dem durchaus entgegen.

Dem englischen Publikum war das Sujet vermutlich etwas vertrauter, nicht aus der bildenden Kunst zwar, aber sowohl durch Kingsleys *Heroes* als auch durch *The Earthly Paradise*: Die Graien, die Schwestern der Gorgonen, so berichtet es beide Autoren übereinstimmend, wohnen hoch im Norden, an der Küste eines eisigen Meeres. Dicht kauern sie beieinander, wiegen ihre Körper hin und her und summen Lieder, während sie das eine Auge, das sie gemeinsam besitzen, von Hand zu Hand wandern lassen. Perseus raubt ihnen dieses Auge und zwingt sie so, ihm den Weg zu Medusa zu zeigen, beziehungsweise, bei Kingsley und Burne-Jones, den Weg zu den Nymphen.

---

<sup>683</sup> Vgl. Newall, Christopher: „Burne-Jones and his Printmakers“, in: Hartnoll, Julian (Hrsg.): *The Reproductive Engravings after Sir Edward Coley Burne-Jones*, London 1988, S. 8–13, 10 f.

<sup>684</sup> Michel, André: „The Salon of the Champs du Mars. Second Notice“, in: *The Athenaeum*, 3. Juni 1893, S. 705 f.

## 5.2 Die symbolische Landschaft

Die Landschaft in *Perseus and the Graiae* ist zwar deutlich von der im *Earthly Paradise* beschriebenen Eiswüste beeinflusst, von den „desert icy hills“ und blassblauen Klippen, „rising like a wall“,<sup>685</sup> doch die Marmorhallen, die bei Morris sowohl die Graien als auch die Gorgonen bewohnen, von blendendem Weiß bei den einen und lichtschluckendem Schwarz bei den anderen, lässt der Maler weg. Statt solcher Architektur baut er (in fast allen Bildern des Zyklus) mehr oder weniger abstrahierte Hintergrundlandschaften mit hochgezogenem Horizont auf, geschwungene Berge oder eine verschachtelte Stadt, vor der die Personen wie auf einer davon abgetrennten schmalen Theaterbühne agieren – am deutlichsten im Graien-Bild, wo keinerlei Verbindung zwischen den Steinplatten des Vordergrundes und der wie ein Prospekt unmittelbar hinter den Figuren hochgeklappten Landschaft besteht. Farblich ist die Verteilung von hellen und dunklen, warmen und kalten Partien jedoch genauestens ausbalanciert und ineinander verzahnt: Auf den etwas wärmer gehaltenen Fels am unteren Bildrand antworten die nussbraunen Haarschöpfe im Mittelfeld, auf die Rüstung des Perseus die schwarzen Schluchten zu seinen Füßen und auf die hellgrauen Partien der Gewänder die Nebelbänke am Horizont.

Man kann davon ausgehen, dass die matten Farben des Stuttgarter *Perseus*-Zyklus sehr bewusst gewählt wurden. Die dem Legendären, Mythischen angemessene gedämpfte Farbigkeit ist zwar typisch für das Gesamt- und vor allem für das Spätwerk Burne-Jones', aber auch Bilder mit warmer, heller Atmosphäre oder an Buntglasfenster erinnernde leuchtende Farbfelder sind hier keine Seltenheit. Noch das erste Gesamtschema des *Perseus*-Zyklus und auch die Southamptoner Gouachen werden vom Kontrast zwischen Goldocker und kalt leuchtendem Blau belebt, der in den Ölgemälden fehlt.

*Perseus and the Graiae* unterbietet in seiner düster-grauen Monochromie, durchbrochen nur durch das Muster der bleich schimmernden Hände, Füße und Gesichter, noch die zurückhaltende Farbigkeit der übrigen Gemälde des Zyklus. Perseus scheint eine Welt der Dämmerung, ein weder von Sonne noch Mond beschienenes Totenreich betreten zu haben, wie Swinburne es in seinen *Poems and Ballads*, in „The Garden of

---

<sup>685</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 198.



Proserpina“ beschreibt: „Here, where the world is quiet; / Here, where all trouble seems / Dead winds’ and spent waves’ riot/ In doubtful dreams of dreams“<sup>686</sup>. Die kurvigen Erdspalten im Vordergrund verweisen auf noch tiefer hinab reichende Unterwelten.

In Bildern wie diesem (und weniger in den farbenfrohen, vom Anspruch der realistischen Naturerfassung erfüllten und mit mittelalterlicher Typologie operierenden Gemälden der Präraffaelitischen Bruderschaft) findet die späte präraffaelitische und symbolistische Dichtung Englands ihr Äquivalent. Die Gedichte von Autoren wie Swinburne, Morris, Rossetti, Symons, Thompson Payne, Dowson und dem frühe William Butler Yeats sind nicht mehr vom kraftvollen romantischen Streben nach dem Ideal geprägt, sondern vom Gefühl, gescheitert zu sein, von Rückzug und Introspektion.

Anders als für Shelley beispielsweise (aber auch für Ruskin) ist für diese „Post-Präraffaeliten“ die Natur nicht mehr lesbar, ihre trauerumflorten „Seelenlandschaften“, kunstvoll stilisierte Naturszenarien und mattfarbige Schattenreiche, sollen weder Abbild einer äußeren Wirklichkeit noch traditionell allegorisch sein, sondern Ausdruck inneren Erlebens, Entsprechungen der unwiderbringlich verlorenen poetischen und spirituellen Sicherheiten.<sup>687</sup>

Walter Pater sah hierin das Fortleben einer Tradition, wie sie durch die mittelalterliche Literatur geprägt worden sei und nun in der Dichtung von William Morris fortlebe: „The aspects and motions of nature only reinforced its prevailing mood, and were in conspiracy with one’s own brain against one. A single sentiment invaded the world; everything was infused with a motive drawn from the soul.“<sup>688</sup>

Die Dinge der äußeren Welt weisen auf eine verborgene Wirklichkeit hin, ohne dass nach dem Verlust der christlicher Gewissheiten noch sicher wäre, auf *was*. Und so können auch die dieser äußeren Welt entliehenen Symbole die inneren Dramen der Seele nur suggerieren, nicht benennen. Pater charakterisiert das Symbol als Mittel, auf

---

<sup>686</sup> „The Garden of Proserpina“, in: Swinburne 1968, op. cit., Bd. 1, S. 299.

<sup>687</sup> Zur Problematik des schwer zu definierenden Begriffs „Präraffaelitische Dichtung“ vgl. Hönnighausen 1971, op. cit., S. 228; Bryden, Inga: „Introduction“, in: Dies. (Hrsg.): *The Pre-Raphaelites: Writings and Sources*, London 1998, S. 1–31, S. 2 f. Zur Unterscheidung zwischen der Naturwahrnehmung der Romantik, der präraffaelitischen Verbindung von Realismus und Typologie und der suggestiven (oft naturfeindlichen) Symbolhaftigkeit von Rossetti bis Wilde vgl. Hönnighausen 1971, S. 20–43, S. 259 und passim; Riede, D. G: *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Vision*, Ithaca, New York 1983, S. 164 und passim.

<sup>688</sup> Pater in Sambrook 1974, op. cit., S. 110.

eine Idee hinzuweisen, diese dabei jedoch im Ungefähren zu belassen. In einem Essay über Rossetti von 1883 rühmt er „[the] shadowy world, which he realises so powerfully“<sup>689</sup> – und spricht, einmal mehr, auch über sich selbst, ist Teil dessen, was er beschreibt.

Die Nähe zum Symbolismus des Kontinents ist offensichtlich: Das Bestreben symbolistischer Dichtung, so der Dichter Jean Moréas drei Jahre später in seinem Artikel „Le Symbolisme“, der zu einem Manifest der Bewegung wurde, sei es, der „Idee“ eine Form, eine Gestalt zu geben, die sie sinnlich wahrnehmbar mache. Diese Dichtung sei ein Feind didaktischer Bemühungen, müsse sich aber vertrauter Bilder bedienen. „The Idea, in turn, must not allow itself to be deprived of the sumptuous trappings of external analogies, for the essential nature of symbolist art is never to reach the Idea itself.“<sup>690</sup>

Burne-Jones wurde in Frankreich neben Rossetti und Watts, Moreau und Puvis de Chavannes als einer der inoffizielle Gründerväter der symbolistischen Malerei verehrt.<sup>691</sup> Die *decadence* eines Baudelaire, die exzentrischen Pamphlete Joséphin Péladans (der ihn ohne Erfolg in seinen Salon de la Rose+Croix einlud) oder die satanistischen und syphilitischen Fantasien Joris-Karl Huysmans blieben ihm dabei fremd – aber es fällt doch auf, wie sehr sein bereits zitiertes Bonmot über die „Dummheit der Natur“ nicht nur an Oscar Wilde, sondern auch an die Worte erinnert, die Huysmans seinem Helden Des Esseintes in *A Rebours* (1893) in den Mund legt, jenem nach äußerster Befriedigung aller Sinne strebenden Einsiedler, der sich nächtelang in Odilon Redons Visionen und die wuchernden Ornamente Gustave Moreaus vertieft. Die Natur, so Des Esseintes, habe ihre Zeit gehabt:

Durch die abstoßende Einförmigkeit ihrer Landschaften und Himmel hat sie die Aufmerksamkeit und Geduld der Menschen mit verfeinertem Geschmack endgültig erschöpft. Wie ist sie im Grunde doch platt, diese Spezialistin, die sich auf ein einziges Gebiet beschränkt [...]. Kein Zweifel, diese ewige Schwätzerin hat die gutmütige Bewunderung der wahren

---

<sup>689</sup> „Dante Gabriel Rossetti“, in: Pater 1910, op. cit., Bd. 5 (*Appreciations*), S. 205–218, S. 213. Vgl. auch Hunt, John Dixon: *The Pre-Raphaelite Imagination 1848–1900*, London 1968, S. 156.

<sup>690</sup> „Le Symbolisme“, in: *Le Figaro*, 18. September 1886, englische Übersetzung zit. n. Dorra, Henri: *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, Berkeley 1994, S. 151.

<sup>691</sup> Vgl. Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 173 ff.; Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 72 und passim; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 202 ff.

Künstler nun abgenutzt, und der Augenblick ist gekommen, da man sie, wo irgend möglich, durch Künstlichkeit ersetzen muß.<sup>692</sup>

Wie die Symbolisten war Burne-Jones nicht an einer Abschilderung der Natur interessiert. „Realism? Direct transcripts from nature? What has that to do with art?“ pflegte er zu sagen, oder auch „I don't want to pretend that this isn't a picture“.<sup>693</sup> Und auf den Vorwurf hin, es sei ein Fehler, wenn ein Bild aussehe, als habe es der Künstler „out of his head“ gemalt, erwiderte er lakonisch: „The place where I think pictures ought to come from.“<sup>694</sup>

So sehr er die *Modern Painters* auch schätzte, die hier zelebrierte Turner-Verehrung konnte er nie nachvollziehen. Er empfand sogar ein gewisses Bedauern darüber, dass ein Mann wie Ruskin, mit seinem unvergleichlichen Talent, die Menschen für Kunst zu interessieren, sich ausgerechnet einen Landschaftsmaler zum Helden erwählte; „the modern art of landscape-painting can hardly be called an art at all. The world without man is like Hamlet with the part of the Prince of Denmark left out.“<sup>695</sup>

Burne-Jones sei in diesem Punkt allen anderen Malern, die er gekannt habe, diametral entgegengesetzt gewesen, erinnert sich Graham Robertson: „Nature [...] seemed hardly ever to inspire him directly. I cannot remember once to have heard him express pleasure at a natural effect except when it reminded him of a picture or a story.“<sup>696</sup> In einer privat geäußerten Beschreibung Henry James', den Burne-Jones' Entwicklung in den 1880er Jahren zunehmend irritierte, wird aus dem Maler tatsächlich ein Vorläufer Des Esseints':

I don't understand his life – that is the manner and tenor of his production – a complete *studio* existence, with doors and windows closed, and no search for impressions outside –

---

<sup>692</sup> Huysmans, Joris-Karl: *Gegen den Strich*. Aus dem Französischen von Brigitta Restorff. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Ulla Momm, Bremen 1991. Auch Whistler und Burne-Jones sind sich in ihrem Verhältnis zur Natur näher, als es beiden vermutlich bewusst war: „seldom does nature succeed in producing a picture“, verkündet der erstere in seiner *Ten O' Clock Lesson*. Sie stelle lediglich die Farben und Formen zur Verfügung, aus denen der Künstler auszuwählen habe. Dem Maler zu raten, die Natur so nehmen, wie sie ist, sei so, als sage man einem Pianisten, er solle sich auf die Tastatur *setzen*. Vgl. „Mr. Whistler's 'Ten O'Clock'“(20. Februar 1885), zit. n. Thorp, Nigel (Hrsg.): *Whistler on Art. Selected Letters and Writings of James Mc Neill Whistler*, Washington, D.C. 1994, S. 84.

<sup>693</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–6, op. cit., Bd. 2, S. 261.

<sup>694</sup> Zit. n. ebd. S. 223.

<sup>695</sup> Zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 136 (undatiert, aber nach 1870).

<sup>696</sup> Robertson 1931, op. cit., S. 82 f.

no real daylight and no looking out for it. The things he does in these conditions have exceeding beauty – but they seem to me to grow colder and colder – pictured abstractions – less and less observed.<sup>697</sup>

James übertreibt ein wenig, sowohl was die verschlossenen Fenster und Türen des Ateliers betrifft, als auch hinsichtlich der nachlassenden Studien am Objekt. Aber im Kern trifft er des Malers „studio existence“ recht gut. Natürlich skizzierte Burne-Jones, vor allem während seiner Italienreisen, auch die ein oder andere Landschaft vor Ort, aber es sind vorrangig die ins Atelier gebrachten Natur-*Details*, denen er sich mit Akribie widmet. Einen Versuch in Freiluft-Malerei, so Georgiana, habe er nur einmal und dann nie wieder unternommen.<sup>698</sup>

So lassen sich die Landschaften in seinen Gemälden aus zweierlei Blickwinkel betrachten: Zum einen sind sie unter formalen Gesichtspunkten komponiert, um die Fläche zu gliedern und rhythmisieren und die Figuren ornamental zu rahmen. Zum anderen kann man sie als Seelenlandschaften sehen, die dem „psychische[n] Schwebezustand“<sup>699</sup> der dargestellten Personen (als Entsprechung zum lyrischen Ich der spätprä-raffaelitischen Dichtung) entsprechen. Gerade im Perseus-Zyklus ist hierfür die Farbskala von entscheidender Bedeutung, die in allen Bildern vorherrschenden ätherischen, gebrochenen Grau- Braun- und vor allem Blautöne – passend zum Motiv des Wassers, das in jedem Bild auftaucht: das fließende Wasser des Brunnens, an den Perseus zu Beginn lehnt; die Nebelschwaden im Land der Graien, ein schwarzer See im Hintergrund der Gorgonen, bewegtes Meer zu Andromedas Füßen, die unbewegte Wasseroberfläche als Spiegel für das Haupt der Medusa. Im Bild von den Meernymphen erscheint es gleich mehrfach: als spiegelnde Lache im Vordergrund, als See im Mittelgrund, und sogar in der sich auftürmenden Hintergrundkulisse, die einer Wand von erstarrten Wellen gleicht, blass und kristallin in der Southamptoner Version, dunkel blau-grau wogend im Ölgemälde: eine Welt wie unter Wasser, in der keine hastigen Bewegungen möglich sind und die von einem diffusen, kaum Schatten werfenden Licht erhellt wird, eine Welt, wie sie Burne-Jones’ Ideal entsprach: „I mean by a picture a beautiful romantic dream of something that never was never will be, in a light

---

<sup>697</sup> Henry James an Charles Eliot Norton, Mailand, 6. Dezember 1886, in: James, Henry: *Letters*, hrsg. v. Leon Edel, Cambridge, Mass. 1980, Bd. 3, S. 147.

<sup>698</sup> Burne-Jones, op. cit., Bd. 2, S. 281.

<sup>699</sup> Löcher 1973, op. cit., S. 13.

better than any light that ever shone, in a land no one can define or remember – only desire – and the forms divinely beautiful.“<sup>700</sup>

Dass gerade das zweite, auf die Berufung folgende *Perseus*-Bild am deutlichsten den Eindruck eines Totenreiches vermittelt, ist der Situation angemessen. Es markiert den Eintritt in die Anderswelt, die Welt des Übernatürlichen, die der Held, so wie in zahllosen anderen Sagen auch, durchqueren muss, um seine Aufgabe zu erfüllen. Campbell schreibt in *The Heroe with a Thousand Faces* über diese Grundstruktur des Heldenmythos:

This first stage of the mythological journey – which we have designated the ‘call to adventure’ – signifies that destiny has summoned the hero and transferred his spiritual center of gravity from within the pale of his society to a zone unknown. This fateful region of both treasure and danger may be variously represented: as a distant land, a forest, a kingdom underground, beneath the waves, or above the sky, a secret island, lofty mountaintop, or profound dream state<sup>701</sup>

– „the strange land that is more true than real“,<sup>702</sup> wie Burne-Jones selbst es in Bezug auf die an den Rittern vorbeiziehende Landschaft in Malorys *Morte d’Arthur* formulierte.

*Perseus and the Graiae* ist kein „symbolistisches“ Bild im engeren Sinne (so wie beispielsweise Fernand Khnopffs *I locked my door upon myself*, dessen bei Christina Rossetti entlehnter Titel die Fantasie anregt, aber nichts *benennt*). Es ist Teil einer Erzählung. Durch den die Personen unmissverständlich bezeichnenden Titel und den Zusammenhang des Zyklus lässt sich der Inhalt in seinem Kern erschließen. Dennoch handelt es sich um mehr als um die Darstellung von konkret umrissenen Figuren der Mythologie – so wie auch Burne-Jones’ Minerva mehr ist als die Göttin der Antike und selbst ein ihr zugeschriebener allegorischer Sinn nur eine von vielen möglichen Deutungen eröffnet. Auch wenn der Betrachter um die Geschichte weiß, weist das Bild darüber hinaus.

Am Ende seiner Reise wird Perseus seine Liebe gefunden haben und in einem Garten zur Ruhe kommen; am Anfang stehen Einsamkeit und die Unsicherheit ange-

---

<sup>700</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, Poststempel vom 24. April 1895, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54218.

<sup>701</sup> Campbell 1953, op. cit., S. 58.

<sup>702</sup> Zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 38

sichts dessen, was die Zukunft bringen mag. Um Antworten zu erhalten, muss er „that sad place that no one came anear/ [...] that wan place desert of hope and fear“<sup>703</sup> betreten, wie Morris das Land der Graien beschreibt. Die fremde Welt erscheint als Reich der Schatten.

### 5.3 Mütter, Feen, Königinnen

Die Graien sollen Perseus in der Einöde den Weg weisen und sind aus der Perspektive des Helden zugleich ein Teil der Fremde. Perseus kann ihnen nicht nahe kommen, der Blickkontakt ist ihm in dreifacher Hinsicht verwehrt: Der Sage nach sind sie – abgesehen von dem einen wandernden Auge – blind. Darüber hinaus sind ihre Lider geschlossen. Und schließlich wendet jede von ihnen das Gesicht in eine andere, dem Eindringling abgewandte Richtung.

Dabei wirkt auch Perseus selbst, als sei er seines Augenlichtes beraubt: Burne-Jones malt ihm schwarz verschattete Höhlen; wie ein Blinder greift er zu und umfaßt mit spitzen Fingern das kaum wahrnehmbare, perlengroße Objekt der Begierde: das Auge der Graien.

Paradigmatisch für das Werk Burne-Jones' ist, dass die Graien nicht als alte Frauen dargestellt sind, so, wie sie üblicherweise, auch im *Earthly Paradise*, beschrieben werden: „their straight white hair hang down / In long thin locks; dreadful their faces were, / carved all about with wrinkles of despair“.<sup>704</sup> Der Maler ist nicht bereit, von seinem Schönheitsideal abzuweichen; er malt die „crones“, die alten Weiber, als schöne junge Frauen – eine Darstellungsweise, die aber überraschenderweise ebenfalls durch eine bereits bestehende Tradition legitimiert wird: Die wenigen überlieferten bildlichen Darstellungen der Antike zeigen die Schwestern auch als junge oder zumindest nicht eindeutig uralte Frauen.. Und obwohl das British Museum dem Maler in diesem Fall keine Beispiele hätte liefern können, ist es möglich, dass er in einem der von ihm konsultierten Bücher die Abbildung eines entsprechenden antiken Kruges (Abb. 54) oder des Deckels einer Pyxis (Abb. 55) gesehen hatte. Der streng stilisierte

---

<sup>703</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 199.

<sup>704</sup> Ebd. S. 199.

Faltenwurf, die hochgesteckten Haare und die markante Armhaltung der Frauen, beziehungsweise die exzentrische Körperhaltung des nach dem Auge greifenden Perseus legen dies zumindest nahe.

Generell mied Burne-Jones die Darstellung des Alters, zu den Ausnahmen zählen *The Beguiling of Merlin* (Abb. 98) und *Arthur in Avalon*. Alter war nach dem Verständnis des Malers mit dem unliebsamen Prozess des Verfalls, aber auch dem Nachdenken über die eigene Person verknüpft. Von „a strong physical horror of death“<sup>705</sup> spricht Georgiana. Nur in diesem Kontext, in Verbindung mit dem Erlebnis der eigenen Hinfälligkeit und Schwäche war der Vorgang des Alterns für den Maler überhaupt von Interesse. Weibliche Schönheit hingegen sollte für immer konserviert bleiben.

Von großer Bedeutung für die Rolle, die er den Graien zuweist, ist die Gemessenheit der Bewegung, die an Emotionslosigkeit grenzende gedämpfte Trauer. Er erklärt seine Auffassung anhand einer anderen, vergleichbaren Dreiergruppe: die den toten/schlafenden Arthur bewachenden Feenköniginnen, wie sie in *Arthur in Avalon* zu sehen sind, oder auch, als abstrahierte Schatten den zwergenhaften König überragend, in einem Entwurf für Comyns Carrs *King Arthur*, den Georgiana in den Memorials abbildet (Abb. 56):

They are queens of an undying mystery [...] and their names are Lamentation and Mourning and Woe. A little more expression and they would be neither queens nor mysteries nor symbols, but just – not to mention baser names in their presence – Augusta, Esmeralda, and Dolores, considerably overcome by a recent domestic bereavement.<sup>706</sup>

Er war von diesen weiblichen Dreiergruppen, wie sie die Mythen Europas in so reichhaltigem Maße offerieren, außerordentlich fasziniert, nicht nur im Rahmen seiner Malerei: „Yes, they were three, the Parcae“, erklärt er einer Freundin, die ihn nach den antiken Schicksalsgöttinnen fragt, und nennt ihr die Namen, bevor er auf diejenige zurück kommt, der er sich nun, 61jährig, am nächsten fühlt: „Atropos is just outside the door now, and I don’t know her ways, whether she will rap at the door or come in without knocking. Anyhow I shall treat her as a fine lady. She has let me see splendid things and the world is more beautiful to me now than it was at first“.<sup>707</sup>

---

<sup>705</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 126.

<sup>706</sup> Zit. n. ebd. S. 141.

<sup>707</sup> Zit. n. ebd., S. 244.

Es ist kein Zufall, dass eines der für seine frühe künstlerische Entwicklung wichtigsten Bilder eine Variation dieses Motivs darstellt: „To Edward I believe the most important thing that happened this term“, schreibt Georgina über das Jahr 1855, sei der Anblick einer Illustration Rossettis gewesen; „and at the sight his own imagination burned within him and he became bold to use it. [...] I feel it is possible to lay one’s finger on his earliest work and say: ‘This was done before and this after he had seen *The Maids of Elfenmere*.“<sup>708</sup>

Rossettis Illustration zu William Allinghams Gedicht „*The Maids of Elfenmere*“ (im Buch als Holzschnitt reproduziert) zeigt, wie drei jenseitig wirkende Gestalten ihren Zauber über einen jungen Mann wirken (Abb. 58): „There came Three Damsels clothed in white; / With their spindels every night; [...] Three white Lilies, calm and clear, / And they were loved by every one; / Most of all, the Pastor’s Son /, listening to their gentle singing“.<sup>709</sup>

In der ersten Ausgabe des *Oxford and Cambridge Magazine*, im Januar 1856, rühmte Burne-Jones das Bild enthusiastisch: „It is I think the most beautiful drawing for an illustration I have ever seen, the weird faces of the Maids of Elfenmere, the musical timed movement of their arms as they sing, the face of the man, above all, are such as only a great artist could conceive.“<sup>710</sup>

Eine zwei Jahre später entstandene Zeichnung Burne-Jones’, *Going to the Battle*,<sup>711</sup> ist möglicherweise eine frühe Reminiszenz an das gepriesene Vorbild: Drei junge Frauen in mittelalterlichen Gewändern nehmen fast den ganzen Bildraum ein, sie verabschieden die Ritter, die jenseits einer Mauer davonreiten; ein Motiv, dass auf spätere Gralsritter-Darstellungen vorausdeutet, aber auch auf *Perseus and the Sea Nymphs*. Als Parzen, Hesperiden, Grazien, Nymphen oder namenlose Mädchen bevölkern diese geheimnisvollen zu dritt auftretenden Frauen der Mythen und Märchen das Werk von Burne-Jones. Und alle sind sie „queens, mysteries, symbols“ – oder sollen es wenigstens sein. Nicht zuletzt deshalb war ihm der Perseus-Mythos, der gleich drei solcher Gruppierungen bereitstellt, ein attraktiver Stoff.

---

<sup>708</sup> Ebd., Bd. 1, S. 119 f.

<sup>709</sup> „*The Maids of Elfenmere*“, in: Allingham, William: *The Music Master, A Love Story. And Two Series of Day and Night Songs*, London 1855, S. 202, zit. n. Bryden, Inga (Hrsg.): *The Pre-Raphaelites: Writings and Sources*, London 1998, S. 350 f.

<sup>710</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 119 f.

<sup>711</sup> Vgl. Parris 1984, *The Pre-Raphaelites*, op. cit., S. 286.



Die drei Graien thronen in Morris Erzählung auf einem Podest, machtvolle Göttinnen, die Perseus bedrohen („yet are we strong, and on thy head shall fall/ Our heavy curses“<sup>712</sup>) oder ihm unermesslichen Reichtum und die Weltherrschaft versprechen. Der Held lässt sich davon nicht beirren, er erwartet etwas anderes von ihnen: Wissen. „Your wisdom can make good, if so ye will; [...] for nought else I left my home; / for this sole knowledge hither am I come“. Die mit ihrer ewig währenden Einsamkeit hadrenden Graien sind nicht allmächtig, auch sie sind dem Schicksal unterworfen. Aber sie wissen mehr über Perseus' Aufgabe als er selbst und weisen ihm, dem Werkzeug der Götter, den Weg zur Erlösung Medusas: „Tool in the hand of God! Do there thy might!“

Burne-Jones weicht in diesem Punkt vom Handlungsverlauf des *Earthly Paradise* ab und beschneidet die Rolle der „ancient sisters“ ein wenig, indem er sie den Weg zu den Nymphen, nicht zu Medusa selbst weisen lässt, dennoch ist es genau dieser Aspekt, der Burne-Jones interessiert: Die Graien als Hüterinnen des Wissens, die Einblick haben in Bereiche, die dem Helden, und den Männern allgemein, verborgen sind. Die Nymphen haben zwar auch an diesem Wissen teil, sie erscheinen aber weniger enigmatisch; ihre Rolle ist vor allem die von Helferinnen und wird von den magischen Gegenständen bestimmt, mit denen sie Perseus beschenken.

Die konkrete Bedeutung der eigentümlichen Gesten, die die Graien ausführen, dass sie nach ihrem gestohlenen Auge suchen, gerät in den Hintergrund. Kaum ein Betrachter, der nicht den Titel des Bildes und die damit verbundene Geschichte kennt, könnte diesen Inhalt erschließen. Er würde vielleicht, weil er wie die Besucher des Pariser Salons das Thema irrtümlich als *Profondeurs de la Mer* identifiziert, der Meinung sein, einer Szene auf dem Meeresgrund beizuwohnen; er könnte sich aber auch an Wagners Nornen oder die drei Hexen in Shakespeares *Macbeth* erinnert fühlen. Oder an namenlose heidnische Priesterinnen, die in Trance eine nicht benennbare rituelle Handlung ausführen, Verkünderinnen eines Orakels, das dem Helden die Zukunft weisen soll. In ihrer Entrückung gleichen die Graien (wenn auch nicht annähernd so fiebrig, von kühler Eleganz vielmehr) Rossettis 1870 vollendeter *Beata Beatrix* (Abb. 57): ein Porträt seiner verstorbenen Frau Elisabeth Siddal und zugleich von Dantes Beatrice, „but as an ideal of the subject, symbolized by trance or sudden spiritual

---

<sup>712</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 200.

transfiguration“,<sup>713</sup> wie Rossetti in einem Brief erklärt; oder, an anderer Stelle: „She sees through her shut lids, is conscious of a new world“.<sup>714</sup>

Der nach innen gerichtete Blick, symbolisiert durch die geschlossenen Augen, öffnet sich für jenseitige, göttliche Wahrheiten.

Ulrich Christoffel scheint Goethe und *Faust II* im Sinn zu haben, wenn er Burne-Jones' Graien in einer Bildbeschreibung „die Mütter“ nennt,<sup>715</sup> so wie jene weiblichen Urkräfte, die Faust den Weg zu Helena weisen sollen, und von denen selbst Mephistopheles nur ungern spricht:

Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit,  
Um sie kein Ort, noch weniger eine Zeit;  
Von ihnen sprechen ist Verlegenheit.  
Die Mütter sind es!  
[...] Göttinnen, ungekannt  
Euch Sterblichen, von uns nicht gern genannt.  
Nach ihrer Wohnung magst ins Tiefste schürfen;  
[...] Nicht Schlösser sind, nicht Riegel wegzuschieben,  
Von Einsamkeiten wirst umhergetrieben.  
Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?<sup>716</sup>

Walter Pater erwähnt die Mütter, auf Goethe rekurrierend, in seinem Essay über Winkelmann als Herrscherinnen zu Anbeginn der griechischen Kultur: „Those ‘Mothers’ who [...] mould and remould the typical forms that appear in human history“.<sup>717</sup> Muss man Burne-Jones' Bemerkung gegenüber Frances Horner (einer Liebhaberin der deutschen Literatur) Glauben schenken, an den beiden Teilen des *Faust* hätten ihn – wenn überhaupt – nur die weniger ernsten Seiten interessiert? „To Goethe I salute, but I pass on – yet, if for nothing else he deserves laurel for the bit in the second Faust when the devils complain that the angels stink so.“<sup>718</sup>

---

<sup>713</sup> D. G. Rossetti an Frances Horner, zit. n. Horner 1933, op. cit., S. 25. Vgl. auch Parris 1984, *The Pre-Raphaelites*, op. cit., S. 208 f.

<sup>714</sup> D. G. Rossetti an Hon. Mrs. Cowper-Temple, 26. März 1871, zit. nach Surtees 1971, op. cit., Bd. 1, S. 95.

<sup>715</sup> Christoffel, Ulrich: *Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 1948, S. 82.

<sup>716</sup> Goethe: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz, München <sup>15</sup>1993, S. 191.

<sup>717</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*) S. 207.

<sup>718</sup> Zit. n. Horner 1933, op. cit., S. 124.

Als „Mütter“ im goethischen Sinn erscheinen im Werk des belgischen Symbolisten Maurice Maeterlinck (1862–1949) die Frauen schlechthin; „Ihre Wurzeln tauchen viel unmittelbarer als die unseren in alles, was nie Grenzen hatte“, schreibt er in „*Sur le femmes*“, dem dritten Kapitel seiner 1896 veröffentlichten Essaysammlung *Le trésor des humbles*, einem von Burne-Jones’ späten Lieblingsbüchern:

[Sie] wissen Dinge, die wir nicht wissen, und sie haben eine Leuchte, die wir [d. h. die Männer] verloren haben. Sie wohnen zu Füßen der Notwendigkeit selbst und kennen besser als wir ihre vertrauten Pfade. Und darum haben sie erstaunliche Gewissheiten und einen wundervollen Ernst, und man sieht wohl, dass sie sich bei ihren kleinsten Handlungen von den sicheren und starken Händen der grossen Götter hochgehalten fühlen. [...] Sie sind fürwahr die verschleierte Schwestern aller großen Dinge, die man nicht sieht. Sie sind fürwahr die nächsten Angehörigen des Unendlichen, das uns umgibt, und wissen ihm allein noch mit der vertrauten Anmut des Kindes zuzulächeln, das seinen Vater nicht fürchtet.<sup>719</sup>

Anfang der 1890er Jahre hatte Maeterlinck sein Zimmer in Brüssel mit Reproduktionen nach Burne-Jones’ und Puvis de Chavannes geschmückt,<sup>720</sup> und auch die Kritik stellte in den folgenden Jahren wiederholt die Verwandtschaft zwischen seiner Dichtung und den Werken des englischen Malers fest. Burne-Jones selbst konnte dem nur zustimmen: “People say his work is like mine [...]. I like it very much; it’s such beautiful poetry. [...] The English call him morbid, but then we know what they mean by that. Everything that isn’t roast beef they call morbid.”<sup>721</sup>

Julia Cartwright vertraute er an, Maeterlinck sei von allen lebenden Autoren derjenige, für den er die größte Sympathie hege. „‘*Trésor des humbles*,’ he said, exactly expressed his own philosophy of life, saving that the young Belgian took a more hopeful view of the future of the human race than he could ever feel.”<sup>722</sup> Wenige Tage nach Burne-Jones’ Tod hatte in London Maeterlincks Stück *Pelléas et Mélisande* Premiere, für das der Maler, den Erfahrungen mit Comyns Carrs *Arthur* zum Trotz, die Kostüme entworfen hatte.<sup>723</sup>

---

<sup>719</sup> Maeterlinck, Maurice: *Der Schatz der Armen*. Autorisierte Ausgabe, in das Deutsche übertragen von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski, Jena<sup>3</sup>1906, S. 46 ff.

<sup>720</sup> Knapp, Bettina: *Maurice Maeterlinck*, Boston 1975, S. 59.

<sup>721</sup> Burne-Jones zu Rooke, April 1897, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 142.

<sup>722</sup> Cartwright, Julia: „Edward Burne-Jones“, in: *Monthly Review*, XVIII, März 1905, S. 17–36, S. 30 f..

<sup>723</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 282; Knapp 1975, op. cit., S. 95

## 5.4 Das Rätsel Frau

Die Frau als Personifikation des rätselhaft Unergründlichen, wie Maeterlinck sie in „Sur le femmes“ noch einmal beschwor (und wie sie vor allem im Werk der Surrealisten fortleben sollte), war eines der beherrschenden künstlerischen Topoi des 19. Jahrhunderts.

Zum Urbild dieses Frauentyps wurde Leonardos *Mona Lisa* erhoben. Ihr geheimnisvolles Lächeln, das vieldeutige Antlitz, hinter dem immer wieder wahre Abgründe vermutet wurden, faszinierte unzählige Interpreten. In Frankreich bildete sich in den 1840er Jahren eine Sicht auf die *Mona Lisa* und Leonardos Werk im allgemeinen heraus, die dessen sinistre und hypnotische Seite betonte und allgemeine Verbreitung fand.<sup>724</sup>

Théophile Gautier löste in einem 1857 veröffentlichten Artikel die Gemälde Leonardos gänzlich vom kulturellen und politischen Hintergrund ihrer Entstehungszeit und sah sie als psychologische Studien, gewissermaßen als Schöpfungen eines in die Zeit der Renaissance projizierten Ästhetizismus. An diese Auffassung knüpfte Walter Pater in seinen *Studies in the History of the Renaissance* an. Anders als Arthur Symonds oder Jacob Burckhardt wollte er nicht das Panorama einer Epoche entwerfen. Ihm ging es eher um die ästhetische Auseinandersetzung mit einzelnen Kunstwerken; was der Kritiker besitzen sollte, sei „the power of being deeply moved by the presence of beautiful objects. [...] To him all periods, types, schools of taste, are in themselves equal.“<sup>725</sup> Dem entsprechend konnte Pater auch in seinen Mytheninterpretationen Antike und Christentum übereinanderblenden und beispielsweise die Fruchtbarkeitsgöttin Demeter, aufgrund ihrer mütterlichen Liebe, als „our Lady of Sorrows, the *mater dolorosa* of the ancient world“<sup>726</sup> bezeichnen.

Als „nervous, electric, faint always with some inexplicable faintness“ beschreibt Pater in den 1869 in der *Fortnightly Review* erstveröffentlichten „Notes on Leonardo da Vinci“ die Figuren des Malers, „these people seem to be subject to exceptional

---

<sup>724</sup> Bullen, B.: „Walter Pater’s ‘Renaissance’ and Leonardo da Vincis Reputation in the 19th Century“, in: *MLR*, 74, 1974, S.268–280, S. 271 ff.

<sup>725</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), S. x

<sup>726</sup> Ebd., Bd. 7 (*Greek Studies*), S. 114.

conditions, to feel powers at work in the common air unfelt by others“.<sup>727</sup> Während es bei Michelangelo vor allem der Körper ist, der auf Geist und Seele verweist („the houseless and complaining spirit, almost clairvoyant through the frail and yielding flesh“), konzentriert sich bei Leonardo die Aufmerksamkeit auf das Gesicht. Das Antlitz der *Mona Lisa* erscheint als Synthese aller Mythen:

[This] beauty, into which the soul with all its maladies has passed! All the thoughts and experience of the world have etched and moulded there, [...] the animalism of Greece, the lust of Rome, the mysticism of the middle age with its spiritual ambition and imaginative loves, the return of the Pagan world, the sins of the Borgias. She is older than the rocks among which she sits; like the vampire, she has been dead many times, and learned the secrets of the grave; and has been a diver in deep seas, and keeps their fallen day about her; trafficked for strange webs with Eastern merchants, and, as Leda, was the mother of Helen of Troy, and as Saint Anne, the mother of Mary<sup>728</sup>.

Die „synthetische Frau“, wie Mario Praz sie nennt, wird für Pater zum Sinnbild für das alle Epochen überschauende moderne Bewusstsein, von komplexerer Gestalt als herkömmliche Personifikationen oder Allegorien. Sie ist das ins Ungefähre weisenden Symbol schlechthin, „the symbol of the modern idea“<sup>729</sup>, ein ganz auf suggestiv-indirekte Wirkung abgestimmtes Gebilde, zeit- und bewegungslos, das in ebensolcher kontemplativer Passivität erfahren werden muss. „And so the picture becomes more wonderful than it really is, and reveals to us a secret of which, in truth, it knows nothing“,<sup>730</sup> wird Oscar Wilde später die Auswirkungen von Paters weithin gerühmter Beschreibung umreißen.

„What a remarkable article that is of Pater’s on Leonardo! Something of *you* perhaps, but a good deal of himself too to good purpose“, schreibt Rossetti unmittelbar nach der Lektüre des Essays an Swinburne, der diesen Eindruck gerne bestätigt.<sup>731</sup> Tatsächlich lässt gerade die Beschreibung der *Mona Lisa* an Swinburnes lyrische Frauenporträts denken, eine Ähnlichkeit, die man aber auch auf eine gemeinsame Vor-

---

<sup>727</sup> Ebd., Bd. 1 (*The Renaissance*), S. 116.

<sup>728</sup> Ebd., S. 125.

<sup>729</sup> Ebd., S. 126.

<sup>730</sup> „The Critic as Artist“ (1891), in: Wilde 1908, op. cit., Bd. 8, S. 97–224, S. 147. Einen allgemeinen Überblick über die literarischen Folgen von Paters *Gioconda* gibt Praz 1988, op. cit., vor allem S. 486 ff.

<sup>731</sup> Rossetti an Swinburne, in: Doughty/Wahl 1965–67, op. cit., Bd. 2, S. 765; vgl auch Swinburne an Rossetti, November 1869, in: Young 1959–62, op. cit., Bd. 2, S. 58.

liebe für Gautier, Michelet und Baudelaire zurückführen kann.<sup>732</sup> Unabhängig davon, ob das komplizierte Geflecht von wechselseitigen Einflüssen zwischen Pater, Swinburne und Rossetti überhaupt zu entwirren ist, kann man doch in jedem Fall von einer Parallelität in Bezug auf die Bedeutung des Frauenporträts sprechen: das neu erschaffene weibliche Antlitz als Verkörperung der Seele des männlichen Künstlers – im Fall der Gioconda letztendlich mehr als ein Spiegel Paters als Leonardos.

Barbara Eschenburg merkt hierzu kritisch an, diese rätselhafte, künstliche Frau bei Pater, Burne-Jones, Khnopff und anderen sei „zu gleichen Teilen das Produkt der zynischen Rationalität ihres Erfinders wie der romantischen Phantasie des Mannes, für den sie gemacht wurde.“ Sie bestehe „nur aus ihrer Wirkung“.<sup>733</sup> Aus was sonst, möchte man fragen. Und abgesehen davon, dass gemalte oder mit Worten beschworene Menschen ohnehin „nur“ durch ihre Wirkung in der Lage sind zu leben, kann man kaum behaupten, dass die von Eschenburg genannten Künstler und Schriftsteller einzig der Ratio folgen.

Dass es sich bei gemalten Frauen, die erklärtermaßen Aspekte des „ewig Weiblichen“ sein sollen und keine glaubwürdigen individuellen Charaktere, in jedem Fall um Geschöpfe des Malers handelt, wusste schon Christina Rossetti, die vermutlich ihren Bruder im Sinn hat, wenn sie 1856 in ihrem Gedicht „In an Artist’s Studio“ schreibt: „One face looks out from all his canvases, / One selfsame figure sits or walks or leans: / [...] Not as she is, but was when hope shone bright; / Not as she is, but as she fills his dream.“<sup>734</sup>

Natürlich ist die imaginäre Frau das Produkt ihres Erfinders – aber gerade für Rossetti und Burne-Jones gilt, dass der männliche Künstler sie nicht aus dem Nichts erschafft, bzw. nicht ausschließlich aus sich selbst oder *nur* aus Kunst und Literatur; er thematisiert auch sein persönliches, von alltäglicher Erfahrung geprägtes Bild der Frau (und sei es, indem er ein ideales Gegenbild entwirft), und ebenso Gefühle der Fremdheit und der Angst gegenüber der Frau als „dem Anderen“. Und dies kann durchaus legitim sein, wenn es nicht bei der Diffamierung stehen bleibt.

Die Frau als das nie zu lösende Rätsel stellte Burne-Jones in den meisten seiner

---

<sup>732</sup> Vgl. Bullen 1974, op. cit., S. 279; Hunt 1968, op. cit., S. 193.

<sup>733</sup> Eschenburg/Friedel 1995, op. cit., S. 19. Zu einer vergleichbaren Diskussion der Frau in der Dichtung der englischen Romantiker vgl. Hoeveler 1990, op. cit., S. 1 ff. und passim.

<sup>734</sup> Rossetti, Christina Georgina: *The Poetical Works*. With Memoir and Notes by W.M.R Rossetti. Hildesheim u. New York 1970 (Reprint von 1906), S. 330.

Bilder dar, auch wenn er das bekannte sphinxhafte Lächeln nur sparsam einsetzte. In manchen Gesichtern kann man es entdecken, so in dem der Nixe in *The Depths of the Sea*. Burne-Jones bewunderte Leonardo, „his extremely dark shadow with light shining in it“ ebenso wie sein etabliertes Markenzeichen: „When he gets that smile that he’s so fond of it’s exceedingly delightful.“<sup>735</sup>

Eine offensichtliche Paraphrase der *Mona Lisa*, auch wenn das Lächeln fehlt, ist *Vespertina Quies* (Abb. 59) aus dem Jahr 1893, ein Porträt Bessie Keenes, eines der von Burne-Jones bevorzugten Modelle.<sup>736</sup> Ernst blickt das Mädchen den Betrachter an. Ein wenig einladender Klosterhof im Hintergrund deutet den Grund dafür an, dass sie offenbar im Begriff ist, sich von ihrem Verlobungsring zu trennen – darüber hinaus bleibt ihr Entschluss aber ebenso rätselhaft wie ihr Antlitz undurchdringlich.

Burne-Jones liebte es, zu zitieren, zeichnete aber immer nach dem Modell und stützte auf diese Weise jedes Zitat eines Gemäldes oder einer Plastik durch Naturstudium ab, stets bemüht, es sich anzueignen und dem eigenen Stil zu unterwerfen.

Sein Eklektizismus entspricht der Vorgehensweise des von Pater skizzierten Kri-  
tikertyps, und seine Anspielungen auf die Kunst der vergangenen Jahrhunderte eröffnen wie dessen Bildbeschreibungen ein Assoziationsfeld, das nie klar zu definieren ist. So sind die drei weiblichen Gestalten in *Perseus and the Graiae* zunächst vor allem vom Studium der „Elgin Marbles“ inspiriert, Löcher bringt sie mit den „Tauschwestern“ in Verbindung, zwei sitzenden und einer liegenden weibliche Figur aus dem Ostgiebel des Parthenon (Abb. 60).<sup>737</sup> Über die Identität der Statuen gibt es verschiedene Angaben – im 19. Jahrhundert galten sie als Schicksalsgöttinnen: Ruskin identifiziert sie in seiner Michelangelo-Vorlesung als „the Three Fates“.<sup>738</sup>

Wie die antiken Vorbilder bilden die Graien, wenn auch in gewissem Abstand zueinander, eine geschlossene Formation. Ihre grauen Gewänder sind von annähernd gleichem Schnitt, im Faltenwurf noch schlichter; im Vergleich mit den verschlungenen Draperien, die Burne-Jones bisweilen entwirft, von wie aus Stein gemeißelter Strenge. Die parallel angeordneten Falten bilden ein rhythmisches Muster, das, gemeinsam mit den ausgestreckten Händen, die Figuren zu einem Ganzen verbindet und

---

<sup>735</sup> Burne-Jones zu Rooke, 12. Mai 1898, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 183.

<sup>736</sup> Vgl. Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 158; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 323.

<sup>737</sup> Vgl. Löcher 1973, op. cit., S. 13. Auch die Persophone, ebenfalls im Ostgiebel, könnte ein Vorbild gewesen sein. Vgl. Corbett, P. E. : *The Sculpture of the Parthenon*, Harmondsworth 1959, S. 38 f.

<sup>738</sup> Ruskin 1903–1912, op. cit., Bd. 22, S. 95.

eine fließende Wellenbewegung von einem Bildrand zum anderen suggeriert, Burne-Jones' Version dessen, was ihn an Rossettis „Maids of Elfenmere“ in den Bann zog: „the musical timed movements of their arms as they sing“.

Anders als in der frühen Gouache (Abb. 50), die diese Strukturen auf die Umgebung ausdehnt und, gleichsam Gesteinsablagerungen abbildend, Frauen und Landschaft verschmelzen lässt, bekommt die Bewegung (als Verlängerung der nach rechts weisenden Geste Minervas im benachbarten Bild) in der letzten Version etwas Zielgerichtetes: Statt in einen Strudel von Linien gesogen zu werden, vollzieht das Auge des Betrachters den Weg nach, den sonst das wandernde Auge der Graien nimmt: „And singing, still they rocked their bodies went, / And ever each to each the eye they sent.“<sup>739</sup>

Die beiden rechten Frauen sind einander zugewandt, spiegeln sich in Kopf und Handhaltung, die linke hebt sich davon etwas ab und bildet das Gegenstück zum sich nach rechts beugenden Perseus. Durch ihre frontale Haltung zieht sie besondere Aufmerksamkeit auf sich, und ihrer Darstellung maß der Maler besondere Bedeutung bei. Wie bei Perseus treffen sich in ihrer Gestalt Antike und Mittelalter, dem ritterlichen Heros antwortet eine madonnenhafte Priesterin.

Ein Jahrzehnt bevor Pater die *Gioconda* beschrieb, versuchte Rossetti Leonardos *Felsgrottenmadonna* in der National Gallery (Abb. 61) in Sprache zu fassen, zu „übersetzen“, und auch er beschwört in seinem Sonett „For Our Lady of the Rocks, by Leonardo da Vinci“ Bilder von Tod und Ewigkeit, Schönheit und Finsternis:

Mother, is this the darkness of the end,  
The Shadow of Death? and is that outer sea  
Infinite imminent Eternity?  
[...] Mother of grace, the pass is difficult,  
Keen as these rocks, and the bewildered souls  
Throng it like echoes, blindly shuddering through.  
[...] the dark avenue  
Amid the bitterness of things occult.<sup>740</sup>

---

<sup>739</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 199.

<sup>740</sup> *The Works of Dante Gabriel Rossetti*. Edited, with preface and notes by William M. Rossetti. Revised and enlarged Edition. London 1911, S. 171. Das Gedicht gehört nicht, wie William Rossetti klarstellt (S. 665), zur Gruppe der Louvre-Sonette, gleichwohl war Rossetti ebenso wie Burne-Jones sowohl die Pariser als auch die Londoner Version des Gemäldes vertraut. Letztere ist schärfer in den Umrissen und härter in den Kontrasten, aber sonst fast identisch mit der des Louvre, die ich abbildete.



Auch diese dunkle, würdevolle Madonna inmitten felsiger Umgebung ist eine Ahnin von Burne-Jones' Graien. Der Maler knüpft nicht nur vage an die Atmosphäre des Leonardo-Bildes<sup>741</sup> und an Rossettis symbolische Deutung der Landschaft als Ort der umherirrenden, einsam nach verborgenen Dingen suchenden Seelen an; das Erscheinungsbild der linken Schwester und die Felsspalte zu ihren Füßen sind kaum verhüllte Zitate. Das Gesicht ist in gleicher Weise, wie im stummen Gebet, „silent prayer“, geneigt, die Haltung der Arme ist spiegelverkehrt: Aus der beschirmenden Geste wird eine greifende, die ursprünglich um Johannes gelegte Hand tastet nun ins Leere.

Wie Paters *Gioconda*, wie Rossettis *Felsgrotten-Madonna* bewahren die uralten Graien das Wissen von Jahrtausenden und erscheinen dennoch in zeitloser Schönheit. Weibliche Weisheit assoziiert der Maler nicht mit physischem Alter; allenfalls im äonenalten Gestein, das sie umgibt, kann man die durchlebte Zeit erahnen. Burne-Jones versucht, Rätsel zu schaffen und setzt ihre Unlösbarkeit voraus. Die vielschichtige „synthetische Frau“, als überhöhtes Symbolbild der realen, tatsächlich als rätselhaft empfundenen Frau, ist die ideale Verkörperung dieser Rätsel. Perseus und die blinden Schwestern erkennen sich nicht: Durch eine List – Erpressung, um genau zu sein – wird er von ihnen die nötige Hilfe erhalten, um seinen Weg fortsetzen zu können, aber sie selbst wird er nicht verstehen.

## 5.5 Ideale Schönheit

*Perseus and the Sea Nymphs* (Abb. 62), das dritte Gemälde des Stuttgarter Zyklus, war eines der letzten Bilder, an denen Burne-Jones vor seinem Tod arbeitete. Er hatte es 1877 direkt im Anschluss an die Gouache-Version (Abb. 64) begonnen, sich ihm aber erst 1897 nach langer Pause wieder zugewandt – weniger eine kontinuierliche Weiterführung als ein Neuanfang offenbar: „re-drawing nymphs (Nereids) dresses

---

weil sie *Perseus and the Graiae* stärker ähnelt, insbesondere hinsichtlich der Felsen im Vordergrund. Zu den verschiedenen Versionen vgl. Grewening, Meinrad M./Letze, Otto: *Leonardo da Vinci. Künstler, Erfinder, Wissenschaftler*, Ausst.-Kat. Historisches Museum der Pfalz Speyer, Ostfildern 1995, S. 44 f.

<sup>741</sup> Noch auffallender, was die Gliederung und Farbigkeit der Landschaft betrifft, ist die Ähnlichkeit zu Leonardos *Heiliger Anna Selbdritt*, die Burne-Jones ebenfalls aus dem Louvre kannte. Vgl. Grewening/Letze 1995, op. cit., S. 62 f.

from new studies“ und „re-paints Frances Graham’s head in *Nereids*“<sup>742</sup> lauten entsprechende auf den Meister bezogene Einträge Rookes. Nur wenige unausgeführte Details, Hände und Füße vor allem, trennen das Gemälde von der Vollendung. Dagegen ist die große Farbstudie, ungemein licht und luftig, das am weitesten ausgeführte, in jeder Hinsicht perfektste der Southamptoner Bilder. Die zeitliche Distanz dieser beiden Versionen ermöglicht einen reizvollen Vergleich – ein Vergleich, der die von Henry James’ in Bezug auf Burne-Jones’ Spätwerk festgestellte Tendenz zu „pictured abstractions“ bestätigt und in diesem Fall (anders als bei den Graien) wohl doch zu Ungunsten des Ölgemäldes ausgeht.

Die Meernymphen rüsten Perseus mit dem aus, was er in Morris’ Erzählung noch von Minerva erhält: dem unsichtbar machenden Helm des Pluto, den Flügelschuhen des Merkur, und der Kibisis, einem Beutel, um das Haupt der Medusa sicher aufzubewahren. Diese Szene wird weder von Ovid oder Lempriere noch in *The Earthly Paradise* erwähnt; Charles Kingsley allerdings lässt in *The Heroes* eine Schar von Nymphen gemeinsam mit Atlas und dem Drachen Ladon als Hüterinnen der goldenen Äpfel auftreten, identifiziert sie also mit den Hesperiden. Von ihnen erhält Kingsleys Perseus den Tarnhelm; Tasche und Schuhe sind ihm bereits von Merkur überreicht worden.

Abgesehen davon, dass Burne-Jones sie überhaupt in seine Bildfolge integriert, geben seine Nymphen allerdings keinen Hinweis auf Kingsleys Text als mögliche Quelle,<sup>743</sup> und so ist es auch vorstellbar, dass sich ihre Existenz einer anderen schriftlichen Quelle oder einzig den Studien verdankt, die der Maler im British Museum betrieb.

Anhand eines Skizzenbuches, das sich heute in Wightwick Manor befindet, identifiziert Löcher als Vorbild für die Ausrüstungsszene eine schwarzfigurige Amphora (Abb. 63), deren Figurenkonstellation Burne-Jones in ersten Skizzen noch recht getreu folgt,<sup>744</sup> um schließlich zu einer Komposition zu finden, in die neben antiken vor allem Renaissance-Anleihen einfließen. Auch an das mittelalterliche Motiv des Ritters,

---

<sup>742</sup> 3. Dezember 1897, zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 473; 31. Dezember 1897, zit. n. Lago 1981, S. 165.

<sup>743</sup> Die tanzenden Hesperiden hatte Burne-Jones, ausgehend von Morris’ „Life and Death of Jason“, bereits Anfang der 1870er Jahre in einer Gouache festgehalten, die sich heute in der Hamburger Kunsthalle befindet. Vgl. Wood 1998, S. 48 f.

<sup>744</sup> Vgl. Löcher 1973, S. 26 sowie Abb. 52 u. 16. Die Nymphen, dem rechts sitzenden Perseus zugewandt, entwachsen „wie kannelierte Säulen, aber schwerelos“ (ebd., S. 26) dem Wasser.

der in den Kampf zieht und von seiner Liebsten ausgerüstet wird, dürfte Burne-Jones gedacht haben, wie der Vergleich mit einem der 1890–91 entworfenen fünf Wandteppiche nach Motiven des *Morte d'Arthur* nahe legt. Er zeigt die Ritter der Tafelrunde (Launcelot mit Guenevere an erster Stelle), wie sie aufbrechen, um den Gral zu suchen (Abb. 65).

Näher noch am Bild von Perseus und den Nymphen ist eine Szene, die Morris in seinem Gedicht „Sir Galahad: A Christmas Mystery“ beschreibt: Nachdem ein Engel den zukünftigen Vollender des Grals zu seiner Aufgabe berufen hat, treten vier Märtyrerinnen auf und legen ihm nacheinander Harnisch, Schwert, Sporen und Helm an.<sup>745</sup>

Ruskin betont in „Of Queens Gardens“ die Bedeutung einer solchen Handlung, wobei er sich vor allem auf die Rüstung des Ritters bezieht. Deren Anlegen wird zwar im *Perseus*-Zyklus nicht dargestellt, der symbolische Wert des Aktes findet aber in der Bewaffnung durch Minerva und die Nymphen ihre Entsprechung: „You cannot think that the buckling on of the knight's armour by his lady's hand was a mere caprice of romantic fashion. It is the type of an eternal truth – that the soul's armour is never well set to the heart unless a woman's hand has braced it.“<sup>746</sup>

Der Einfluss des Vasenbildes macht sich in der Würde bemerkbar, dem Ernst, den die drei Mädchen in *Perseus and the Sea Nymphs* ausstrahlen, und der in so deutlichem Widerspruch steht zu den üblichen Nymphen-Darstellungen der viktorianischen Malerei, in der Regel verspielte, nackte Mädchen in aufreizenden Posen.<sup>747</sup> Von sexueller Verfügbarkeit lässt sich angesichts *dieser* Nymphen beim besten Willen nicht sprechen.

Während die Dreiergruppe der Graien (das einzige Querformat des Zyklus und auch das einzige nicht von Vertikalen bestimmte Bild) eine fließende Bewegung von links nach rechts beschreibt, bilden die durch schwesterliche Gesten verbundenen Nereiden einen in sich ruhender Block, der sich jedoch durch die Ausrichtung der Oberkörper und Blicke zu Perseus (und zu den beiden Bildern zur Linken) hin öffnet und die erste Phase der Reise, die Berufung und Ausrüstung des Helden, somit abschließt, und der zugleich, durch den nach rechts deutenden Arm und die angeschnittene Hand der vorderen Nympe, die Komposition nach rechts hin offen lässt. Der Fluss wird

---

<sup>745</sup> Vgl. Morris 1910–15, op. cit., Bd. 1, S. 29.

<sup>746</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 18, S. 120.

<sup>747</sup> Vgl. Kestner 1989, op. cit., S. 51.

abgebremst, setzt sich aber fort.

Ähnliche der Antike entlehnte Graziengruppen finden sich bereits unter den Studien für das 1872 begonnenen unvollendete Gemälde *Venus Concordia*, ursprünglich eines der Predella-Motive für den Troja-Triptychon, dort natürlich als Akte (Abb. 66)<sup>748</sup>. In einem Aquarell Ambrose Poynters, das das Haus-Atelier Burne-Jones' zwei Tage nach seinem Tod zeigt, sind beide Gemälde nebeneinander zu sehen, im Hintergrund *The Call of Perseus* (Abb. 67).

Während Perseus in seiner Körperhaltung deutlicher noch als in *The Call of Perseus* einem von Michelangelos *Ignudi* an der Decke der Sixtinischen Kapelle gleicht,<sup>749</sup> verbindet sich in der Darstellung der Nereiden die Antikenrezeption mit einer Gewandung im Stil des Quattrocento. Wie so viele der jungen Frauen im Werk von Burne-Jones lassen auch diese vor allem an Botticelli denken (an die Grazien in *La Primavera* vor allem), ein ihm zweifellos näheres und leichter zu adaptierendes Vorbild. „I hope Botticelli and I would get on together; Michel Angelo would sniff contemptuously at me I know“,<sup>750</sup> so mutmaßte er selbst.

Botticellis schon nicht eben robust zu nennenden Typus lässt er noch feingliedriger und gestreckter erscheinen: Fast neun Köpfe sind die Nymphen hoch, und man kann spekulieren, ob sich in dieser anatomischen Eigenart des burne-jonesschen Personals der Einfluss der Kirchenfenster bemerkbar macht, deren extreme Formate dem Maler womöglich durch die früh einsetzende, kontinuierliche und überaus ertragreiche Arbeit auf diesem Gebiet in Fleisch und Blut übergangen.

Die gelängten Proportionen der drei Nymphen, ihre in den anfänglichen Skizzen noch ungegliedert säulenhafte Gestalt, wird nun gemildert durch in der Taille geraffte Schöße und in unterschiedliche Richtungen verlaufende Faltenwürfe, wie sie vor allem die ohne Überschneidungen zu sehende Rückenansicht der vordersten Figur strukturieren. Die Gouache-Version zeigt hier eine große Liebe fürs Detail; hauchzart, wie bei den Grazien in Botticellis *Primavera*, sind die Gewänder über die darunter hervor-

---

<sup>748</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 152 ff. Die zentrale Tafel dieses Triptychons (von dem nicht ganz klar ist, ob die monumentale, 1870 begonnene unvollendete Leinwand in Birmingham mit ihren Trompe-l'oeil-Effekten bereits die Endfassung oder nur der Entwurf für ein nie begonnenes tatsächlich dreidimensionales Werk darstellen sollte) zeigt, als skizzenhafte Grisaille, eine weitere vergleichbare Gruppe, an deren Ikonografie *Perseus and the Sea Nymphs* anknüpft: Das Urteil des Paris. Im Gegensatz zu den verschiedenen Motiven der Predella löste Burne-Jones dieses nie aus dem Kontext des Triptychons heraus, um ein eigenständiges Gemälde zu beginnen.

<sup>749</sup> Vgl. Löcher 1973, op. cit., S. 8.

<sup>750</sup> 23. September 1895, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 44.

scheinenden Körper gelegt; glatter und stilisierter wirkt dagegen das Ölgemälde, in den skulptural gestalteten Kleidern (die nicht nur an Antike und Quattrocento, sondern in ihrer schlichten Strenge auch an die Gotik denken lassen) und der weniger ziselierten Haartracht ebenso wie in den Gesichtern.

Die Vorstudien für die Köpfe der Nymphen<sup>751</sup> sind noch wesentlich porträthafter, von Version zu Version werden sie dann entindividualisiert. Im Gemälde ist schließlich der kaum je variierte burne-jonessche Idealtyp zu sehen, ebenso wie die elegische Gestimmtheit, die als Grundhaltung den meisten seiner Figuren eigen ist, eine in Passivität verharrende Melancholie, die ein Handeln nur in Form von Gesten gestattet.

Was dem Maler vorschwebte, war eine Ausdrucks- und Leidenschaftslosigkeit nach Art klassischer griechischer Statuen. „The Greeks“, so Ruskin 1870, „had, in all their work, one type of face for beautiful and honourable persons; and another, much contrary to it, for dishonourable ones“ – das heißt vor allem für Satyre und andere Verkörperungen der Sinnlichkeit, die in Ruskins Augen natürlich keine wirklich darstellungswürdigen Vorbilder sein konnten. Statt dessen sollte man nach „undisturbed peace and simplicity of all contours“ streben.<sup>752</sup>

Vor allem der sogenannte *Theseus* aus der Gruppe der Elgin Marbles diene ihm immer wieder als Beispiel für „perfect repose“, den Zustand äußerer Ruhe – „the most unfailing test of beauty“.<sup>753</sup> Der Begriff „Schönheit“, so Ruskin im zweiten Band der *Modern Painters*, bezeichne zwei Dinge: die Summe der äußerlich erkennbaren Eigenschaften belebter und unbelebter Körper, „in some sort typical of the Divine attributes, and which therefore I shall call Typical Beauty“, sowie „the appearance of felicitous fulfilment of function in living things, more especially of the joyful and right exertion of perfect life in man; and this kind of beauty I shall call Vital Beauty.“<sup>754</sup>

Die untätige Ruhe ist die zentrale der göttlichen Eigenschaften, die „Typical Beauty“ ausmachen: „As opposed to passion, change, fulness, or laborious exertion, Repose is the especial and separating characteristic of the eternal mind and power. It is the ‘I am’ of the Creator opposed to the ‘I become’ of all creatures“ – um so mehr

---

<sup>751</sup> Vgl. Löcher 1973, op. cit., Abb. 47–49.

<sup>752</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 22, S. 98.

<sup>753</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 4, S. 117.

<sup>754</sup> Ebd., S. 64.

sehne sich der gefallene, der rastlose und getriebene Mensch nach diesem ihm eigentlich nicht gemäßen Zustand, „in which permanence shall have become possible through perfection.“<sup>755</sup>

Das Verlangen nach einer solchen keinen temporären Veränderungen unterworfenen Schönheit prägt weite Teile des Werkes von Burne-Jones. Über das Anfertigen von Porträts, ein Sujet, dem er sich selten und eher ungern widmete, sagte er: „The only expression allowable in great portraiture is the expression of character and moral quality, not of anything temporary, fleeting accidental.“ Und jenseits des Porträts sei selbst dies kaum je gewollt, „in fact you only want types, symbols, suggestions.“<sup>756</sup>

Ausdrücklich beruft er sich auf die Antike:

Of course my faces have no expression in the sense in which people use the word. How should they have any? They are not portraits of people in paroxysms – paroxysms of terror, hatred, benevolence, desire, avarice, veneration, and all the ‘passions’ and ‘emotions’ that Le Brun and that kind of person find so *magnifique* in Raphael’s later work – mostly painted by his pupils and assistants by the way. It is Winckelmann, isn’t it, who says that when you come to the age of expression in Greek art you have come to the age of decadence? I don’t remember how or where it is said, but of course it is true – can’t be otherwise in the nature of things.<sup>757</sup>

Möglicherweise erinnert er sich hier weniger an eine Passage, die er bei Winckelmann gelesen hatte als vielmehr an Pater’s *Renaissance*. Pater, der seine Anschauungen wie Burne-Jones unter dem Einfluss und in Auseinandersetzung mit Ruskins *Modern Painters* entwickelt hatte, kommt mehrfach auf den deutschen Klassizisten zu sprechen: „*Allgemeinheit* – breadth, generality, universality, – is the word chosen by Winckelmann, and after him by Goethe and many German critics, to express the law of the most excellent Greek sculptors“. Dieses Gesetz habe Phidias und seine Schüler angetrieben:

to seek the type in the individual, to abstract and express only what is structural and permanent, to purge from the individual all that belongs only to him, all the accidents, the feelings and actions of the special moment [...]. But it involved to a certain degree the sacrifice of

---

<sup>755</sup> Ebd., S. 113.

<sup>756</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 40 f.

<sup>757</sup> Zit. n. ebd. („in later years“).

what we call *expression*; and a system of abstraction [...] imposed upon the range of effects open to the Greek sculptor limits somewhat narrowly defined.<sup>758</sup>

Durch die Beschränkung auf die „pure form“ gewönne die griechische Kunst mehr als sie verliere: „it unveils man in the repose of his unchanging characteristics. That white light, purged from the angry, blood-like stains of action and passion, reveals, not what is accidental in man, but the tranquil godship in him, as opposed to the restless accidents of life.“<sup>759</sup>

Leidenschaft und aktives Handeln, von Pater suggestiv mit Blut und implizit mit Fleischlichkeit und Sexualität verknüpft, werden dem Ideal der „Allgemeinheit“ geopfert. Der weiße Marmor erscheint wie das sprichwörtliche weiße Blatt Papier: leer, unbeschrieben, und gerade deshalb offen für Interpretationen. Pater selbst macht dies deutlich, wenn er in einem 1894 veröffentlichten Essay Myrons Diskuswerfer im British Museum beschreibt und den Eindruck vermittelt, dass das Postulat der ohne Erregung betrachteten „sexless beauty“ kein allzu strikt gefasster Begriff ist: „The face of the young man [...] for instance, with fittingly inexpressive expression, (look into, look at the curves of, the blossomlike cavity of the opened mouth) is beautiful, but not altogether virile“.<sup>760</sup>

Die Venus von Milo, so Pater im Essay über Winckelmann, sei „in no sense a symbol, a suggestion, of anything beyond its own victorious fairness“<sup>761</sup> – und doch führt der Autor immer wieder vor Augen, wie sich die Statuen der Antike, wenn sie auf einen entsprechend empfänglichen Betrachter treffen, dem annähern können, was er selbst im Essay über Leonardo als ihren *Gegenpol* beschreibt: die *Gioconda*, die ihm eine solche Fülle an Assoziationen suggeriert.

Aus Burne-Jones' Orientierung an Ruskins „Typical Beauty“ und an einem pater-schen Konzept antiker Schönheit und Allgemeinheit ergibt sich ein Dilemma, das sich in vielen seiner Bilder auftut. Einerseits will der Maler ein Ideal der menschlichen Erscheinung verwirklichen, dass diese von aller Zufälligkeit befreit – andererseits bindet er die dargestellten Menschen immer wieder in eine Handlung ein, stellt sie in

---

<sup>758</sup> Dieser Exkurs über die Skulptur findet sich im Kapitel „Luca del Robbia“; Pater 1910, Bd. 1 (*The Renaissance*), op. cit., S. 66 f.

<sup>759</sup> Ebd., S. 213.

<sup>760</sup> „The Age of Athletic Prizemen. A Chapter in Greek Art“, in: Pater 1910, Bd. 7 (*Greek Studies*), op. cit., S. 269–299, S. 288.

<sup>761</sup> Pater 1910, Bd. 1 (*The Renaissance*), op. cit., S. 205.

konkrete Situationen, die ihnen eigentlich irgendeine Reaktion abverlangen müssten, zumal es Burne-Jones ja – gerade wenn er sich der Geschichten der Mythologie bedient – auch um das geht, was sich im Inneren der Personen abspielt, um seelische Konflikte, Gefühle, Ängste, Sehnsüchte.

Dass das Vorbild der Klassik hier nicht genügen konnte, wusste er selbst. „They give you godlike beauty, strength, majesty“, so Burne-Jones über Phidias und Myron, „They nowhere suggest the mystery of life. That is later.“<sup>762</sup> Mit „later“ kann kaum die Skulptur des Hellenismus gemeint sein: Deren ausdrucksstarke Gebärden waren, von Ausnahmen abgesehen, genau jene Art von „expression“, wie sie in seinen Augen die Form des menschlichen Körpers zerstörte. Über den *Laokoon* äußerte sich Burne-Jones nur abfällig: „I always judge of a set of school-casts by the absence of Laokoön. If Laokoön’s there, all’s amiss“. Gleiches galt für „the late vulgar brutal Pergamus sculptures [...] O heaven and hell – chiefly hell.“ Immer wenn die Deutschen loszögen um etwas auszugraben, „their special providence provides for them and brings to the surface the most depressing, heavy, conceited, dull products of dead and done-with Greece: and they ought to be thankful, for it is what they like“.<sup>763</sup>

Dass gerade sein Heroe Michelangelo von Skulpturen wie dem zu seiner Zeit wiederentdeckten *Laokoon* stark beeinflusst worden war, (und sich dieses hellenistische Erbe in seinen eigenen Werken wie *The Tree of Forgiveness* und *The Wheel of Fortune* auch durchaus wiederfinden lässt!) scheint auf Burne-Jones’ persönlichen Kanon keinen Einfluss gehabt zu haben; hier war und blieb er einig mit Ruskin, der in den *Modern Painters* den *Theseus* des Parthenon und die *Laokoon*-Gruppe als Beispiele für An- und Abwesenheit von „Repose“ einander gegenübergestellt und den verheerenden Einfluss der letzteren auf die Kunst beklagt hatte.<sup>764</sup>

Vielmehr zog Burne-Jones offenbar eine direkte Linie von der klassischen Antike zur Renaissance, zu Paters Michelangelo auch, als „lover and student of Greek sculpture“ (das heißt: der Klassik), dem aber das Ideal des „general type“ nicht ausreiche, und der es, so Pater, mit der Innerlichkeit des Mittelalters verbinde:

with a genius spiritualised by the reverie of the middle age, penetrated by its spirit of inwardness and introspection, living not a mere outward life like the Greek, but a life full of

---

<sup>762</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 262 f.

<sup>763</sup> Zit. n. ebd., S. 157 f.

<sup>764</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 4, S. 119.



intimate experiences, sorrows, consolations, a system which sacrificed so much of what was inward and unseen could not satisfy him.<sup>765</sup>

Ruskins Ideal der „Typical Beauty“ bleibt dabei jedoch stets das für den Maler Dominiierende. Wenn Burne-Jones nicht ohnehin vollkommen handlungslose Situationen darstellt, so will er Emotionen nur „suggerieren“, sie letztendlich doch unter der Oberfläche belassen, unter der Oberfläche eines schönen weiblichen Gesichts vorzugsweise, das alles und nichts verspricht – ganz im Einklang mit einer sich im 19. Jahrhundert durch Sexualisierung und Psychologisierung der Frau verfestigenden Vorstellung vom weiblichen Wesen als gespalten zwischen der Oberfläche, der äußeren Erscheinung, und den inneren Abgründen, ihren (dem Mann) unbekanntem Leidenschaften.<sup>766</sup>

Zwischen diesen beiden Polen scheinen die den eindeutig zu interpretierenden Ausdruck vermeidenden Frauenfiguren Burne-Jones' zu oszillieren; man könnte auch sagen: zwischen Paters *Gioconda* und Paters Marmorstatuen, der an Bedeutung überreichen Weiblichkeit und der bedeutungslosen reinen Form. Und sie führen vor Augen, wie die von Pater als Polarität konstruierten Bilder sich annähern, wenn nicht gar in eins fallen.

Wie die *Mona Lisa* können Burne-Jones Figuren – die Frauen, aber (vor allem wegen ihrer Androgynität) auch die Männer – ihre Gesichter, ihre Körper zu Projektionsflächen werden: „a beauty wrought out from within upon the flesh, the deposit, little cell by cell, of strange thoughts and fantastic reveries and exquisite passions.“<sup>767</sup> Aber dies können sie eben nur im Idealfall und wenn sie auf einen geneigten Interpreten stoßen. Häufig sind sie vom beständigen Anspruch der Tiefe, der Unergründlichkeit schlicht überfordert.

Perseus im Angesicht der Göttin, Andromeda, wenige Meter vom Seeungeheuer entfernt: Immer müssen sie mehr als nur Menschen, müssen zugleich auch noch „types, symbols, suggestions“ sein. Immer strebte Burne-Jones das Absolute, die ewige Schönheit an, eben jenen bereits zitierten romantische Traum von dem, was es nie gab und nie geben wird – „and the forms divinely beautiful“.

Schönheit konnte er nur als etwas Reines und Unirdisches sehen, nie als die

---

<sup>765</sup> Pater 1910, Bd. 1 (*The Renaissance*), op. cit., S. 67.

<sup>766</sup> Vgl. auch Psomiades 1997, op. cit., S. 5.

<sup>767</sup> Pater 1910, Bd. 1 (*The Renaissance*), op. cit., S. 125.

Schönheit im Gewöhnlichen, daher wirkt dieses angestrebte Ideal auch so vergeistigt und immer ein wenig blutleer. Zur Teilnahmslosigkeit der dargestellten Personen kann sich unter Umständen die des Betrachters gesellen. Weil er jede Individualität dem Ideal unterordnete, begab Burne-Jones sich in die Gefahr, Stereotype zu produzieren – Stereotype, die spätestens dann entstanden, als Burne-Jones in den 1880er Jahren Mode und sein Frauentyp tausendfach kopiert und trivialisiert wurde.

Hervorheben sollte man, dass Burne-Jones sich trotz seiner hehren, bisweilen auch zermürend weihevoll formulierten Ideale nicht zum Hohepriester der Kunst, zum Besitzer einer göttlichen Wahrheit stilisierte, beziehungsweise dass er derartige (von seinen Adepten begeistert kolportierte) Anwendungen durch ein beruhigendes Maß an Selbstironie, Sarkasmus und Witz immer wieder unterlief. Die Melancholie, die Suche nach Stille, Ernst und Reinheit, die seine Gemälde kennzeichnen, prägten zwar auch die Persönlichkeit des Malers, sie machen aber nur die *eine* Seite aus.

Die Janusköpfigkeit, die Burne-Jones offenbarte, verblüffte offenbar alle Menschen, die mit ihm zu tun hatten: Ausnahmslos heben Freunde und Bekannte seinen Humor hervor, so etwa Georgianas Bruder Fred: „Humour more quick and quaint and tricky than this could hardly be. [...] curiously associated as it was with the fundamental seriousness of his mind“.<sup>768</sup> Noch deutlicher beschreibt Graham Robertson Burne-Jones’ „dual personality“, wie er es nennt:

He might have been a priest newly stepped down from the altar, the thunder of great litanies still in his ears, a mystic with spirit but half recalled from the threshold of another and a fairer world; but as one gazed in reference the hieratic calm of the face would be broken by a smile so mischievous, so quaintly malign, as to unfrock the priest at once and transform the image into the conjurer at a children’s party. The change was almost startling; it was like meeting the impish eyes of Puck beneath the cowl of a monk.<sup>769</sup>

Burne-Jones’ zweite Seite offenbart sich vor allem in den unzähligen kleinen Zeichnungen, die er für Freunde oder einfach zum eigenen Vergnügen anfertigte, die meis-

---

<sup>768</sup> Zit. n. Baldwin, A. W.: *The Macdonald-Sister*, London 1960, S. 140.

<sup>769</sup> Robertson 1931, op. cit., S. 75 f. Zu den wenigen, die bei aller Bewunderung auch ihrem Befremden über diesen unernsten, „puck-haften“ Charakterzug des Malers Ausdruck verleihen, gehört A. W. Baldwin, der Biograf Georgianas und ihrer Schwestern. Halb fasziniert, halb verständnislos, vielleicht sogar abgestoßen, reiht er Anekdote an Anekdote. Die Parodie einer Predigt („O God, beseeching thee to turn thy all-seeing eye upon our present financial difficulties“), mit der Burne-Jones in einem Brief seinen Sohn Philip erfreut und beweist, dass er mit religiösen *Äußerlichkeiten* auch ohne jeden Respekt umgehen konnte, nennt er „a lie“, eine „awful farce“. Baldwin 1960, op. cit., S. 138 ff.

ten davon für Kinder aller Altersstufen und, wie Georgiana meinte, „[for] the child that was always in himself.“<sup>770</sup> Am bekanntesten sind die illustrierten Briefe, die er seiner jungen Freundin Katie, der Tochter des Anwalts George Lewis, eines engen Freundes und Sammlers seiner Bilder, schrieb, beginnend im Jahr 1882, als sie vier Jahre alt ist. Sie beinhalten unter anderem aufschlussreiche karikierende Selbstdarstellungen und einige Rubensparodien, die aber vermutlich eher für Katies Eltern gedacht waren.<sup>771</sup>

Die leidenschaftliche Abneigung gegen den letzteren bewahrte Burne-Jones bis an sein Lebensende; „Damn Rubens!“ ruft er noch 1897 aus, in Erinnerung an Rossettis Kommentar „Spit here“, mit denen dieser in jungen Jahren die entsprechenden Passagen seiner Ausgabe von Mrs Jamesons *Sacred and Legendary Art* mit Bleistift ergänzte.<sup>772</sup>

Man kann Quentin Bell nicht widersprechen, wenn er feststellt: „the Pre-Raphaelites were at times distinctly schoolboyish in their remarks“<sup>773</sup>

Es ist interessant, dass Burne-Jones das Gegenbild zum eigenen Schönheitsideal der ruskinschen „Typical Beauty“ – würdevoll, gelassen und von keiner Leidenschaft getrübt – nicht einfach ignorierte. Im Gegenteil: er war geradezu besessen davon und beschäftigte sich unaufhörlich damit – nur tat er dies außerhalb seiner „eigentlichen“ Kunst.

Vornehmlich bei weiblichen Betrachtern stieß er damit auf wenig Gegenliebe. Nicht nur Georgiana, auch die etwas freigeistigere Frances Horner erinnert sich eher unwillig an einige dieser Zeichnungen, „such drawings as you would have thought impossible to the brush that drew ‘Days of Creation’. I have never quite appreciated them, but he loved doing them“.<sup>774</sup>

Gemeint sind hiermit vor allem die „fat ladies“, die er in allen erdenkbaren Situationen zeichnete, mal in Abendgarderobe, mal nackt (Abb. 68), und die das exakte Gegenteil der entfleischlichten Feengestalten sind, die seine Gemälde bevölkern.

---

<sup>770</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 66.

<sup>771</sup> Burne-Jones, Edward: *Letters to Katie. With an Introduction by John Christian*, London 1988; vgl. auch Lambourne, Lionel: „Paradox and Significance in Burne-Jones’ Caricatures“, in: *Apollo*, November 1975, S. 329–333; Cecil, op. cit., S. 89 ff.

<sup>772</sup> Lago 1981, op. cit., S. 148.

<sup>773</sup> Bell, Quentin: „The Pre-Raphaelites and their Critics“, in: Parris, Leslie (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Papers*, London 1984, S. 11–20, S. 11.

<sup>774</sup> Horner 1933, op. cit., S. 107.

Auch der korpulente Morris – oft im Kontrast zu Burne-Jones' eigener fragiler Gestalt – war ein beliebtes Motiv seiner Karikaturen.

So scherzhaft diese Zeichnungen sind, so sehr spiegeln sie, wie auch viele seiner Äußerungen, eine tief sitzende Furcht wieder, die er mit seinem Vater teilte. Die Abscheu des alten Jones vor dicken oder männlich wirkenden Frauen bezeichnet Georgiana als „almost ludicrous“.<sup>775</sup> Bezüglich ihres Mannes äußert sie sich verständlicherweise weniger deutlich.

Die strikte Zweiteilung zwischen privaten und öffentlichen Bildern lässt sich aus den Äußerungen Burne-Jones' über Kunst und Humor erklären: „wit is the opposite pole to poetry“<sup>776</sup>, Witz bewahre die Leute davor, zu Pedanten oder Langweilern zu werden, habe aber kaum Einfluss auf die „großen Werke“ in Literatur und (vor allem) bildender Kunst.

Hinzu kommt, dass Zeichnungen für Burne-Jones etwas prinzipiell anderes als Gemälde waren, was nicht nur für die Karikaturen gilt, sondern in geringerem Maße auch für solche Studien, die seinem Schönheitskanon entsprechen. Er behandelte zwar viele seiner Zeichnungen wie autonome Kunstwerke, arbeitete sie sorgfältig aus, beschriftete sie dekorativ, stellte sie aus; prinzipiell hatten sie für ihn aber einen weit privateren Charakter als Gemälde. Viele verschenkte er an Freunde. Er gehöre nicht zu „that abominable race of people who always like a sketch better than a picture. It's biography of course, not art. You get very close to the personality of a man when you've got a study of his, it's as good as a letter.“<sup>777</sup>

Die Gemälde Burne-Jones' sind in der Tat, um den Umkehrschluss zu ziehen, kein Abbild seiner Biografie, sie zeigen eine geformte, stilisierte, tatsächlich „künstliche“ Welt; aber sie wurzeln, nicht zuletzt durch die Zeichnungen, auf denen sie beruhen, in der Wirklichkeit.

---

<sup>775</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 137.

<sup>776</sup> Äußerung aus dem Jahr 1883, zit. n. ebd., Bd. 2, S. 138. Seinem Sohn Philip nahm er das Versprechen ab, sein Talent für die Karikatur nicht zu nutzen und statt dessen die Laufbahn eines „richtigen“ Künstlers einzuschlagen. Vielleicht verhinderte er auf diese Weise eine erfolgreichere Karriere als Philip Burne-Jones dann einschlagen sollte, „being pitied as only a lovable trifler“ (Baldwin 1960, op. cit., S. 150). Als seine beiden bekanntesten Werke sind das 1897 in der New Gallery ausgestellte Gemälde *The Vampire* und das Bildnis seines Vaters in der National Portrait Gallery in Erinnerung geblieben.

<sup>777</sup> Burne-Jones zu Catterson-Smith, 28. November 1895, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 59.

## 5.6 Jugend und Vergänglichkeit

Das Modell für die rechte der drei weiblichen Gestalten in *Perseus and the Sea Nymphs* war, in den Vorzeichnungen aufgrund ihres charakteristischen Profils noch weitaus besser zu identifizieren, die schon mehrfach erwähnte Frances Graham, spätere Horner (Abb. 69), die Tochter des liberalen Abgeordneten, Kaufmanns, und leidenschaftlichen Sammlers William Graham, eines engen Freundes Burne-Jones'. Sie und ihre Schwester begleiteten ihren Vater häufig bei seinen Besuchen, zunächst vor allem zu Rossetti, 1874 zum ersten Mal zu Burne-Jones.

Frances, zu Beginn ihrer Bekanntschaft 18 Jahre alt, saß Burne-Jones häufig Modell, und es entwickelte sich eine enge Freundschaft zwischen ihnen. Manchmal, so erinnerte sie sich später, begegne man jemandem, der das eigene Leben so sehr beeinflusse, „that one's whole nature and feelings are coloured by those with whom one has formed intimacies. [...Burne-Jones] was my greatest friend for all my grown up life, as long as he lived.“<sup>778</sup> In ihren Memoiren widmet sie ihm ein eigenes (das mit Abstand längste) Kapitel, und spricht von ihm liebevoller und ehrfürchtiger als von ihrem Ehemann.<sup>779</sup> Einer Freundin vertraute sie in einem Brief an, dass, wenn sie zehn Jahre später geboren worden wäre, „she would have run off with Burne-Jones“<sup>780</sup> – eine vermutlich nicht ganz ernst gemeinte Reminiszenz an die in ihrem Briefwechsel detailliert ausgemalten Pläne, England zu verlassen und zu zweit die Länder des vorderen Orients zu bereisen.<sup>781</sup>

In Frances Graham erkannte Burne-Jones eine Geistesverwandte, eine für Fantasien jeder Art offene Frau, wie es Georgiana nicht sein konnte. Frances selbst scheint das so zu sehen, wenn sie die *Memorials* als vorbildliche Lebensbeschreibung lobt, um dann jedoch, in Erinnerung an Burne-Jones' Worte „Lives of men who dream are not lives to tell, are they? My life is what I long for and love and regret and desire“, einzuschränken: „And that is the life which long familiarity and loving comradeship,

---

<sup>778</sup> Horner 1933, op. cit., S.106.

<sup>779</sup> Den überwiegenden Teil des Kapitels (S. 104–145) nehmen „Extracts from Letters“ und zwei dutzend kurze Geschichten ein, die er selbst oder sie (nach der Erinnerung) aufschrieb: eine Burne-Jones' Vorlieben widerspiegelnde Kompilation aus orientalischen Gleichnissen, Künstleranekdoten, Legenden und Märchen.

<sup>780</sup> Fitzgerald 1975, op. cit., S. 154 f.

<sup>781</sup> Vgl. Horner 1933, op. cit., S. 116 f.

though they tell the truest story, may not entirely bring to the surface. It needs another dreamer to do that.<sup>782</sup>

Frances war jedoch mehr als nur ein Spiegel für Burne-Jones oder eine Gefährtin, vor der er die Früchte seiner Imagination ausbreiten konnte, sie hatte auch entscheidenden Einfluss auf sein Leben: Da sie der Meinung war, er begeben sich zu selten unter Menschen, machte sie es sich zur Aufgabe, ihn, soweit er es zuließ, aus seiner selbstgewählten Einsamkeit zu befreien und seinen Bekanntenkreis systematisch zu erweitern. Zweimal wöchentlich war er bei den Grahams zum Dinner, er besuchte mit ihnen das Theater, den Zirkus und Ausstellungen; Frances überredete ihn, Sonntags – wie es zu dieser Zeit Mode wurde – sein Atelier für Besucher zu öffnen, und bezog ihn in ihren Freundeskreis mit ein. Vor allem im Fall von Mary Gladstone ergab sich daraus eine weitere enge Freundschaft.

„With Frances at 4 o'clock to Mr. Burne-Jones's“, beginnt William Gladstones Tochter den Tagebucheintrag zu einem der ersten Besuche im Sommer 1875.

A good look at his lovely pictures. Venus and the others looking at their reflections in the water is quite beautiful, the forget-me-nots on the further bank making sort of crowns to some of the reflected brows. Looked through his sketches for Virgil and at his designs for the Balfour room. Had tea in his big studio, and then strolled about the pretty, old fashioned garden and picked roses. Rather shy. Can't make out whether he isn't over self-conscious.<sup>783</sup>

Zum Teil überschritten sich diese Bekanntschaften mit dem sich allmählich um Arthur Balfour formierenden Kreis der Souls, dem man auch Frances Horner zurechnen kann, dessen innerstem Zirkel sie jedoch, wie sie selbst in ihren Erinnerungen betont, nicht angehörte. Nie war sie offiziell als Debütantin in die Londoner Gesellschaft eingeführt worden, und auch nach ihrer Heirat fehlte es ihr, wenngleich finanziell gut gestellt, an den Möglichkeiten, den Lebensstil anderer Souls zu pflegen. Dass Lady Paget, Vertreterin der höchsten aristokratischen Elite, sie als „the High Priestess of the Souls“<sup>784</sup> bezeichnete, war wohl vor allem Frances' Nähe zu Burne-Jones geschuldet.

1875 und in den folgenden Jahren wurde der Maler, fast ohne dass er es besonders

---

<sup>782</sup> Ebd., S. 109.

<sup>783</sup> 27. Juni 1875, zit. n. Masterman 1930, op. cit., S. 97.

<sup>784</sup> Zit. n. Abdy/Gere 1984, op. cit., S. 129. Zu Frances Horner vgl. auch Lambert 1984, op. cit., S. 134.; Ellerman 1982, op. cit., S. 154; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 244 f.

darauf angelegt hätte, ein Teil der Londoner Gesellschaft. „He was overrun by society“,<sup>785</sup> so Frances. Nicht immer zu seiner Begeisterung, wie sie einräumen muss. Burne-Jones' Qualitäten als unterhaltsamer Erzähler und Gesprächspartner „drew in his later years a widening circle about him, and he became a celebrity sought after and well known“,<sup>786</sup> erinnert sich auch Sidney Colvin. Vor allem verbrachte er einen großen Teil seiner Zeit mit jungen Frauen, zu denen er sich in starkem Maße hingezogen fühlte, und die ihn vermutlich wie einen unterhaltsamen, etwas geheimnisvollen Onkel betrachteten, der sie in fremde Welten entführte, und der, älter als sie und verheiratet, ein unkomplizierterer und gesellschaftlich weniger beargwöhnter Umgang war als gleichaltrige Verehrer.

Burne-Jones hatte nicht nur immer genügend Studienobjekte zur Verfügung, er gefiel sich auch in der Rolle des väterlichen Freundes, Lehrers und Spaßmachers – und wurde auch dementsprechend wahrgenommen, nicht immer mit Wohlwollen: Noch 1895 schreibt die Kunstkritikerin Julia Cartwright anlässlich eines Gespräches mit einer Freundin, der Schriftstellerin Vernon Lee, in ihr Tagebuch: „I was rather sorry to hear her impressions of my painter as a man who talked rubbish to fair ladies and devotes himself to them by the hour. At least I could tell her I knew a better side of him.“<sup>787</sup>

Burne-Jones' ungewöhnlich freier Umgang mit dem anderen Geschlecht verdankte sich vermutlich auch seiner gesellschaftlichen Ausnahmeposition als Künstler und einer gerade für ihn typischen Vermischung von Berufs-, Familien- und gesellschaftlichem Leben. Atelierbesuche waren für junge Mädchen wie für verheiratete Damen vergleichsweise unverfänglich, und auch jenseits der sonntäglichen Atelierbesuche boten die im Zusammenhang mit dem Aesthetic Movement in den 1870er und 1880er Jahren entstandenen gesellschaftlichen Strukturen neue Möglichkeiten des Umgangs der Geschlechter miteinander. Der zwiespältigen Rolle, die Frauen hier einnahmen, waren sie sich selbst, zum Teil wenigstens, durchaus bewusst: Auch von ihren literarisch oder künstlerisch ambitionierten Bewunderern wurden sie häufig genug als bloße Dekorationsobjekte, als „lebende Kunstwerke“ betrachtet. Deutlicher noch aber nah-

---

<sup>785</sup> Horner 1933, op. cit., S. 107 f.

<sup>786</sup> Colvin 1929, op. cit., S. 59; vgl. auch Fitzgerald 1975, op. cit., S. 211 ff.

<sup>787</sup> 26. Juni 1895, in: Emanuel, A. (Hrsg.): *A Bright Remembrance: The Diaries of Julia Cartwright 1851–1924*, London 1989, S. 193.

men sie die Grenzen ihrer eigenen sozialen Sphäre wahr, deren Starrheit sie in der Rolle als Gastgeberin, geistreicher Gesprächspartnerin, intimer Vertrauten oder Muse lockern konnten:

They remained [...] grateful to the aesthete, who brought variety to their restricted lives and paid lip service, at least, to women's importance, when other men did not. To have someone break the monotony of the drawing room, deliver gossip fresh from the world of avant-garde culture, and address the hostess seriously on Tolstoi, Verlaine, Pater, and Ibsen was no small diversion. [...] Ladies may have ruled the drawing rooms and at homes, but they depended on aesthetic male visitors to mediate between them and the influential sites where actually produced and from which they were shut out as effectively as from the spheres of business and commerce.<sup>788</sup>

*The Golden Stairs* (Abb. 1), das 1872 entworfen und 1876–80 gemalt wurde, versammelt einige der jungen Frauen aus Burne-Jones' Bekanntenkreis ebenso wie Familienmitglieder: unter anderem Frances Horner, Margaret Burne-Jones und May Morris. Die damalige Popularität des Gemäldes hatte vermutlich auch damit zu tun, dass es für die obere Mittelklasse Londons ein Schlüsselbild war. Porträtiert (soweit man hier von Porträts sprechen kann) wurden jedoch allein die Köpfe: Für die Körper standen zwei professionelle Italienerinnen Modell.<sup>789</sup> Thematisch ist das in Mary Gladstones Tagebucheintrag erwähnte Bild *The Mirror of Venus* (Abb. 70), an dem Burne-Jones, wie an *The Golden Stairs*, in der Zeit arbeitete, in der auch die Konzeption für den *Perseus*-Zyklus entstand. Was im Bild von der Treppe noch vage bleibt, wird hier deutlicher: Im Zentrum dieser Bilder stehen Mädchen, die nur mit ihresgleichen verkehren, in einer Welt ohne Männer, im Zustand der Unschuld und zugleich auf der Schwelle zu einer neuen Erfahrung. Sie schreiten herab und treten durch eine Tür oder betrachten ihr Bild im Spiegel und werden sich ihrer selbst bewusst.

Wie sehr den Künstler das Thema der verlorenen Unschuld verfolgte, wird auch in den Bildern von Dornröschen, der von Dornen umgebenen „Sleeping Beauty“ deutlich; in drei Zyklen widmete er sich der *Briar-Rose*-Geschichte.<sup>790</sup> Der Prinz ist jeweils am linken Rand des ersten, die Prinzessin am rechten Rand des letzten Bildes zu sehen, zwischen ihnen eine unüberbrückbare Distanz.

---

<sup>788</sup> Stetz 1999, op. cit., S. 26 u. S. 29.

<sup>789</sup> Parris 1984, *The Pre-Raphaelites*, op. cit., S. 235 f.

<sup>790</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 156–162.



Auf die oft gestellte Frage, warum er nie das Erwachen der Prinzessin darstelle, pflegte Burne-Jones zu antworten: „I want it to stop with the Princess asleep and tell no more, to leave all the afterwards to the invention and imagination of people“.<sup>791</sup>

Dieses verhinderte Erwachen lässt sich auf vielerlei Weise interpretieren: als Reaktion auf das neue Rollenverständnis der Frauen, wie es sich nach der Jahrhundertmitte herausbildete, und dem Maler wie Leighton, Moore und Burne-Jones durch buchstäbliches Einschläfern Einhalt gebieten wollten, oder auch als Furcht vor der Sexualität einer erfahrenen Frau.<sup>792</sup> Nicht zuletzt ist die schlafende Jungfrau ein Abbild von Burne-Jones' Tochter Margaret, zu der er (im Gegensatz zu seinem Sohn Philip) ein sehr enges Verhältnis hatte. 1886 schenkte er ihr ein Einzelbildnis der Prinzessin.<sup>793</sup>

1888, dem Jahr in dem *The Rock of Doom* und *The Doom Fulfilled* beendet wurden, heiratete Margaret – ein Ereignis, über das Burne-Jones sich, ungeachtet des scherzhaften Tones, mit dem er in seinen Briefen davon spricht, außerordentlich bestürzt zeigte. Bei Watts beklagte er sich darüber, was sein doch so vertrauenswürdig erscheinender zukünftiger Schwiegersohn ihm angetan habe (nämlich um ihre Hand anzuhalten), und Leighton schrieb er schon anlässlich der Verlobung, seine Tochter sei die Person „on whom I depend for everything and without whom I should crumble into senility in an hour – and what has she done? Yes, what indeed, but engaged herself. And I wanted to write cheerfully about it and can't – I lose so much.“<sup>794</sup>

Ein ähnlich schwerer Schlag war für ihn bereits die Heirat Frances Grahams 1883 gewesen; „many a patient design went to adorning Frances and her ways,“ schrieb er an Ruskin, „sirens for her girdle, Heavens and Paradises for her Prayer books, Virtues and Vices for her necklace-boxes – ah! the folly of me from the beginning – and now in the classic words of Mr Swiveller ‘she has gone and married the gardner.’“<sup>795</sup> Er brach den Kontakt ab und ließ wie ein störrisches Kind mehr als ein Jahr verstreichen, ehe er ihr wieder schrieb und die Freundschaft erneuerte.

---

<sup>791</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 195.

<sup>792</sup> Vgl. ebd.; Tintner, Adeline R.: „The Sleeping Woman: A Victorian Fantasy“, in: *The Pre-Raphaelite Review*, 1, 1978, S. 12–26; Luttmansingah, Larry D.: „Fantasy and arrested desire in Edward Burne-Jones's *Briar-rose* series“, in: Pointon, Marcia (Hrsg.): *Pre-Raphaelites Re-viewed*, Manchester 1989, S. 123–139.

<sup>793</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 199.

<sup>794</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 182.

<sup>795</sup> Zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 193.

Die Ehe, und das in den Augen des Malers damit verbundene Ende der Unschuld, der Anfang vom Ende (allein schon deshalb, weil im realen Leben Mädchen, die heirateten, seinem Einfluss weit gehend entzogen wurden und ihr Jawort an einen Anderen vielleicht auch seinen Besitzerstolz verletzte), hängt wie ein Damoklesschwert über den jungen Frauen in den Gemälden von Burne-Jones.

Bill Waters meint, seine Beziehungen

were of a tender, platonic nature, encouraging them in their youthful whims [...]. He saw in the liveliness of young women the optimism of his own youth, which through experience he knew would prove ephemeral. In drawing and painting them, he sought to capture it.<sup>796</sup>

Ein wenig vernachlässigt diese Charakterisierung das in vielen Gemälden und vor allem Zeichnungen deutliche Bewusstsein für die Sinnlichkeit und körperliche Attraktivität auch seiner nicht professionellen Modelle. Das Bemühen, diese Sinnlichkeit nicht zu fordernd, zu offensichtlich werden zu lassen ist immer erkennbar – aber Burne-Jones selbst zur Verkörperung der sensiblen Unschuld zu erklären, nach der er sich sehnte, wird ihm nicht gerecht.

Davon abgesehen ist „Lebendigkeit“ und „Optimismus“ nicht unbedingt das hervorsteckende Merkmal der von Burne-Jones gemalten Mädchen – dies verhindert das Wissen um die Vergänglichkeit ihrer Schönheit, das er ihnen mitgibt. Auch dem blühenden Leben ist der Tod nie fern: „So many things are one’s death more than the pale face that looks in at the door one day“,<sup>797</sup> sagte er zu Frances. Denn letztendlich ist es nicht nur das Damoklesschwert der Ehe, sondern auch die Sichel des Todes, die ihren Schatten wirft. Ganz explizit stellt er dies 1860 in der vom Pisaner Fresko des *Triumph des Todes* inspirierten Bemalung eines Klaviers dar: ein Hochzeitsgeschenk für ihn und Georgiana.<sup>798</sup> Einer Gruppe junger Frauen, musizierend oder dösend, nähert sich, von ihnen unbemerkt, eine verhüllte Gestalt mit Krone und Sichel. Im

---

<sup>796</sup> Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 161. Gay Daly sieht hier einen Zusammenhang mit Burne-Jones’ einsamer, mutterloser Kindheit: “he wanted to make every appealing woman love him [...]. For him romance and maternity had become hopelessly confused; he was always starved for immoderate affection.“ Penelope Fitzgerald macht zudem „the daughter-crowded minister’s house“, Georgianas Elternhaus, in dem er während seiner Schulzeit viel verkehrte, als Ursprung der „strong reaction of a sisterless young man, in the presence of young girls *en fleur*“ aus. Daly 1990, op. cit., S. 304 f.; Fitzgerald 1975, op. cit., S. 22 f.

<sup>797</sup> Zit. n. Horner 1933, op. cit., S. 109.

<sup>798</sup> Crawford, Alan: „Burne-Jones as a Decorative Artist“, in: Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 5–23, S. 6. Zur zugrundeliegenden Zeichnung *Ladies and Death* vgl. auch ebd., S. 79 f.

nächsten Moment wird der Tod an das Tor pochen, das ihn von den Mädchen trennt (Abb. 71).

Unter diesem Vorzeichen ist es nicht erstaunlich, dass, wie im Falle Michelangelos und Leonardos, auch Burne-Jones' in den späten 1860er Jahren einsetzende Rezeption Botticellis wie ein Pendant zu den Formulierungen Walter Paters erscheint. Pater veröffentlichte im August 1870 in der *Fortnightly Review* einen einflussreichen Essay über den Maler, den er 1873 in die *Studies of the History of the Renaissance* übernahm. Die Gestalten in Botticellis Bildern, so Pater, seien „men and women, in their mixed and uncertain condition, always attractive, clothed sometimes by passion with a character of loveliness and energy, but saddened perpetually by the shadow upon them of the great things from which they shrink.“ Selbst die Göttin der Liebe male der Italiener nie „without some shadow of death in the grey flesh and wan flow-ers.“<sup>799</sup>

In diesem Sinne wird auch die der Antike entlehene, von Burne-Jones behauptete „Ausdruckslosigkeit“ seiner Figuren zu Trauer, unbestimmter Sehnsucht, Hoffnungslosigkeit gar. Eine Verfassung, die das beschriebene Dilemma zwischen „Allgemeinheit“ und den Anforderungen einer konkreten Situation nur unwesentlich lindert, und, je nach der Auffassung des Betrachters, mit dem gewählten Thema und der erwarteten Gefühlslage der Protagonisten kollidieren kann.

Gerade für amüsierwillige Viktorianer war dies ein beständiger Quell der Irritation, und nicht nur *Punch* fragte sich 1895:

Why (this is no new query!) have Sir Edward Burne-Jones' Luciferians and Sleeping Beauties and peeresses and children and brides one and all the same world-weary expression? Why do they, without exception, look as if they were off to a funeral [...]? Why do I immediately want to commit suicide after studying these masterpieces? Why doesn't Psyche cheer up a bit, even though she is to be married?<sup>800</sup>

Abgesehen davon, dass der Kritiker *The Wedding of Psyche* fehlinterpretiert, weil die

---

<sup>799</sup> Pater 1910, Bd. 1 (*The Renaissance*), op. cit., S. 55 u. S. 60. Obwohl Ruskin 1883 in einem Nachwort zu den *Modern Painters* für sich reklamierte, Botticelli „entdeckt“ zu haben, war es Pater, der zuerst in England über den Maler schrieb, während Ruskin ihn erst in einer Oxford-er Vorlesung 1871 zum Thema machte (vgl. auch Birch 1988, op. cit., S. 154). Zur Botticelli-Rezeption bei Burne-Jones und im Aesthetic Movement allgemein vgl. auch Müller, Vanessa: *"How Botticellian!": Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus*, Münster 2000 [zugleich: Diss. Universität Bochum 2000].

<sup>800</sup> „New Gallery Queries“, in: *Punch*, 11. Mai 1895, S. 227.

Braut mit einem Ungeheuer vermählt werden soll und in den vermeintlichen Tod geht (und somit allen Grund hat, unglücklich zu schauen), verbirgt sich hinter diesem launigen Kommentar ein tief sitzendes Unbehagen, das über die Kritik am ewig gleichen Burne-Joneschen Typ hinaus geht.

„Keine neue Frage“ war dies in der Tat: „The lugubriousness with which E. Burne Jones clouds every countenance,“ so hofft das *Art Journal* 1878 angesichts von *Laus Veneris* (Abb. 72) (und tadelt eben jene Charakteristika, die Pater bei Botticelli lobt), „even that of Love and the Goddess Venus, he will lift someday when his philosophy is riper and healthier – when he has discovered that all mankind, especially woman-kind, do not walk about the world like hired mutes at a funeral.“<sup>801</sup>

Henry James schreibt über Burne-Jones' (durch den Bildtitel mit Swinburnes *Poems and Ballads* assoziierten) Göttin, sie habe „the face and aspect of a person, who has had what the French call an ‘intimate’ acquaintance with life“.<sup>802</sup> „This, indeed, I suppose, is the very ground of that accusation about the perversity of his [Burne-Jones'] mind“, spinnt er vier Jahre später diesen Faden weiter: „he is accused of delighting in disease, and revelling in woe.“<sup>803</sup> Er selbst sei allerdings der Meinung, Burne-Jones' Figuren sähen auf sehr liebenswerte Art krank aus.

Was James noch mit „‘intimate’ acquaintance with life“ umschreibt, wird von Frederick Wedmore, dem Kritiker des *Temple Bar Magazine* schon deutlicher formuliert: „So wan and death-like, so stricken with disease of the soul, so eaten up and gnawed away with disappointment and desire“, sei diese Venus: „The very body is unpleasant and uncomely, and the soul behind it, or through it, ghastly.“<sup>804</sup>

„A troubled mind in worn and weary vesture of the flesh is that with which we are most familiar through the art of Mr Burne Jones“, so Wedmores allgemeine Diagnose. Er erkennt darin „the beauty of the Future“<sup>805</sup>, eine Schönheit, die, voll leidvoller Erfahrung, Sorge und Leidenschaft, dem modernen Leben und seinen Anforderungen vermutlich eher entspreche als eine Schönheit voll Ruhe und Kraft. Was nicht bedeutet, dass er gewillt ist, sie zu tolerieren. Und gerade *weil* er im Fall von Burne-Jones

---

<sup>801</sup> „The Grosvenor Gallery“, in: *Art Journal*, Juli 1978, S. 155.

<sup>802</sup> „The Grosvenor Gallery, 1878“, in: James 1956, op. cit., S. 162

<sup>803</sup> „London Pictures, 1882“, in: James 1956, op. cit., S. 202–215, S. 205

<sup>804</sup> Wedmore, Frederick: „Some Tendencies in Recent Painting“, in: *Temple Bar*, 53, Juli 1878, S. 334–348, zit. n. Olmstead, John Charles (Hrsg.): *Victorian Paintings: Essays and Reviews*, New York u. London 1980, Bd. 3, S. 449–463, S. 454.

<sup>805</sup> Ebd., S. 449.

einen Meister der Malerei, einen ernsthaften und hoch talentierten Künstler mit einer beständig wachsenden Gemeinde am Werke sehe, fühle er sich sich angehalten, zu protestieren.

Die der Melancholie verfallenen, „ungesunden“ Mädchen bei Burne-Jones und anderen wurden mit dem gleichen Argwohn betrachtet wie die effeminierten Männer und mit den gleichen der Phrenologie und Physiognomie entlehnten Maßstäben beurteilt und moralisch bewertet.<sup>806</sup> Und ebenso wie die Männer wurden sie immer wieder daraufhin abgeklopft, ob sie dem „nationalen Charakter“ entsprächen und ob sie ein Vorbild für englische Mädchen sein könnten. Die in der Kunst des Aesthetic Movement dargestellten Frauen und die Rezipientinnen dieser Kunst wurden dabei häufig in eins gesetzt und der Morbidität und Selbstliebe (in jeder Bedeutung des Wortes) bezichtigt – was sie davon abhalte, ihren sozialen Pflichten als Ehefrau und Mutter nachzukommen. *The Illustrated London News* beispielsweise sorgt sich 1879, angesichts von Burne-Jones' *Annunciation* und den *Pygmalion*-Bildern, um das Vorbild, das den jungen Menschen des Landes hier geboten werde, und warnt:

in these pictures there are latent meanings as to the rise, growth, and fruition of 'passion' which associates them with those productions of the minor poets of the day which forms the 'super-sensuous', or, rather, we should say, the ultra-sensual, school – a school which in its worst development is the morbid outcome of a weakly over-wrought physique - which every man who respects his manhood and every woman who values her honour must regard with disgust, and would destroy everything of value in the national character. For our part we see merely mawkish sentiment, not 'passion', in these wan, and haggard faces – these limp languors, this hysterical tension.<sup>807</sup>

Tatsächlich hatte der von Burne-Jones' etablierte Frauentyp Einfluss auf ein alternatives Schönheitsideal auch jenseits der Kunst. Schon 1878 schreibt Mary E. Haweis in *The Art of Beauty*, einem populären Ratgeber für junge Frauen (in einem keineswegs ironisch gemeinten Kapitel, das man nachträglich mit „Mach das beste aus deinem Typ“ überschreiben könnte):

There is a 'beauté du diable,' stricken with imperfection, but with its own charm. Morris, Burne Jones, and others, have made certain types of face and figure once literally hated, actually a fashion. A pallid face with a protruding upper lip is highly esteemed. Green eyes, a

---

<sup>806</sup> Vgl. Bullen 1998, op. cit., S. 204.

<sup>807</sup> „The Grosvenor Gallery Exhibition“, in: *Illustrated London News*, 3. Mai 1879, S. 415.

squint, square eyebrows, whitely-brown complexions are not left out in the cold. In fact, the pink-cheeked dolls are nowhere; they are said to have 'no character'<sup>808</sup>.

Die „Schönheit der Zukunft“, gegen die Wedmore im gleichen Jahr zu Felde zog, war also bereits in der Gegenwart angekommen. In den beiden folgenden Jahrzehnt wurde sie nach und nach in den „mainstream“ integriert und verlor an subversivem Potential – aber wie sehr die in sie projizierten „latenten Bedeutungen“, wie es die *Illustrated London News* nannte (dass Burne-Jones *tatsächlich* die Folgen der Masturbation illustrieren wollte, ist eher unwahrscheinlich) auch am Ende des Jahrhunderts dem daran interessierten Betrachter noch präsent waren, zeigt ein Text des französischen Schriftstellers und Kritikers Octave Mirbeau von 1896. Mirbeau hatte die englischen und französischen Manifestationen des Aesthetic Movements immer wieder mit beißendem Spott überzogen, stand aber auch dem Symbolismus nahe und war maßgeblich am Aufstieg Maeterlinck beteiligt. In einem fiktiven Dialog anlässlich einer Ausstellung der sich selbst so betitelnden „Künstler der Seele“ legt er dem vom Positivismus durchdrungenen Maler Kariste die Worte in den Mund:

When people would explain Burn[e-] Jones to me long ago, they would say: „Please notice the quality of the hematoma around the eyes; it is unique in art. One cannot tell whether it is occasioned by self-abuse or lesbian practices, by natural love or by tuberculosis...That is the key to everything.“<sup>809</sup>

Die heutigen Betrachter mögen geteilter Meinung sein, ob es Burne-Jones in jedem Fall oder überhaupt je gelungen ist, durch die schöne Oberfläche seiner Figuren „a life full of intimate experiences, sorrows, consolations“, wie Pater es in bezug auf Michelangelo formuliert, durchscheinen zu lassen. Darüber, dass er bei seinen Zeitgenossen eine entsprechende Wirkung nicht verfehlte, kann kein Zweifel bestehen.

---

<sup>808</sup> Haweis, Mrs. H.R. [Mary E.]: *The Art of Beauty*, London 1878, S. 274.

<sup>809</sup> Octave Mirbeau, „Les Artistes de l'âme“, in: *Le Journal*, 23. Februar 1896, Übersetzung zit. n. Dorra 1994, op. cit., S. 278.

## 5.7 Macht oder Ohnmacht

Burne-Jones' Furcht vor dem, was mit dem Abschied von der Jugend einhergehen würde (der Ehe und schlimmeren Dingen), bringt es mit sich, dass er Probleme, wie sie aus dem Erwachen Dornröschens vielleicht erwachsen könnten, mitunter zu umgehen trachtet, dass er die jungen Frauen seiner Bilder nicht weiter als bis zu einem bestimmten Punkt vordringen lässt. Im *Perseus*-Zyklus ist dies nicht möglich: Die Gefahr, die in seinen Augen aus dem Überschreiten dieser Schwelle erwächst, wird hier virulent: Was geschieht, wenn man Andromeda befreit?

Bei den drei Meernymphen, denen Perseus begegnet, stellt sich diese Frage nicht; sie sind und bleiben ein Teil der „weiblich-natürlichen“ Welt. Die Spiegelung ihrer Gestalt ist nicht mit „Reflexion“ im Sinne von Selbstbetrachtung verbunden, sondern verlängert ihre Körper gleichsam ins Erdreich. Sie bilden eine geschlossene, in sich harmonische Gruppe, die der Mann, Perseus, nur von außen betrachten, aber nicht stören kann.

Dem Helden sind sie gleichwertig, sogar überlegen; sie haben musenhafte Züge, sind eine helfende und inspirierende Kraft, zu der der Hilfesuchende aber respektvollen Abstand zu halten hat. Sie sind zugleich mehr als nur Objekte der Anbetung: Wie die jungen Frauen, mit denen Burne-Jones selbst sich umgab, besitzen sie die Fähigkeit zu motivieren, andere in Bewegung zu setzen. Sie stellen den Kontakt mit der Welt, nicht nur mit den eigenen schöpferischen Kräften her.

Dabei wird ihnen jedoch ein fester Platz zugewiesen, an dem sie selbstgenügsam verweilen – somit entsprechen sie genau dem ruskinschen Ideal der „helpmate“ (Siehe S. 65 ff.), die den Mann stärkt und ihm moralischen Beistand leistet. Perseus ist von den Nymphen und Graien abhängig, doch kann *er* von Ort zu Ort reisen. Diese Beweglichkeit ist den Frauen, denen er begegnet, fremd (allenfalls Minerva möchte man sie zubilligen), auch wenn sie innerhalb ihrer „seperate sphere“ mächtig sein mögen und der Hilfe der Männer nicht bedürfen.

Eine bestimmte Art zu sehen, ein Wissen, dass ihm, auf sich gestellt, verschlossen bliebe, suchte Perseus bei den Graien. Flügelschuhe, Helm und eine Tasche für das Medusenhaupt schenken ihm die Nymphen: Sie verleihen ihm die Fähigkeit zu fliegen und gewähren ihm Schutz. Und sie tun dies – was im Angesicht eines Gemäldes na-

türlich bloße Behauptung bleiben muss – ohne Worte. So weitschweifig sich die handelnden Personen im *Earthly Paradise* auch äußern, so konsequent Morris allen Frauen, denen Perseus begegnet, eine Stimme verleiht: Burne-Jones will den jeweils dargestellten Moment ins Zeitlose dehnen. Dies ist zwangsläufig verbunden mit Stille. „[Das] Wort gehört der Zeit, das Schweigen der Ewigkeit an“, schreibt Maeterlinck in „Le Silence“, dem ersten Kapitel von *Le Trésor des Humbles*.

Man glaube nur ja nicht, dass Worte den wirklichen Mitteilungen zwischen zwei Wesen dienen. Die Lippen oder die Zunge können die Seele nur darstellen, wie z. B. eine Ziffer oder eine Katalognummer ein Bild von Memling darstellt; aber sobald wir uns *wirklich etwas zu sagen haben, müssen wir schweigen*<sup>810</sup>.

Wenn Perseus mit den Wesen, denen er begegnet, Worte wechseln muss, um an bestimmte Informationen zu gelangen, so verbannt der Maler diese profane Notwendigkeit in die Zeiträume, die seinem Blick entgehen. Einvernehmliches Schweigen herrscht – was der Held sucht, ist die wortlose Verständigung, nicht den intellektuellen Austausch, der der Erklärung bedürfte.

Dies lässt an die Worte denken, mit denen Burne-Jones eines seiner bevorzugten Modelle beschreibt:

she was like Eve & Semiramis and people at the beginning of time – and if she had a mind, which I always doubted, it had never had one idea put into it – not so much as one – and she never spoke, but looked like a creature coming from Olympus – I never drew from any one who came near her for splendour & solemnity - and the glory lasted near ten years then I couldn't draw anymore from her for she was growing like the Witch of Endor. [...] I should have to put [her] amongst my spiritual teachers.<sup>811</sup>

In Lichte einer solchen Äußerung, auch wenn sie natürlich keine allgemeine Definition von Weiblichkeit ist, kann man sich fragen, wie weit eine Interpretation, die die Nymphen, die Frauen überhaupt, als mächtige, dem Helden überlegene Geschöpfe sieht, tatsächlich trägt. Womöglich sind sie nur „spiritual teachers“ im hier beschriebenen Sinne, also, weniger euphemistisch ausgedrückt: schöne Hüllen, die einen von keinem Geist getrüben Urzustand repräsentieren, an dem man sich delectieren, dessen

---

<sup>810</sup> Maeterlinck 1906, op. cit., S. 2.

<sup>811</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, Januar 1893, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.



Ursprünglichkeit man verehren kann – den man aber natürlich, als Mann, in dieser Weise nicht selbst annehmen möchte. Auch Burne-Jones, trotz allen Strebens nach Naivität und Gefühl, will ja nicht seinen Intellekt aufgeben.

Hinsichtlich der Frage, wie intelligent, gebildet und unabhängig Frauen sein sollten, war seine Position wohl schwankend. Einerseits suchte er die Freundschaft mit gebildeten und für ihre Zeit ungewöhnlich eigenständigen Frauen. Frances Horner war mehr als eine Muse: Unter den heutigen Chronisten der Souls gilt sie als die zweifellos intelligenteste der Frauen im diesem Kreis.<sup>812</sup> Und wenn man Mary Gladstones Tagebücher liest, offenbart sich ein Geist, der Burne-Jones an Belesenheit fast ebenbürtig und in Fragen der Weltläufigkeit, der politischen Kenntnis und Urteilskraft klar überlegen ist. Sowohl Gladstones Tochter als auch Georgiana Burne-Jones waren, auf unterschiedliche Weise, in einem solchen Maße politisch aktiv, wie es Frauen zu dieser Zeit überhaupt möglich war. Dabei im Schatten eines Mannes zu stehen, war kaum zu vermeiden – schon gar nicht, wenn dieser Mann William Gladstone hieß: „He is the fountain head and origin, and I am a blind follower“,<sup>813</sup> charakterisierte Mary ihre Rolle, bevor sie in den 1880er Jahren die inoffizielle Sekretärin und Beraterin ihres Vaters wurde.<sup>814</sup>

Auf der anderen Seite und im Widerspruch zu diesen auch vom intellektuellen Austausch getragenen Freundschaften folgte Burne-Jones der Argumentation von Ruskins „Of Queens Gardens“ und gab – darüber noch hinausgehend – misogynie Äußerungen von sich wie: „It’s a pity to [over-]educate women, only spoils them, takes away all their charm, to make them into thenth-rate men“<sup>815</sup> – Äußerungen, die man aber nicht bewerten sollte, ohne zu bedenken, dass Burne-Jones zahlreiche Eigenschaften, die er als „typisch männlich“ betrachtete, negativ und „typisch weibliche“ positiv sah – und zwar bezogen auf beide Geschlechter und bezogen auf sich selbst, auf sein Ideal des empfindsamen Menschen und Künstlers.

Beachten muss man auch, in welchem Kontext solche Aussagen wie die über die Erziehung von Frauen gemacht werden. Das oben stehende Zitat ist ein von Thomas

---

<sup>812</sup> Vgl. beispielsweise Abdy/Gere 1984, op. cit., S. 127.

<sup>813</sup> Mary Gladstone an Lavinia Lyttelton Dezember 1879, zit. n. Masterman 1930, op. cit., S. 184.

<sup>814</sup> Vgl. ebd., S. 185 ff.; Rose 1981, op. cit., S. 32.

<sup>815</sup> 24. Mai 1895, zit. n. Rooke, op. cit., S. 24. Der Zusatz „over-“ ist eine handschriftliche Ergänzung im Typoskript: offenbar ein Versuch Georgianas, die von Rooke aufgezeichnete Äußerung, für den Fall, dass sie Eingang in die *Memorials* gefunden hätte, zu entschärfen.

Rooke festgehaltenes: also mündliche Rede, die Ernstes und scherzhaft Dahingesagtes mischt, und zudem Teil eines „Gesprächs unter Männern“ (das heißt: Burne-Jones, Rooke, manchmal Philip; Georgiana, die Rooke „the Mistress“ nennt, taucht nur selten auf), das natürlich einen ganz anderen Ton anschlägt als die überlieferten Briefe an Frances Horner oder May Gaskell – ohne das man entscheiden kann, welcher der „echtere“, aufrichtigere ist.

Das gleiche gilt für ein anderes Zitat, das sich leicht als Beweis für Burne-Jones' Misogynie werten lässt:

Women ought to be locked up. In some place where we could have access to them but that they couldn't get out from. Yes they should. It's no use your sitting there, Rookie, and looking as if you were sorry for them – if you are you'll catch it. Not from me but from them.<sup>816</sup>

Kestner und Michailidis werten dies als indirekten Kommentar zu Bildern von der ihre Einkerkering erwartenden *Danaë*,<sup>817</sup> was nahe liegt, aber auch zeigt, wie ein aus dem Zusammenhang gerissenes Zitat radikaler klingen kann als es vermutlich gemeint ist:

Seit den 1880er Jahren gehörte es für viele junge Frauen der Londoner Gesellschaft nicht nur zum guten Ton, sich für Kunst zu interessieren und Sonntags die Ateliers zu besuchen, sondern auch selbst künstlerisch tätig zu werden. Dies war in den seltensten Fällen mit der Vorstellung verbunden, mit dieser Tätigkeit den Lebensunterhalt verdienen zu wollen, sondern viel mehr eine der ambitionierteren Arten, die freie Zeit, über die Frauen der Upper und Upper Middle Class im Überfluss verfügten, sinnvoll zu nutzen. Nicht zuletzt verbesserte ein Studium der Malerei die Chancen auf dem Heiratsmarkt.<sup>818</sup>

Naturgemäß wurde Burne-Jones, dessen Bilder dem Geschmack höherer Töchter oft genug entgegenkamen, von zahlreichen Verehrerinnen bedrängt, die in ihm den Lehrer sahen und ihm ihre Arbeiten zeigten.<sup>819</sup> Künstlerisch ernst genommen wurden derartige Ambitionen aus männlicher Perspektive selten, und die eher belächelten Amateurinnen (ein vor allem von *Punch* popularisiertes Thema) machten es den wenigen professionellen Künstlerinnen nicht unbedingt leichter.

---

<sup>816</sup> 16. Februar 1897, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 136.

<sup>817</sup> Vgl. Kestner 1889, op. cit., S. 82; Michailidis 1994, op. cit., S. 24.

<sup>818</sup> Vgl. Gillet, Paula.: *The Victorian Painter's World*, Gloucester 1990, S. 168 u. S. 170.

<sup>819</sup> Vgl. Burne-Jones 1904–1906, op. cit., Bd. 2, S. 91.

Der weiblichen Natur, so war die allgemeine Meinung, entspräche mehr das Reproduzieren, es mangle Frauen jedoch an echter Kreativität – dementsprechend wurde ihnen auch in diesem Bereich eine adäquate Ausbildung verweigert.<sup>820</sup> Dies war kein Standpunkt, den zu vertreten man eine überdurchschnittlich konservative Grundhaltung benötigte. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Brief Rossettis an Georgiana, in dem er einige Holzschnitte kommentiert, die sie um 1860 nach Zeichnungen ihres Mannes anfertigte:

It will not I believe interfere with any motherly care or duty, and is far more useful and noble work than any other of which feminine fingers are capable without too much disturbance of feminine thought and nature. I can't imagine anything prettier or more wifely than cutting one's husband's drawings on the woodblock: there is just the proper quantity of echo in it.<sup>821</sup>

Ähnliche Ansichten vertrat Burne-Jones offenbar bis zum Ende seines Lebens. Hier zeigt sich, wie wenig die gerühmte, um nicht zu sagen: begehrte „weibliche“ Intuition und Sensibilität letztendlich wert ist. Für den männlichen Künstler durchaus von Vorteil, scheint sie als Qualifikation für wirkliches Künstlertum bei weitem nicht auszureichen (geschweige denn für die „männliche“ Sphäre des konventionellen Berufslebens – aber diese wäre ja für Burne-Jones auch nicht unbedingt erstrebenswert).

So wenig man die Ansicht, Frauen seien generell nicht dafür geschaffen, wahre Kunst zu produzieren, rechtfertigen kann, so ist es doch nicht *völlig* unverständlich, wenn Burne-Jones, der soeben zum wer-weiß-wievielten Mal die Bilder eines mutmaßlich wenig begabten Mädchens begutachtet hat, auf die Frage hin, warum er so erschöpft aussehe, davon berichtet und sich, wie zitiert, mit einem Stoßseufzer wünscht, man möge alle Frauen einschließen, damit sie ihn mit ihren mediokeren Bildern in Ruhe ließen.

Aber natürlich kann man angesichts des Wunsches nach der eingesperrten Frau nicht ausklammern, dass es bei Emanzipation eben auch um schlichte Machtfragen geht, sowohl um den ohnehin labilen gesellschaftlichen Status des (männlichen) Künstlers, als auch um politische Rechte. Wie Burne-Jones hierüber dachte, wird in einer Äußerung gegenüber Philip aus dem Jahr 1997 deutlich: „Tiresome the modern

---

<sup>820</sup> Vgl. Burstyn 1980, op. cit., S. 73 f; Nunn 1996, op. cit., S. 10 ff; Gillett 1990, op. cit., S. 133 f., 165–173.

<sup>821</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904, op. cit., Bd. 1, S. 233.

woman is. I like women when they're good and kind and pretty – agreeable objects in the landscape of existence – give life to it and pleasant to look at and think about. What do they want with votes?<sup>822</sup> Das ist so überspitzt formuliert, dass man es erneut als unreflektierten Scherz in der Männerrunde erklären und entschuldigen möchte. Vielleicht sollte man aber doch, Unernst hin oder her, vor allem eines konstatieren: erschütternde Ignoranz.

Die Gleichzeitigkeit von Bewunderung und Diskriminierung kann der Betrachter auch in den Gemälden von Burne-Jones erkennen, und man sollte diesen Widerspruch als solchen bestehen lassen und auch Perseus' übernatürliche Helferinnen in dieser Weise sehen: changierend zwischen Macht und Ohnmacht.

---

<sup>822</sup> 16. Juli 1897, zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 445.

## 6

# „Be merciful and strike me dead“ Medusa und ihre Schwestern

## 6.1 Der Liebreiz des Schreckens

Neben der Befreiung Andromedas ist die Medusa und ihr tödlicher Blick seit der Antike das am häufigsten behandelte Motiv des Perseus-Mythos. Burne-Jones bildet hier keine Ausnahme: „The Medusa part of the legend, which attracted him most, he studied deeply, [...] searching in the British Museum for the most ancient ways of portraying [sic] Medusa“,<sup>823</sup> erinnert sich Georgiana. Schon während seiner Italienreise im Jahr 1870 hatte er auf etruskischen Friedhöfen nahe Perugia Studien von Gorgonenhäuptern gemacht, die als Sarkophag-Reliefs die Ruhe der Toten schützen sollten.<sup>824</sup>

Angesichts dessen ist es eigenartig, dass Burne-Jones ausgerechnet bei den *Medusa*-Bildern nicht über das Anfangsstadium hinaus gelangte. In drei Kapiteln sollten sie ursprünglich – als Zentrum des Zyklus – von ihrem Tod erzählen:

Von *The Finding of Medusa* existieren neben der Farbstudie in Southampton (Abb. 73), der vermutlich bereits 1876 farbig, aber nur skizzenhaft ausgearbeiteter Stuttgarter Karton (Abb. 74), und, kaum bekannt, ein unvollendetes Ölbild in Privatbesitz.<sup>825</sup>

---

<sup>823</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 59 f.

<sup>824</sup> Vgl. Fitzgerald 19975, op. cit., S. 138.

<sup>825</sup> Zu dieser zuletzt genannten Version von *The Finding of Medusa* vgl. *Bronzino to Boy George: Treasures from Sussex Houses*. Ausst.-Kat. Brighton Museum, Brighton 1985, Katalognummer 40; Christian, John (Hrsg.): *The Last Romantics. The Romantic Tradition in British Art. Burne-Jones to Stanley Spencer*. With essays by Mary Anne Stevens, J. G. P. Delenay, Lindsay Errington, Benedict Read, Alan Powers and David Fraser Jenkins, Ausst.-Kat. Barbican Art Gallery London, London 1989, S. 79. Keiner der beiden Kataloge bildet das Gemälde ab, die Größe wird mit 152 x 137 (Brighton) bzw. 162.5 x 150 cm angegeben. Anfang des 20. Jahrhunderts war es, neben einigen Zeichnungen, im Besitz der von Burne-Jones beeinflussten Künstler Charles Ricketts und Charles Shannon. (Shannon veröffentlichte 1897 in dem von ihm mitherausgegebenen Magazin *The Pageant* einen Artikel, in dem er Moreau und Burne-Jones vergleicht; das Werk des letzteren illustrierte er mit zwei Bildern des *Perseus*-Zyklus.) Eine Fotografie zeigt das Gemälde in ihrem gemeinsamen Domizil, Chilham Castle in Kent: Es scheint der Southamptoner Version näher als der Stuttgarter zu sein. Nur Medusas Kopf ist auf der schwarzen Leinwand vage zu erkennen, sowie die Gestalten der Schwestern, leuchtend weiß und kaum ausgeführt. Vgl. Darracot, Joseph: *The World of Charles Ricketts*, London 1980, S. 79.

*The Death of Medusa I* (Abb. 75), nur als Gouache in Southampton zu sehen, wurde 1878 entworfen, war aber nie als Ölgemälde geplant, sondern als Relief. Mit der gesamten Relief-Idee wurde die Szene dann fallengelassen.

*The Death of Medusa II* war wie das erste Medusa-Bild bis zuletzt als Teil des Zyklus' geplant und existiert als Gouache (Abb. 76) und Karton (Abb. 78).<sup>826</sup>

Nur in Gestalt des abgeschlagenen Hauptes fand Medusa, im Abschlussbild, *The Baleful Head*, Eingang in den vollendeten Teil des Zyklus. Man kann vermuten, dass sich im Laufe der Jahre auch das Interesse des Malers verschoben hatte. Vielleicht hatte er mit der Vollendung des Schlussbildes eine seinen Vorstellungen (des Jahres 1887) so sehr entsprechende Verbildlichung des Medusa-Stoffes gefunden, dass danach seine Faszination nachließ. Medusa als lebende Person und sentimental-tragische Figur wurde so vom symbolträchtigen Schreckenshaupt verdrängt.

Kopfstudien für *The Finding of Medusa* zeigen, wie der Maler zunächst dämonisch-verführerische oder maskenhafte Varianten mit zum gequälten Schrei geöffneten Mund (Abb. 79 und 80) durchspielte.<sup>827</sup> Noch in der Southamptoner Gouache ist – als einziges ausgeführtes Detail – ein schönes, aber so verstörtes wie verstörendes Gesicht mit wässrigen, aufgerissenen Augen zu sehen, ein weißes Oval inmitten der mit Schwung ausgeführten Pinselstrichen, die in Dunkelgrau Gewand, Haare und Hintergrund definieren. Sie vermag eine beunruhigende Wirkung zu entfalten wie kein anderes Motiv der *Perseus*-Bilder und trägt wohl maßgeblich dazu bei, dass manch ein Betrachter den Southamptoner dem Stuttgarter Zyklus für überlegen hält.

Auf der Suche nach *seiner* Medusa scheint Burne-Jones die verschiedenen Varianten, die die Kunstgeschichte offeriert, zu erproben und zu prüfen, bevor er schließlich zu einer Lösung kommt, die sowohl der lebenden Medusa, wie Perseus sie wahrnehmen soll, als auch der kontemplativen Stimmung in *The Baleful Head* angemessen ist.

Das Resultat, ein friedlich trauerndes Antlitz, steht in der Tradition der Medusa Rondanini (Abb. 81), über die Goethe sagte: „Ein wundersames Werk, das, den Zwiespalt zwischen Tod und Leben, zwischen Schmerz und Wollust ausdrückend, einen

---

<sup>826</sup> Zur Genese der Medusa-Bilder allgemein vgl. Löcher 1973, op. cit., S. 28 und S. 101 ff. Möglicherweise hat es auch von *The Death of Medusa II* eine unvollendete Ölfassung gegeben: Am 16 Juli 1976 kam bei Christie's, London, ein aus dem Besitz Arthur Balfours beziehungsweise der Huntington Hartford Collection stammender Perseus-Kopf zum Verkauf, offenbar das Fragment einer unvollendeten Version von „The Death of Medusa“ (Abb. 77, vgl. auch Abb. 173).

<sup>827</sup> Vgl. auch Löcher 1999, S. 20.

unnennbaren Reiz wie irgendein anderes Problem über uns ausübt.“<sup>828</sup> Die Vorstellung eines solchen Zwiespaltes, einer Vereinigung der Gegensätze, sollte sich als besonders kennzeichnend für die Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts erweisen, im Grunde aber prägt sie von jeher das Bild, das sich Künstler von Medusa machen; mal dominierte die eine, mal die andere Seite.

In der archaischen griechischen Kunst erscheint sie als Schreckensfratze, als breites Gesicht mit aufgerissenen Augen und herausgestreckter Zunge, ähnlich den Masken, die Burne-Jones auch bei seinen Studien der Gräber bei Perugia vorfand und wie er sie von Vasenbildern kannte (sei es in Form des abgeschlagenen Hauptes oder in Gestalt der beiden geflügelten, unsterblichen Schwestern).

Medusa war jedoch nicht, wie Mario Praz konstatiert, zu allen Zeiten in erster Linie ein Symbol des Schreckens,<sup>829</sup> schon die Autoren der Antike waren gespalten in der Beurteilung ihrer versteinernenden Wirkung. Einige sahen in ihrer Schönheit die eigentliche Ursache des Übels.<sup>830</sup> Bereits Pindar (um 500 v. Chr.) nennt sie die „Schönwangige“, Ovid spricht davon, dass sie, bevor Athenas Fluch sie traf, „wegen ihrer Schönheit berühmt und beneidet“ war,<sup>831</sup> und man muss annehmen, dass die spätere Verwandlung einzig ihr Haar betrifft. 600 Jahre nach Ovid erklärt Johannes von Antiochia, der die griechischen Mythen mit biblischen Themen verband und sie rationalisierte, Medusa zur wunderschönen Dirne, die ihre Betrachter so sehr in den Bann

---

<sup>828</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Italienische Reise*. Hrsg. von Andreas Beyer u. Norbert Miller. München u. Wien 1992, S. 642. Goethe erwähnt die Medusa Rondanini mehrfach; dieses Zitat ist vom April 1788 und entstammt dem dritten, 1829 veröffentlichten Teil der *Reise*. Das Haupt in der Münchener Glyptothek ist eine römische Kopie des griechischen Originals. Zuschreibung und Alter der Medusa Rondanini sind umstritten. Ernst Buschor führt sie auf den Schildschmuck der Athena Parthenos des Phidias zurück, Schefold/Jung auf das von Parrhasius entworfene Gorgoneion von Phidias' Athena Promachos. Abweichend von diesen Zuschreibungen, die ins 5. Jh. v. Chr. verweisen, wurde sie auch als nachchristliches klassizistisches Werk interpretiert. Vgl. Schefold/Jung 1988, op. cit., S. 100 ff.

<sup>829</sup> Vgl. Praz 1988, op. cit., S. 43 ff.

<sup>830</sup> McGann, Jerome J.: „The Beauty of the Medusa: A Study in Literary Iconology“, in: *Studies in Romanticism*, 11. 1, Boston, Mass. 1972, S. 3–25; Phinney, Edwards Jr.: „Perseus' Battle with the Gorgons“, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 1971, S. 445–63, S. 452. Eine Übersicht über die antiken literarischen Quellen und künstlerischen Darstellungen des Medusa-Stoffes und des Perseus-Mythos' im allgemeinen bietet Woodward, Jocelyn M.: *Perseus. A Study in Greek Art and Legend*, Cambridge 1937. Auch der von Morris und (möglicherweise) Burne-Jones konsultierte Lempriere erwähnt in seinem *Classical Dictionary* die verschiedenen Traditionen: die schöne Medusa Ovids einerseits, und das von Geburt an schuppenbedeckte, geflügelte Ungeheuer bei Apollodorus andererseits. Vgl. Lempriere 1847, op. cit., S. 395.

<sup>831</sup> Ovid: *Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen*. Nach der ersten deutschen Prosaübersetzung durch August von Rode neu übersetzt und herausgegeben von Gerhard Fink, Frankfurt am Main 1992, S. 110.

schlug, dass diese wie zu Stein verwandelt schienen.<sup>832</sup>

Auch in der bildlichen Darstellung wandelt sich Medusa nach 500 v. Chr. vom archaischen Schreckbild zu einer eher tragisch-schönen Gestalt; auf Vasen erscheint sie mitunter als schlafendes Mädchen.<sup>833</sup> Diese neue Auffassung erst ermöglicht die Medusa Rondanini, deren geheimnisvolles Antlitz die ursprüngliche apotropäische Funktion vergessen lässt.

Die Renaissance lässt die dunkle Seite wieder hervortreten. Die klassische Schönheit der Medusa findet im 16. und 17. Jahrhundert wenig Beachtung, stattdessen fasziniert ihr Grauen erregendes Schlangenhaar und ihr tödlicher Blick. Schriftsteller betonen ihre negative Seite, verbinden sie häufig mit Athena zum Gegensatzpaar von Tugend und Laster, Keuschheit und Sünde.<sup>834</sup> In der bildenden Kunst konnte das an den Schild geheftete Gorgoneion als Symbol der Macht eingesetzt werden und der Besitzer sich auf diese Weise mit Perseus identifizieren.<sup>835</sup>

Leonardo bemalte, wenn man Giorgio Vasari Glauben schenken kann, in seiner Jugend einen Schild, „um den, der sich ihm entgegensetzte, zu erschrecken und dieselbe Wirkung hervorzubringen, wie man ehemals vom Haupt der Medusa erzählt.“<sup>836</sup> Ein arcimboldekes, aus Tieren zusammengesetztes und Feuer atmendes Ungeheuer, eine entmenschlichte Gorgone, ist das Ergebnis. Auf Leonardo – beziehungsweise auf Vasaris Ekphrasis – beziehen sich im 16. und 17. Jahrhundert Caravaggio mit seinem ebenfalls auf einen Schild gemalten (im Tode noch erschreckend vitalen) Gorgoneion und Rubens mit der glasig ins Leere starrenden Variation, auf der Erde liegend und wie das verschollene Vorbild von Kriechtieren aller Art umgeben.<sup>837</sup> Auch Cellinis Medusenhaupt, in der Hand des Florentiner *Perseus*, ist zwar das einer schönen Frau mit geschlossenen Augen. Der am Boden liegende Körper wird jedoch völlig von ihrem Mörder dominiert, und die blutigen Umstände der Enthauptung sind so deutlich

---

<sup>832</sup> Vgl. Woodward 1937, op. cit., S. 23.

<sup>833</sup> Schefold/ Jung 1988, op. cit., S. 105.

<sup>834</sup> Suther, Judith D.: „The Gorgon Medusa“, in: South, Malcolm (Hrsg.): *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*, New York 1988, S. 163–178, S. 168 f.

<sup>835</sup> Hofmann, Werner (Hrsg.): *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Ausst.-Kat. Wiener Künstlerhaus, Wien 1987, S. 148 f.

<sup>836</sup> Vasari, Giorgio: *Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahr 1567*. Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn & Ernst Förster, neu herausgegeben und eingeleitet von Julian Kliemann, 6 Bde., Stuttgart u. Tübingen 1842-49 [Reprint Darmstadt 1983], Bd. 3, S. 12 f. Burne-Jones kannte Vasaris Malerviten laut Georgiana sehr genau (spätestens seit 1857). Vgl. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 170.

<sup>837</sup> Vgl. Hofmann 1987, op. cit., S. 136 u. S. 152.



wiedergegeben, dass die abschreckende, Grauen erregende Wirkung im Vordergrund steht.

Im 19. Jahrhundert gerät die „schönwangige“ Medusa wieder ins Blickfeld, sei es bei Füssli, der, ausdrücklich auf Pindar verweisend, 1799 seine Frau vor einem klassisch schönen Medusenhaupt porträtiert,<sup>838</sup> oder Goethe, der die eigene Faszination auch auf Faust überträgt und ihn (in *Faust II*) während der Walpurgisnacht auf Medusa treffen lässt, „ein blasses, schönes Kind“ mit toten Augen, ein Ebenbild Gretchens und deren Schicksal reflektierend.<sup>839</sup>

Jane Harrison beschreibt 1885, wie ihr eigenes Jahrhundert diese Seite Medusas wieder hervor gekehrt habe, eine Seite, die Homer beispielsweise nicht gekannt habe: Odysseus fürchte bei seiner Reise in die Unterwelt zwar, das Haupt der Gorgo zu erblicken, doch scheine ihm die dahinterstehende tragische Geschichte unbekannt zu sein.

This it is that has haunted the modern imagination, this blending of beauty and horror of sin and ceaseless remorse, love and unending torment – this to the poet and painter make up the ‘tempestuous loveliness of terror’ [...]. If the story of the love of Poseidon and Medusa was known it is never emphasised: till later days, when the Gorgon myth was tinged, like many another, with the spirit of a gentle euphemism, and the hideous monster, borrowed doubtless by the West from the East, became for Greece, as for the modern poet, a beautiful and panic-stricken woman.<sup>840</sup>

Harrison benennt hier recht präzise, zwischen welchen Eckpunkten sich die Schönheit der Medusa, wie die englischen Dichter des 19. Jahrhunderts sie für sich entdecken, bewegt: zwischen dem romantischen „stürmischen Liebreiz des Schreckens“ und dem, was sie als „zärtlichen Euphemismus“ bezeichnet: die Transformation der Medusa in eine selbst von Angst ergriffene, schöne Frau.

Die Romantik sucht zunächst weniger, wie es im letzten Drittel des Jahrhunderts wieder der Fall sein wird, nach der geläuterten Medusa Rondanini, die den Schrecken hinter ihrer Schönheit verbirgt, sondern umgekehrt nach der verborgenen Schönheit des äußeren Schreckens, wie Mario Praz in seiner Studie über die Nachtseite des 19. Jahrhunderts festhält: „Für die Romantiker erhöht sich die Schönheit gerade durch die

---

<sup>838</sup> Ebd., S. 452 u. S. 456.

<sup>839</sup> Goethe 1993, op. cit., S. 131.

<sup>840</sup> Harrison 1885, op. cit., S. 501 f.

Eigenschaften, die ihr zu widersprechen scheinen: durch die Züge des Grausigen. Je trauriger und schmerzlicher Schönheit sich offenbart, um so höher wird der Genuß empfunden.“<sup>841</sup>

Percy Bysshe Shelley war tief beeindruckt von dem damals Leonardo, heute einem unbekanntem flämischen Künstler zugeschriebene Haupt der Medusa, das er Ende 1819 in den Uffizien sah (Abb. 76). In seinem Gedicht „On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery“ beschreibt er die verstörende Wirkung des gen Himmel blickenden Hauptes:

Its horror and its beauty are divine.  
Upon its lips and eyelids seems to lie  
Loveliness like a shadow, from which shine,  
Fiery and lurid, struggling underneath,  
The agonies of anguish and of death.  
Yet it is less the horror than the grace  
which turns the gazer's spirit into stone<sup>842</sup>

Der Betrachter glaubt, sich dem Antlitz gleichsam anzuverwandeln, ihm so ähnlich zu werden, dass er keines klaren Gedankens mehr fähig ist. „The melodious hue of beauty“ humanisiere und harmonisiere Finsternis und Schmerz – doch diese Schönheit meint keine sichtbare Verklärung der Züge, sondern die Faszination, die sie im Betrachter auslöst. Das Grauenhafte, verkörpert vor allem durch die das Gesicht umgebenden Tiere, „vipers, and they curl and flow [...], a poisonous eft [...] a ghastly bat“, bleibt grauenhaft: „‘Tis the tempestuous loveliness of terror.“

Shelley sah Medusa, so McGann, als Opfer der herrschenden Verhältnisse, der Tyrannei; das Gedicht beschreibe, wie die kreative Kraft der Rebellion von ihr auf den mitfühlenden Betrachter übergehe.<sup>843</sup> Eine Kraft, die sowohl bewahrend als auch zerstörerisch wirken könne..

---

<sup>841</sup> Praz 1988, op. cit., S. 45. Zugegeben: Nach mehr als siebzig Jahren (die Originalausgabe erschien 1930) müssen Praz' Bewertungen mit gewissen Vorbehalten betrachtet werden. Seine Untersuchung der „schwarzen Romantik“ ist nach wie vor ein Standardwerk zu diesem Thema, dennoch kann sie bei allem Bemühen um Objektivität eine grundsätzliche Einschätzung ihres Untersuchungsgegenstandes als „verderbt“ nicht verbergen. Befremdlich wirkt es etwa, wenn Praz zu den „groteske[n] und wunderliche[n] Einfällen“ eines Dichters die Vorstellung „von einer schönen Negerin, einer schönen Irren und einer im Grabe bestatteten Schönen“ (S. 58) zählt oder angesichts von Swinburnes *Laus Veneris* von der „satanisch finsternen präraffaelitischen Vorstellung des Mittelalters“ spricht (S. 206).

<sup>842</sup> Shelley, Percy Bysshe: *The Poetical Works*, hrsg. v. Edward Dowden, London 1890, S. 529.

<sup>843</sup> McGann 1972, op. cit., S. 7 f., vgl. auch Patterson 1972, op. cit., S. 113.

Pater und Swinburne sind die Erben dieser romantischen Ästhetik und führen sie auf unterschiedliche Weise fort; kontemplativ der eine, aggressiv der andere.

Pater glaubt an die kathartische Kraft von Kampf und Schrecken und an die bewahrende Kraft der Medusa, sie steht für die Idee, dass nichts wirklich zerstört werden kann, so wenig wie das einst schöne Gesicht von den sich windenden Schlangen:

Leonardo alone cuts to its centre; he alone realises it as the head of a corpse, exercising its powers through all the circumstances of death. What may be called the fascination of corruption penetrates in every touch its exquisitely finished Beauty. About the dainty lines of the cheek the bat flits unheeded. The delicate snakes seem literally strangling each other in terrified struggle to escape from the Medusa brain.<sup>844</sup>

Swinburne bietet hierzu die komplementäre Ergänzung. Zerstörung bedeutet für ihn Vitalität und birgt Wahrheit. In seinen „Notes on Designs of the Old Masters in Florence“, anlässlich seines Aufenthaltes 1864 verfasst und 1868 erstmals veröffentlicht, schreibt er nicht nur über die Leonardo zugeschriebenen, sondern in ähnlicher Weise auch über andere Frauenbildnisse. Ein dreifach gezeichneter Kopf aus der Schule Michelangelos sei

beautiful always beyond desire and cruel beyond words; fairer than heaven and more terrible than hell; pale with pride and weary with wrong-doing; a silent anger against God and Man burns, white and repressed, through her clear features [...]. Her eyes are full of proud and passionless lust after gold and blood; her hair, close and curled, seems ready to shudder in sunder and divide into snakes [...]: Lamia retransformed<sup>845</sup>.

Die Porträts dieser Mädchen vermischen sich in Swinburnes Imagination, ebenso wie an anderer Stelle dasjenige Kleopatras, mit dem der Gorgone und der von Keats beschriebenen Lamia; alle Gestalten werden Teil seiner persönlichen Ikone, „our Lady of Pain“. Medusa verwandelt sich vom ästhetischen Symbol zum sexuellen Objekt, zugleich löst Swinburne sie völlig aus ihren mythologischen Zusammenhängen.<sup>846</sup>

Sucht man im Umfeld von Burne-Jones, Rossetti und Swinburne nach Medusa, so scheint es kaum einen Künstler gegeben zu haben, ein Interesse an mythologischen

---

<sup>844</sup> Aus dem 1869 erstveröffentlichten „Leonardo“-Essay. Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), op. cit., S.106.

<sup>845</sup> „Notes on Designs of the Old Masters in Florence“, in: Swinburne 1968, op. cit., Bd. 15, S.155–195, S. 157.

<sup>846</sup> Vgl. Patterson 1972, op. cit., S. 118 ff.

Themen vorausgesetzt, der sie sich nicht zum Thema machte.

Der Amerikaner Elihu Vedder (1836–1923), 1870 in den Kreis der Präraffaeliten eingeführt, veröffentlichte 1872 privat *The Medusa Story* und unternahm mehrere Versuche diese zu illustrieren. Die Kohlezeichnung *Perseus and Medusa* (Abb. 83) erinnert an Burne-Jones' etwa zur gleichen Zeit entstandene Version der Enthauptung, vor allem aber, durch die triumphalen Geste des Helden, an Cellinis *Perseus*.<sup>847</sup>

Beide Vorbilder lassen sich auch für die Darstellung eines anderen amerikanischen Künstlers anführen, den man gemeinhin nicht mit mythologischen Themen in Verbindung bringt: John Singer Sargent (1856–1925). Burne-Jones hielt Sargent, den begehrtesten Porträtmaler der Londoner High Society, für einen maßlos überbewerteten Künstler, als Person dagegen schätzte er ihn durchaus.<sup>848</sup> Sargent wiederum bewunderte das Werk des älteren Kollegen, besuchte ihn auch in seinem Atelier, und wandte sich schließlich in seinem Spätwerk, in den Wandmalereien für die Public Library und das Museum of Fine Arts in Boston vor allem, selbst mythologischen und allegorischen Themen zu – in einem vollkommen anderen Stil als er ihn zuvor gepflegt hatte, aber auch mit einer dem Kontext der „American Renaissance“ entsprechenden Emphase, die wenig mit der Darstellungsweise von Burne-Jones gemein hat.<sup>849</sup> Eines der kurz vor seinem Tod entstandenen Gemälde (an denen Sargent insgesamt zweieinhalb Jahrzehnte gearbeitet hatte), im Treppenhaus des Museum of Fine Arts, zeigt Perseus auf dem Pegasus, wie er das abgeschlagene Haupt der Medusa an seine Schutzgöttin weiterreicht (Abb. 84).

Häufiger als derartige mehrfigurige Szenen wurde das isolierte Haupt als Motiv gewählt. Watts schuf bereits in den vierziger Jahren einen Kopf aus Alabaster, den er 1870/71 in Marmor wiederholte; Evelyn de Morgan, von der Kritik der „Burne-Jones-Schule“ zugerechnet, fertigte 1876 eine Büste an.<sup>850</sup> Simeon Solomon schrieb 1870,

---

<sup>847</sup> Vgl. Kilinski, Karl, II: *Classical Myth in Western Art: Ancient through Modern*. Ausst.-Kat. Dallas, Texas 1985, S. 109 f. Eine andere Version (ohne Perseus) ist abgebildet in: Elzea, Rowland u. Betty (Hrsgg.): *The Pre-Raphaelite Era 1848-1914*, Ausst.-Kat. Deleware Art Museum, Wilmington, Del. 1976, S. 167.

<sup>848</sup> „Sargent is a most detestable painter. A very bad painter indeed. [...] Faces you wouldn't look at twice, such horrible expressions, so ugly. So badly designed, such inferior drapery.“ Burne-Jones zu Rooke, 11. Mai 1898, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 182.

<sup>849</sup> Vgl. Ratcliff, Carter: *John Singer Sargent*. New York 1986, S. 127–155.

<sup>850</sup> Vgl. John Christian: „Burne-Jones and Sculpture“, in: Read, Benedict/Barnes, Joanna (Hrsgg.): *Pre-Raphaelite Sculpture: Nature and Imagination in British Sculpture 1848–191*, Ausst.-Kat. Birmingham 1991, S. 85.

während einer Romreise, die Burne-Jones gewidmete Traumallegorie *A Vision of Love Revealed in Sleep*, in der Medusa als eine Verkörperung der Lust auftaucht. In späteren Darstellungen des Hauptes, entstanden nach Solomons „Sturz“, gewinnt man den Eindruck, der Künstler identifiziere sich in hohem Maße mit der Ausgestoßenen.<sup>851</sup> *Medusa's Head stung by its own Snakes* war die Zeichnung betitelt, deren Abdruck in *Hobby Horse* Burne-Jones Anfang der 1890er Jahre arrangierte. Andere heißen *The Tormented Soul* (Abb. 85) oder *Let not thine eyes see Evil itself, but be its shadow upon life enough for thee*; der zuletzt genannte Titel lässt den Einfluss von Rossettis Sonett „Aspecta Medusa“ erkennen, auf das ich im Zusammenhang mit *The Baleful Head* zurückkommen werde.

Noch deutlicher unter Rossettis Einfluss stand der vor allem als Illustrator erfolgreiche Frederick Sandys (1829–1904).<sup>852</sup> Bei ihm wird das Gorgonenhaupt, als offensichtliche Paraphrase der Medusa Rondanini (und nicht frei von unfreiwilliger Komik), zum pausbäckigen viktorianischen Mädchen mit wildem Blick, erotisch aufgeladen durch die wie ein Fetisch präsentierte lockige Haarpracht (Abb. 86).

Literarischer Hintergrund all dieser viktorianischen Medusen sind nicht nur die Texte der Romantiker, sondern auch die Schriften John Ruskins. Ruskin allerdings blendet die Geschichte von Medusas ursprünglicher Schönheit, von Vergewaltigung und Bestrafung weitgehend aus und zeigt sich überhaupt – in seinen öffentlichen Äußerungen wenigstens – recht resistent gegenüber ihrem Liebreiz. Für ihn ist sie eine Sturmdämonin, die Antagonistin (oder vielmehr: die dunkle Seite) Athenas, der Göttin des Lebens.

Im fünften, 1860 erschienen Band der *Modern Painters*, der den Nachweis erbringen sollte, dass William Turner wie die Griechen (und wie der Autor selbst) befähigt gewesen sei, die Natur zu lesen und sie darzustellen, bevölkert Ruskin den Himmel mit segensreichen und unheilvollen Mächten. Eindrucksvoll beschreibt er die verschiedenen Gestalten der Wolken und identifiziert sie mit Gestalten der griechischen Sagenwelt: Der Prozess der Mythenentstehung, wie Ruskin ihn sieht, wird umgekehrt und zugleich in seiner zeitlosen Bedeutung veranschaulicht:

---

<sup>851</sup> Vgl. Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 236 f; Dellamora 1990, op. cit., S. 140, Christian 1989, op. cit., S. 83.

<sup>852</sup> 1869 brach Sandys mit Rossetti, der ihn beschuldigte, seine Ideen zu plagieren. Vgl. Fredemann 1965, op. cit., S. 203; Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 104 f.

Phorcys and Ceto, the malignant angel of the sea and the spirit of its deep rocky places, have children, namely, first, Graiae, the soft rain-clouds. [...] the rain-cloud was, on the whole, looked upon by the Greeks as beneficent [...]. Next to the Graiae, Phorcys and Ceto begat the Gorgons, which are the true storm clouds. The Graiae have only one beak or tooth, but all the Gorgons have tusks like boars, brazen hands [...] and golden wings.

Medusa ist „the most terrible. She is essentially the highest stormcloud; therefore the hail cloud or cloud of cold, her countenance turning all who behold it to stone.“<sup>853</sup>

Der gesamte Perseus-Mythos, vom Goldregen bis zum Tod des Acrisius, wird in Ruskins Beschreibung zu einer Manifestation von Wind und Wetter. Andere Texte ergänzen dies. In *The Queen of the Air* bezeichnet er das Sichelschwert des Perseus als „another image of the whirling harpy vortex“,<sup>854</sup> und verweist den darob möglicherweise verwirrten Leser (was könnte der Held inhaltlich mit den Harpyen gemein haben?) auf eine kommende, tatsächlich aber nie geschriebene Abhandlung über „Pegasean and Gorgonian legends“. Graien und Gorgonen werden erneut als „the true clouds of thunderous and ruinous tempest“ interpretiert und Medusa als die negative Seite der jungfräulichen Athena, der Hüterin der reinen, von der Industrialisierung unbeeinträchtigten englischen Natur: Werde die Göttin verärgert, kehre sie ihre dunkle Seite, die Aegis, hervor: „this contradiction of her own glory being the uttermost judgement upon human falsehood.“<sup>855</sup>

Medusa wird so, losgelöst von ihren antiken Ursprüngen, zur dämonische Inkarnation der Umweltverschmutzung (genau genommen: der verschmutzten, sich an der Menschheit rächenden Umwelt), ein in der Geschichte ihrer Deutungen vermutlich einzigartiger Fall.

Über das abgetrennte Haupt schreibt Ruskin: „On Minervas shield, her head signifies, I believe, the cloudy coldness of knowledge and its venomous character [...]. But the idea of serpents rose essentially from the change of form in the cloud as it broke.“<sup>856</sup> Problemlos wechselt Ruskin zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen, doch die zuerst genannte („the cloudy coldness of knowledge“) wird für ihn, nachdem er die Fragen der Landschaftsmalerei erschöpfend behandelt hat, die vordringlichste. Immer wieder kommt er auf die beiden Formen des Wissens, der Wissensaneignung

---

<sup>853</sup> Ruskin 1903–1913, op. cit., Bd. 7, S. 183 f..

<sup>854</sup> Ebd., Bd. 19, S. 327.

<sup>855</sup> Ebd., S. 383.

<sup>856</sup> Ebd.

zurück, wie sie von den Antagonistinnen symbolisiert wird: Die „Weisheit des Herzens“, das sich einfühlende Verständnis der Natur einerseits, das materialistische „kalte Wissen“, die Analyse, das zergliedernde Denken der modernen Wissenschaften andererseits.<sup>857</sup>

Gleichzeitig symbolisiert Medusa, allein schon durch ihre Opposition zur jungfräulichen Athena, die Gefahren der Sexualität und das sowohl abweisend als auch bedrohlich Weibliche. Als Symbol der Kälte (vor allem aufgrund der Schlangen, denen Ruskin mit äußerster Abneigung begegnete, aber geradezu obsessiv verbunden war) kann die Gorgone für die kalte und abweisende Geliebte stehen. In einem Liebesbrief an seine zukünftige Frau Effie, im Dezember 1847, nennt er sie, möglicherweise in Bezug auf eine Tradition in der westeuropäischen Liebeslyrik, die die Gleichgültigkeit der Angebeteten als medusenhaft bezeichnet, Medusa. Er beschreibt sie als „a pleasant forest with a cold and impenetrable center“<sup>858</sup> und mit vergleichbaren Bildern, die immer auf Kälte und eine tödliche Wirkung auf Männer abzielen. Im folgenden Jahr heiratet er sie.

In Tagebuchaufzeichnungen hält er Alpträume wie diesen fest, ein halbes Jahr nach der Veröffentlichung von *The Queen of the Air*:

Got restless – taste in mouth – and had the most horrible serpent dream I ever had in my life. The deadliest came out into the room under a door. It rose up like a Cobra – with horrible round eyes, and had woman’s, or at least Medusa’s, breasts. It was coming after me.<sup>859</sup>

Doch manchmal hofft er auch auf den versteinernenden Blick als Erlösung von Schwäche und Krankheit. 1862 schreibt er an Charles Norton: „I can’t work without bringing on giddiness – pains in the teeth – and at last – loss of all power of thought. The doctors all say rest – rest – I sometimes wish I could see Medusa.“<sup>860</sup>

Diesen Wunsch teilt Ruskin mit zahlreichen Künstlern.<sup>861</sup> Immer wieder versuchen sie, ihr ins Gesicht zu sehen, die gefährliche Faszination in einem Bild festzuhal-

---

<sup>857</sup> Vgl. auch die 1864 gehaltene Vorlesung „Traffic“, in: „The Crown of Wild Olive. Three Lectures on Work, Traffic, and War“, in: Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 18, S. 369–533, S. 445 f.

<sup>858</sup> Zit. n. Schneider, Laurie: „Everything black, everything white...“, in: *Art History*, 5, 1982 (2), S. 166–179, S. 173. Schneider interpretiert Medusa im Sinne der von Freud 1922 verfassten kurzen Erörterung des Motivs (*Gesammelte Werke*, Bd. 17, 1941, S.47 f.) als Symbol der Angst des Mannes vor den Genitalien der Frau. Zu Freuds Medusa-Deutung vgl. auch Hofmann 1987, op. cit., S. 475.

<sup>859</sup> 1. November 1869, in: Evans/Whitehouse 1959, op. cit, Bd. 2, S. 685.

<sup>860</sup> 28. August 1862, in: Bradley/Ousby 1987, op. cit., S. 72.

<sup>861</sup> Vgl. Hofmann 1987, op. cit., passim.

ten: ein träumendes Antlitz von edler Schönheit bei Burne-Jones und Khnopff, eine wütende Zerstörerin bei Félicien Rops und Max Klinger, die apotropäische Maske im Dienste Athenas bei Franz von Stuck und Gustav Klimt: Ihre Uneindeutigkeit bewahrt Medusa bis zum Ende des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus.

## 6.2 Huren und Sünderinnen

Drei Graien, drei Nymphen, drei Gorgonen sind es, denen Perseus in den Gemälden von Burne-Jones begegnet. Doch anders als bei den beiden ersten Gruppen sind die Gorgonen nicht alle von gleicher Bedeutung. Die Sterbliche der drei, Medusa, ragt (so wie es in Kunst und Literatur von jeher der Fall war) heraus und wird auch auf andere Art und Weise dargestellt. In *The Finding of Medusa* (Abb. 75) dominiert sie das Bild, ihre hoch aufragende Gestalt wird mit der ihrer geflügelten Schwestern kontrastiert, die sich furchtsam aneinanderklammern, so wie Morris es beschreibt: „sitting well-nigh motionless / Their eyes grown stony with their long distress, / Staring at nought, and still no sound they made, / And on their knees their wrinkled hands were laid.“<sup>862</sup> Inhaltlich sind die beiden anderen Gorgonen für das Bild drittrangig, da sich die „Handlung“ zwischen Medusa, Perseus und dem Spiegel abspielt; sie sind wichtig allein für den Bildaufbau, verleihen der Komposition Komplexität und stützen als von Bildrand zu Bildrand reichender Block zu Füßen Medusas deren Standfestigkeit. Perseus hingegen erscheint eigentümlich verdreht, an den Bildrand gedrängt und von diesem angeschnitten, in einer etwas unklaren räumlichen Position über dem dunklen See schwebend, an dessen karstigem Ufer die Schwestern kauern.

Die Medusa von Morris und Burne-Jones ist kein Ungeheuer, nur die Leidtragende eines ungerechten, aber nicht mehr rückgängig zu machenden Fluches, der sie an einen Ort ohne Sonnenlicht verbannt und mit versteinерndem Blick und Schlangen versehen hat, die sich in ihren Haaren winden. Sowohl Dichter als auch Maler sind zurückhaltend, was diese einzige unattraktive Seite der Verfluchten betrifft, sie trägt die Schlangen nicht *anstatt* von Haaren, die langen Locken bleiben ihr erhalten:

---

<sup>862</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 203.



A third woman paced about the hall,  
 And ever turned her head from wall to wall  
 And moaned aloud, and shrieked in her despair;  
 Because the golden tresses of her hair  
 Were moved by writhing snakes from side to side,  
 That in their writhing often times would glide  
 On to her breast, or shuddering shoulders white!  
 Or, falling down, the hideous things would light  
 Upon her feet, and crawling thence would twine  
 Their slimy folds about her ankles fine.<sup>863</sup>

Dass die Schlangen in Burne-Jones Version der Szene, *The Finding of Medusa*, gänzlich fehlen, die Verfluchte beinahe *allen* Schreckens beraubt ist, verdankt sich vermutlich allein dem unvollendeten Stadium des Bildes.<sup>864</sup> In *The Baleful Head* ist dieses entscheidende Detail schließlich deutlich zu erkennen.

Ob die Medusa von Burne-Jones, wie Maurice Berger vermutet „the most unusual in the history of art“<sup>865</sup> ist, sei dahingestellt, in jedem Fall hebt sie sich kaum von ihrem literarischem Vorbild im *Earthly Paradise* ab, daher ist ihre Sonderstellung nicht ganz so außergewöhnlich wie behauptet. Schon Morris' Medusa ist weit von ihren archaischen Ahnen oder Vasaris Beschreibung des Leonardo-Schildes entfernt. Nur die Schlangen (sie scheinen kein Teil ihres Körpers zu sein – wie sollten sie sonst bis zu ihren Füßen gelangen?) sind „hideous“, die Verfluchte selbst ist ein unschuldiges und nach wie vor schönes Opfer Neptuns. Wenn der Leser nicht gerade eine extreme Abneigung gegen Reptilien hat, ist Morris' liebliche Medusa zwar mitleid-, aber ebenso wenig furchterregend wie die Burne-Jones'.

Auch bezogen auf das Gesamtwerk des Malers ist die verletzte Medusa des *Perseus-Zyklus* keine solche Ausnahmeerscheinung, wie Berger – ausgehend von der

---

<sup>863</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd., 3, S. 203.

<sup>864</sup> Kestner stellt hierzu fest: „In the oils there are no snakes in her hair; Burne-Jones attempts to remove the terror of her phallicism“ (Kestner 1989, op. cit., S. 159), ohne zu berücksichtigen, dass die Stuttgarter *Medusa*-Bilder keine unvollendeten „oils“ wie *The Call of Perseus*, sondern farbig ausgearbeitete Kartons sind, die bei der Übertragung vermutlich zerstört worden wären. In diesem frühen Stadium, in dem vor allem Bildaufbau und Farbkomposition festgelegt werden sollten, muss das Fehlen eines solchen Details keineswegs den Zustand des geplanten Ölbildes entsprechen. Philip Burne-Jones (Burne-Jones 1900, op. cit., S. 159) beschreibt ausführlich den Arbeitsprozess von ersten Studien über Kartons hin zu den fertigen Gemälden. Vgl. auch „Studies by Sir Edward Burne-Jones“ in: *Studio*, 7, 1896, S. 198–208, S. 206 f.

<sup>865</sup> Berger, Maurice: „Edward Burne-Jones' 'Perseus-Cycle': The Vulnerable Medusa“, in: *Arts Magazine*, 54, April 1980, S. 149–153, S. 149.

noch zu diskutierenden Feststellung: „the women in Burne-Jones’ art typify the evil femmes fatales of the second half of the nineteenth century“<sup>866</sup> – annimmt. Und selbst im Kontext der Kunstgeschichte ist sie keine vorbildlose Neuschöpfung, nur findet man diese Vorbilder (abgesehen von den schönen Medusen der Antike) nicht unbedingt in antik mythologischen Zusammenhängen.

Löcher beschreibt Medusa als „rezitierende Tragödin im Trauergewand, das in den Studien hellenistische Fülle annehmen kann“ (aber wie bei den Graien lassen sich auch zum Parthenon Parallelen ziehen). Zeichnungen, in denen sie die verhüllten Hände bis an die Wange hebt, wirkten, „als fürchte sie die versteinemde Kraft ihres Blickes“.<sup>867</sup> Etwas weniger deutlich ausgeprägt ist diese Geste noch in den großformatigen Fassungen zu sehen. Im Begleitheft zum Southamptoner Zyklus beschreibt Michael Cassin sie als „a vain attempt at self protection“.<sup>868</sup> Plausibler erscheint es mir jedoch, darin einen Ausdruck der Trauer zu sehen, ausgehend von Morris’ Text, in dem zu lesen ist, wie Medusa in ihrem ruhelosen Umhergehen innehält, „and rend / The raiment from her tender breast and soft, / And with a great cry lift her arms aloft“.<sup>869</sup> Burne-Jones verzichtet auf ein buchstäbliches Zerreißen der Kleidung und dämpft in der ihm eigenen Weise das expressive Element der Szene. Aus wilder Verzweiflung wird Trauer und Scham. Darüber hinaus knüpft er aber auch an eine auf den ersten Blick wenig nahe liegende Tradition an: an das Motiv der geläuterten „gefalle- nen Frau“, der Maria Magdalena des Neuen Testaments und ihren modernen Nachfolgerinnen.

Um 1530 malte Giovanni Girolamo Savoldo (1480–1548) in drei Fassungen eine *Heilige Magdalena am Grabe*; sie steht weinend vor dem leeren Grab Christi und blickt überrascht auf, als ihr Jesus, den sie nicht erkennt (und in dessen Rolle gleichsam der Betrachter schlüpft), gegenübertritt. Zum Zeichen der Buße, so lässt sich die Szene deuten, ist sie tief in einen Mantel gehüllt. Die rechte Hand, gänzlich unter dem Stoff verborgen, ist zum Gesicht erhoben, um die Tränen zu trocknen.<sup>870</sup> Die Londo-

---

<sup>866</sup> Ebd.

<sup>867</sup> Löcher 1973, op. cit., S. 28, Abb. 60 u. 61.

<sup>868</sup> *The Perseus Series* 1998, op. cit., S. 26.

<sup>869</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 204.

<sup>870</sup> So interpretiert Renata Stradiotti die Geste (in Bezug auf Johannes 20, 11–16). Vgl. Ebert-Schifferer, Sibylle (Hrsg.): *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien von Foppa und Giorgione bis Caravaggio*, Ausst.-Kat. Schirn Frankfurt a. M., Mailand 1990 S. 140 ff.

ner National Gallery erwarb eines der Gemälde 1878 (Abb. 87), Burne-Jones könnte das Motiv aber, unter anderem, schon zuvor von einer *Kreuzigung Christi* im Louvre gekannt haben, in der Veronese Savoldos Magdalena zitiert.<sup>871</sup>

Seine eigenen Darstellungen der Magdalena am Grabe – ein Fenster in Easthampstead von 1877 und mindestens drei Versionen des Ölgemäldes *The Morning of the Resurrection* aus den 1880er Jahren (Abb. 88) – zeigen jedenfalls die gleiche Geste: die erhobene, verhüllte Hand.<sup>872</sup>

Magdalenen und gefallene Mädchen (die Parallele zwischen biblischer Vergangenheit und Gegenwart lag für Künstler und Betrachter in jedem Fall auf der Hand)<sup>873</sup> sind kein seltenes Motiv in der viktorianischen Kunst, zumal bei den Präraffaeliten. Rossetti widmet der Sünderin des Evangeliums Mitte der 1850er Jahre eine höchst elaborierte Zeichnung, *Mary Magdalene at the Door of Simon the Pharisee* (Abb. 89), in der Burne-Jones als Christus posiert.<sup>874</sup> Über das Modell, eine Prostituierte, berichtet Burne-Jones seinem Assistenten Rooke: „The Magdalen was taken from a strapping Scandinavian [...]. She was a splendid woman, beyond doubt [...] she always used to call me Herr Jesus quite seriously, not knowing my name“.<sup>875</sup> Ein Aquarell Rossettis von 1857, *Mary Magdalene leaving the House of Feasting*, wiederum regte Frederick Sandys – sehr zum Unmut seines Freundes, der ein Plagiat witterte – zu zwei Gemälden an.<sup>876</sup>

In seinem Gemälde *Found* versuchte Rossetti, sich – wie schon in seinem frühen Gedicht „Jenny“ – der Gegenwart zuzuwenden: Ein junger Bauer, der in der Stadt ein Kalb auf dem Markt verkaufen will, findet seine einstige Jugendliebe in der Gosse wieder; sie, ein buchstäblich „gefallenes Mädchen“, wendet sich schamvoll von ihm ab, er greift nach ihr, hin und her gerissen zwischen seinem Widerwillen und dem

---

<sup>871</sup> Vgl. ebd., S. 47.

<sup>872</sup> Das Fenster befindet sich in der Kirche St Michael and St Mary Magdalene; die linke Hälfte zeigt Maria Magdalena am Grab, die rechte die Begegnung mit Christus als Gärtner. Vgl. Sewter, A. Charles: *The Stained Glass of William Morris and his Circle – A Catalogue*. New Haven u. London 1975, Bd. 2, Abb. 523. Eine Version von *The Morning of the Resurrection* von 1886 befindet sich in der Tate Gallery, eine auf 1882 datierte, vermutlich ebenfalls 1886 beendete wurde am 29. November 1985 bei Christie's London verkauft.

<sup>873</sup> Nead 1988, op. cit., S. 69.

<sup>874</sup> Parris 1984 (*The Pre-Raphaelites*), op. cit., S. 284. Die Anordnung der zentralen vier Personen weist eine gewisse Ähnlichkeit zu *The Finding of Medusa* auf. Die erhobenen Hände Magdalenas rühren in diesem Fall daher, dass sie sich den Rosenschmuck aus dem Haar streicht.

<sup>875</sup> Zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 433.

<sup>876</sup> Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 104 f.

Wunsch, ihr zu helfen.

Rossetti arbeitete jahrelang an dem Bild, war aber der ungewohnten Aufgabe, Realität (wenn auch pathetisch überhöht und reich an symbolischen Verweisen) wiederzugeben, nicht gewachsen und legte es immer wieder beiseite. *Found* blieb, abgesehen von den Zeichnungen (Abb. 90), als Gemälde ein Fragment. Es war Rossettis letzter Versuch, ein modernes Thema zu behandeln.<sup>877</sup>

Auch außerhalb der Bohème übte die Figur der Prostituierten auf die Viktorianer eine beträchtliche Faszination aus, wobei zwei sich widersprechende und überlagernde Vorstellungen das Bild von ihr dominierten: Einerseits galt sie als Botin des Chaos und wurde mit Krankheit, Schmutz, Tod und Sünde assoziiert, andererseits aber auch als tragische Figur und Opfer unglücklicher Umstände, je nach Perspektive unrettbar verloren oder Hilfe fordernd.<sup>878</sup>

Weit mehr noch als die Malerei bestimmte das Thema den Buchmarkt. Die verführte und verstoßene, aber im Herzen unschuldige Frau bot die Gelegenheit, moralische Botschaften zu verkünden und zugleich unterschwellig sexuell erregende Inhalte zu verbreiten, ein unschlagbares Rezept, um die Massen zu erreichen.

Der damals wie heute bekannteste (und höchstrangige) Verfasser entsprechender Bestseller war Charles Dickens, ein Autor, dem auch Burne-Jones seit seinen Studientagen, in denen sich die Freunde gegenseitig aus den *Pickwick Papers* vorgelesen hatten,<sup>879</sup> sehr zugetan war. „His knowledge of Dickens“, so Joseph Comyns Carr, „was almost encyclopaedic, and his love of him, like that of Mr. Swinburne, without limit of praise.“<sup>880</sup>

In *David Copperfield*, der als Fortsetzungsromane in zwanzig Teilen 1849/50 erschien, ist es vor allem die Prostituierte Martha, die die einsame, von Schuldgefühlen geplagte Sünderin verkörpert.<sup>881</sup> In einer der Illustrationen von „Phiz“ (Hablôt K. Browne), sieht man sie am Ufer der Themse stehen, in einer Umgebung, die an Schmutz und Verrottung denken lässt. Sie selbst erscheint dabei durchaus attraktiv (Abb. 92). Mit gelöstem, im Wind flatterndem Haar, ein dunkles Tuch um sich schlin-

---

<sup>877</sup> Vgl. Parris 1984 (*The Pre-Raphaelites*), op. cit., S. 264 f.

<sup>878</sup> Vgl. Nead 1988, op. cit., S. 106 u. 127; Casteras, Susan: *Images of Victorian Womanhood in English Art*, Cranbury, NJ, 1987, S. 132.

<sup>879</sup> Vgl. Fitzgerald 1875, op. cit., S. 27

<sup>880</sup> Carr 1908, op. cit., S. 77. „Dickens he quoted continually“, schreibt auch Frances Horner. Horner, op. cit., S. 105.

<sup>881</sup> Vgl. Nead 1988, op. cit., S. 125 ff.

gend, blickt sie aufs Wasser, im Begriff sich hineinzustürzen. Noch sieht sie die beiden Männer nicht (Mr. Peggotty und den Protagonisten David), die sich als Retter aus dem Hintergrund nähern und sie vor dem Selbstmord bewahren werden.

Die ausgestoßene Prostituierte, die sich an ihr früheres Leben erinnert und an das kommende Ende denkt, blieb für Jahrzehnte ein beliebtes Motiv in Kunst und Literatur. Man kann einmal mehr an Rossetti denken, an *The Gate of Memory* von 1857, eine Illustration zu William Bell Scotts „Rosabell“: der sehnsuchtsvolle Blick eines „gefallenen Mädchens“ auf die nie wieder zu erlangende Unschuld spielender Kinder, oder auch an Spencer Stanhopes Gemälde *Thoughts of the Past* (1859).<sup>882</sup>

Als besonders einflussreich erwies sich Thomas Hoods 1858 veröffentlichtes Gedicht *The Bridge of Sighs*, das immer wieder illustriert wurde, unter anderem auch von John Everett Millais (Abb. 91).<sup>883</sup> Millais konzentriert auf den Augenblick, in dem die Protagonistin einsam am Wasser steht, ihre Situation beklagt und sich den Tod herbeiwünscht: „Mad from life’s history, Glad to death’s mystery, / Swift to be hurl’d - Anywhere, anywhere / Out of the world!“ Die Hände sind zur Brust erhoben und umklammern ein Tuch, das vor Nebel und Kälte schützen soll, vermutlich auch einen Säugling, ein illegitimes Kind als sichtbares Zeichen ihres Falls. Verzweifelt starrt sie in die Dunkelheit. Anders als Dickens’ Martha wird ihr kein Retter erscheinen.

Der Tod in der Themse war das übliche Ende dieser ausgestoßenen Frauen in Literatur und Kunst (und natürlich mitunter auch in der Realität). Ungewöhnlich drastisch führen dies Watts’ Gemälde *Found Drowned* und *Under A Dry Arch* (1848-50)<sup>884</sup> vor Augen – diese Wasserleichen wurden von der Kritik nicht ganz so freudig aufgenommen wie Millais’ farbenprächtige *Ophelia*.

Im Gegensatz dazu verheißt der Präraffaelit Holman Hunt einer zeitgenössischen Prostituierten in *The Awakening Conscience* die Möglichkeit eines Auswegs; sie ist im Begriff, sich von ihrer Vergangenheit loszusagen. Hunt konzipierte das Bild ausdrücklich als Pendant zu seinem später wohl populärsten Werk, *The Light of the World*, dem an die Seelentür klopfenden Heiland.<sup>885</sup> Auch die vom Glauben abgefallene Außenseiterin, so Hunts Botschaft, kann Erlösung in Jesus Christus finden.

---

<sup>882</sup> Vgl. Bullen 1998, op. cit., S. 57; Nead 1988, op. cit., S. 129 f.

<sup>883</sup> Vgl. Casteras 1987, op. cit., S. 117; *The Post-Pre-Raphaelite Print*, Ausst.-Kat. Miriam & Ira D. Wallach Art Gallery, New York 1995, S. 123 f.; Nead 1988, op. cit., S. 168 f.

<sup>884</sup> Vgl. Casteras 1987, op. cit., S. 133; Bullen 1998, op. cit., S. 92 f.

<sup>885</sup> Vgl. Parris 1984 (*The Pre-Raphaelites*), op. cit., S. 120 f.

Auf ähnliche, wenn auch weniger didaktisch christliche Weise verwandeln Morris und Burne-Jones die bedrohliche Medusa in das unglückliche, der Erlösung harrende Opfer. Sie stellen sie in die Tradition der von der Gesellschaft verstoßenen, den Tod suchenden Frauen und der von Christus Vergebung empfangenden Magdalenen.

Burne-Jones hatte Prostituierten gegenüber in etwa die gleiche Einstellung wie Rossetti, Hunt und andere, die – im Leben und in der Kunst – Befreiungsfantasien hegten, gab sich aber weniger engagiert. Aus den fünfziger Jahren sind zwei Aktionen überliefert, bei denen er (noch als Junggeselle mit Morris zusammenlebend) eine Prostituierte mit nach Hause nahm und ihr Essen und Kleidung gab, sowie eine betrunkene Frau vor einer Menschenmenge rettete und in Sicherheit brachte.<sup>886</sup> Den Versuch, sich künstlerisch der sozialen Wirklichkeit zuzuwenden, machte er erst gar nicht, vielleicht auch, weil er sah, wie Rossetti daran scheiterte. Nur über den Umweg der Mythologie konnte er sich diesem Thema nähern.

„I’m never haughty with those poor things“,<sup>887</sup> beteuert er 1897, nicht frei von mitleidiger Herablassung, aber ohne zu verurteilen. Burne-Jones zeigt sich in seinen Äußerungen nicht unberührt vom viktorianischen „double standard“, demzufolge Frauen unberührt und Männer erfahren in die Ehe gehen sollten beziehungsweise durften, und der der engelsgleichen Hausfrau und Mutter die von ihrer Sexualität gesteuerte und daher moralresistente Hure gegenüberstellt. Zugleich begegnete er aber den gesellschaftlichen Vorstellungen von Moral recht kritisch und griff die Heuchelei seiner Zeit immer wieder an. Dem allgemeinen Urteil über die wenig vorbildliche Freizügigkeit der französischen Literaten beispielsweise stimmte er zwar zu – „They tell tales about the sexes which you and I can’t approve of“ –, relativierte es aber sogleich: „But there’s honour amongst thieves, don’t let us talk about them – we are not so much better than they are – hypocrites, little Rooke, hypocrites we English are.“<sup>888</sup>

Auch der lange Monolog der Medusa, die bei Morris erstmals in der Literaturgeschichte die Gelegenheit erhält, sich zu erklären, ist im Grunde nichts anderes als ein in Frage stellen dieser doppelten Moral. Sie ist die verführte Unschuld, der Neptun einst falsche Versprechungen machte und den sie nun, in Morris’ Version der Ge-

---

<sup>886</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 67.

<sup>887</sup> Burne-Jones zu Philip Burne-Jones, zit. n. Lago, op. cit., S. 167.

<sup>888</sup> Zit. n. ebd., S. 57.

schichte, anklagt: „How many things thou promisedst me then! / Who among all the daughters of great men / Should be like me!“<sup>889</sup>

Noch immer trägt sie den juwelengeschmückten Gürtel, den der Verführer ihr zum Geschenk machte, „on the fatal day / When fate her happiness first put away.“<sup>890</sup> Wie Thomas Hoods Protagonistin in *The Bridge of Sighs* sehnsüchtig die hell erleuchteten Fenster jenseits der Themse betrachtet, so erinnert sich auch Medusa an vergangene glückliche Tage: „O was it not enough to take away / The flowery meadows and the light of day? Or not enough to take away from me / the once-loved faces that I used to see [...] / The song of birds, the rustle of the trees; / To make the prattle of the children cease“.<sup>891</sup> Der einzige Ausweg aus „shame and sore distress“ ist der Tod: „Lay all aside and give the great Earth-Shaker’s bride [...] / The rest of Death, and dull forgetfulness.“<sup>892</sup>

Perseus wird zum Erlöser: Medusa zu töten ist nicht nur die Erfüllung einer ihm auferlegten Aufgabe, sondern ein Akt des heldenhaften Mitleids. Ihrer an den unbekanntensichtbaren gerichteten Bitte: „O ye, be merciful and strike me dead!“<sup>893</sup> kann und darf er sich nicht entziehen.

### 6.3 Maria Zambaco

„She has often been called my ‘Burne-Jones daughter“ sagte die Mutter eines Mädchens, das Burne-Jones 1877 im Publikum einer der von Wagner dirigierten Morgenproben in der Albert Hall entdeckt hatte, „a young girl whose head was of a type that he knew would be helpful to him in his Perseus pictures.“<sup>894</sup> Über einen gemeinsamen Bekannten gelang es ihm, das Objekt seiner professionellen Begierde, Margaret Benson, sowie ihre Familie kennen zu lernen. Ihr Bruder, der Architekt und Kunstschmied W. A. S. Benson, sollte später häufig mit Burne-Jones zusammenarbeiten, sein Haus in Rottingdean umbauen und Modell für *Pygmalion* sitzen. Seine Schwester wurde

---

<sup>889</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 205.

<sup>890</sup> Ebd., S. 203.

<sup>891</sup> Ebd., S. 204.

<sup>892</sup> Ebd., S. 205.

<sup>893</sup> Ebd. S. 204.

<sup>894</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 80.

nun des Malers Medusa, wenn sie auch sicherlich nicht das einzige reale Vorbild für diese buchstäblich im Zentrum des *Perseus*-Zyklus stehende Figur war.

Von den „most ancient ways of portraying“ war der Maler schnell abgekommen, zugunsten des so gänzlich unbedrohlichen gefallenen Mädchens. In der letzten Fassung von *The Finding of Medusa* (Abb. 74) ist dann auch die beunruhigende Wirkung, die noch von der Medusa der Southamptoner Gouache ausgeht, weitgehend verschwunden: Der zuvor mit dem nächtlichen Hintergrund verschmelzende Umhang ist nun farbig, das flatternde Haar keine schwarze, mit nervösem Pinselstrich angedeutete Wolke mehr, sondern von nussbrauner Farbe. Das zarte Mädchengesicht hat den panischen Blick ebenso verloren wie den kalkweißen Teint (der freilich immer noch sehr blass bleibt), die Augen sind melancholisch verschattet wie es das Vorbild einer typischen „Burne-Jones-Tochter“, mehr vom *ennui* als vom Grauen gepackt, erwarten lässt.

Aber ist es wirklich die junge Miss Benson, die hier am Betrachter vorbei in die Ferne blickt? Maurice Berger wischt Fitzgeralds dahin gehende Vermutung<sup>895</sup> in einer Fußnote beiseite (es gebe keine Anzeichen dafür, dass das Mädchen nach seiner „Entdeckung“ auch wirklich Modell gestanden habe) und ignoriert dabei nicht nur, dass Georgiana sehr wohl von einigen Sitzungen spricht (wenn auch nicht davon, für welche Figur), sondern übersieht vor allem einen ganz eindeutigen, von Kurt Löcher dokumentierten Eintrag in einer von Burne-Jones' Listen: „head of Gorgon from Margaret Benson“.<sup>896</sup> Stattdessen soll nun die „wahre“ Medusa präsentiert werden. Berger meint, ihr Gesicht genau identifizieren zu können, nur ein einziges Vorbild komme in Frage: „One is struck by the resemblance [...]. Similarities include the wild and wavy hair, narrow forehead, sad, dark eyes, sharpened though still flattened nose, triangular head, and distinctly shaped lips.“<sup>897</sup> Diese vage Beschreibung trifft nun mehr oder weniger auf alle von Burne-Jones gemalten Mädchen zu, und auch für die Medusa gab es vermutlich verschiedene Modelle.<sup>898</sup>

---

<sup>895</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 172.

<sup>896</sup> Nach Burne-Jones' *Books of Studies for Various Pictures*, Volume XII (Cambridge, Fitzwilliam Museum), vgl. Löcher 1973, S. 52. Bill Waters bringt die von mir als Abb. 80 gezeigte Zeichnung mit „Mrs. Drummond“, das heißt der vormaligen Miss Benson, in Verbindung. Vgl. Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 119.

<sup>897</sup> Berger 1980, op. cit., S. 149 f.

<sup>898</sup> Eine von Löcher nicht erfasste undatierte Zeichnung aus der Sammlung des ersten Viscount Leverhulme, die am 16. November 1976 bei Sotheby's Belgravia zum Verkauf kam, wird vom Katalog



Die von Berger zur Untermauerung seiner These herangezogenen Zeichnungen sind nicht viel beweiskräftiger; die Kluft zwischen den sensibel porträtierenden Studien (Abb. 94) und dem idealisierten Bildnis der Medusa ist zu groß. Dennoch liegt die Verbindung nahe: Keine andere Frau hat das Werk von Burne-Jones in den 1870er Jahren so sehr beeinflusst wie die von Berger gemeinte: Maria Zambaco (1843–1914), die Geliebte des Malers von 1867 bis etwa 1872.

Ob eine tatsächliche Ähnlichkeit der Gesichtszüge vorliegt, bleibt subjektive Interpretation und ist eher nebensächlich. Wenn man die Parallele schon an äußeren Merkmalen festmachen möchte, ist es aussagekräftiger, dass Medusas Haar nicht golden ist, wie Morris es beschreibt, und auch ihr Umhang nicht rot (was aber vermutlich vor allem mit dem farblichen Gesamtbild des Zyklus' zu tun hat), sondern blaugrün wie das seidene Gewand im *Allegorical Portrait* Marias von 1870 (Abb. 95). Auch dies sind freilich nur Indizien, keine „Beweise“.

Maria Zambaco war eine griechische Bildhauerin, ein Mitglied des Freundes- und Verwandtenkreises der Ionides-Familie – „the Greek colony in London“, wie Georgiana sie nennt<sup>899</sup> –, hier waren Aglaia Ionides, Maria Spartali und sie allgemein als „die drei Grazien“ bekannt. Offenbar war ihre Erscheinung, abgesehen von den Gesichtszügen, wenig südländisch: Ihr Großneffe A. C. Ionides erinnerte sich an ihr „gorgious red hair and almost phosphorent white skin“.<sup>900</sup> Die zeitgenössischen Quellen beschreiben sie als reich, schön, durchsetzungsfähig und ungewöhnlich direkt, auch und gerade in sexueller Hinsicht.<sup>901</sup>

1861 heiratete Maria Cassavetti den Physiker Zambaco und lebte einige Jahre in Paris, wo sie Bildhauerei studierte. Die Ehe ging in die Brüche, und 1866 kehrte sie

---

(durchaus anzweifelbar) als Studie für Medusa identifiziert (Abb. 93); das Modell sei „Mrs Keen“ gewesen, also vermutlich die Mutter jener Bessie Keene, die Burne-Jones in den neunziger Jahren in *Verspertina Quies* (Abb. 59) portraitierte. Vgl. *Fine Victorian Pictures, Drawings and Watercolours*. Auktions-Kat. Sotheby's Belgravia, 16. November 1976, Nr. 249. Mutter und Tochter standen dem Maler zwei Jahrzehnte lang Modell. Vgl. Fitzgerald, op. cit., S. 82.

<sup>899</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 303. Dies ist die weitest gehende Annäherung an Maria Zambaco, zu der Georgiana willens ist. Ansonsten ignoriert sie das Thema konsequent, was zur Folge hat, dass sie den ersten Band der *Memorials* nach fünf Seiten über das Jahr 1867 abschließt, und im zweiten Band zu den Jahren '68 und '69 vor allem Allgemeines, jahrzehntelang Gültiges über das Leben in The Grange berichtet. Einzig die Keats entlehnte Überschrift der Jahre 1868–71 benennt das Ausgesparte: „Heart, thou and I are sad and alone“. Zur „griechischen Kolonie“ vgl. vor allem Fitzgerald 1975, op. cit., S. 112 f.; Ionides 1995, op. cit.

<sup>900</sup> Zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 113.

<sup>901</sup> Vgl. auch Attwood, Philip: „Maria Zambaco: Femme Fatale of the Pre-Raphaelites“, in: *Apollo*, 124, 1986, S. 31–37; Rose 1981, op. cit., S. 27.

mit ihren beiden Kindern nach London zurück. Ihre Mutter, eine großzügige Mäzenin, nahm sie und Maria Spartali mit in Burne-Jones' Atelier und gab ein Gemälde für sie in Auftrag. Das Thema blieb dem Maler überlassen, und er wählte *Cupid Finding Psyche*, nach einem der Entwürfe zum *Earthly Paradise*, mit dessen Illustration er zu dieser Zeit beschäftigt war. Allein dieses eine Motiv malte er im Laufe der Jahre in mindestens sieben Versionen.<sup>902</sup> Maria ließ sich von ihm zeichnen, und binnen kurzer Zeit entwickelte sich eine Liebesbeziehung zwischen Maler und Modell (Abb. 96).

Er war fasziniert von Marias berühmtem rotbraunem Haar und der eigentümlichen Unregelmäßigkeit ihres Gesichts: „It was a wonderful head,“ schreibt er viele Jahre später, „neither profile was like the other quite – & the full face was different again.“<sup>903</sup> Immer wieder hielt er diesen Kopf mit dem Zeichenstift fest, und als er 1894 die meisten Zeichnungen von eigener Hand, die noch in seinem Besitz waren, verkaufte, behielt er diese Porträts zurück: „The Heads done from that strange weird-looking damsel I wouldn't sell – for a time at least I will keep them“,<sup>904</sup> gestand er May Gaskell.

Die ungewohnte emotionale Intensität, mit der er die Beziehung erlebte, die Ansprüche, die Maria an ihn stellte, und der sich daraus ergebende Konflikt mit seiner familiären Situation überforderten Burne-Jones. Er reagierte mit Depressionen und Krankheiten, die ihn zeitweise arbeitsunfähig machten. Er durchlaufe „a terrible time of perplexity and self-abasement“,<sup>905</sup> schreibt er 1867 an einen Freund. Doch zu einem bestimmten Zeitpunkt hegte er wohl auch die Absicht, gemeinsam mit Maria das Land zu verlassen, wie man einem seiner Briefe an Rossetti entnehmen kann: „I believed it to be all my future life.“<sup>906</sup> Schon 1868 versuchte er, sich von Maria zu trennen, doch der Prozess der Ablösung zog sich über Jahre hin und verlief qualvoll und alles andere als kontinuierlich. Desaströse Folgen zeitigte er nicht nur für Burne-Jones. Zambaco, die gerade eine Scheidung hinter sich hatte, fühlte sich erneut im Stich gelassen und regierte zunehmend unberechenbarer. Sie begann, nachts ziellos durch die nebligen

---

<sup>902</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 114.

<sup>903</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, Januar 1893; in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

<sup>904</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, 1. Mai 1895; in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54218..

<sup>905</sup> Burne-Jones an Charles Faulkner (?); zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 115.

<sup>906</sup> Burne-Jones an D. G. Rossetti, 1869, Colbeck Collection, University of British Columbia, zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 125.

Straßen zu wandern und gesundheitlich ernsthaft Schaden zu nehmen. Wie dramatisch sich die Lage zuspitzen konnte, bezeugt ein Brief Rossettis an Ford Maddox Brown vom 23. Januar 1869, in dem er von einem vergeblichen Fluchtversuch Burne-Jones' nach Italien und den davor liegenden Ereignissen berichtet:

Poor old Ned's affairs have come to a smash altogether, and he and Topsy [Morris], after the most dreadful to-do started for Rome suddenly, leaving the Greek damsel beating up the quarters of all his friends for him, and howling like Cassandra. Georgie has stayed behind. I hear to-day, however, that Top and Ned got no further than Dover [...] She [M. Z.] provided herself with laudanum for two at least, and insisted on their winding up matters in Lord Holland's Lane. Ned who was rolling with her on the stones to prevent it, and God knows what else.<sup>907</sup>

Dass Maria sich mit Laudanum für „winding up matters“ ausrüstete, muss man wohl so interpretieren, dass sie Burne-Jones zu einem Doppelselbstmord überreden wollte, und – als er das ablehnte – versuchte, sich zu ertränken. Eine endgültige Trennung erfolgte jedoch nicht; wenig später bat Burne-Jones Rossetti um ein Porträt Marias.<sup>908</sup>

Er selbst zeichnete sie bis hinein in die 1870er Jahre, von der ständigen Furcht begleitet, ihren Tod zu bewirken, aber auch unfähig, sich von ihr zu lösen – und eigennützig genug, auf sie als Quelle der Inspiration nicht verzichten zu wollen, „searching by instinct and through the exact pressure of the pencil for the secret of unhappiness“,<sup>909</sup> wie Fitzgerald diesen Vorgang beschreibt.

Georgiana Burne-Jones ertrug die Situation mit erstaunlicher Geduld, ließ ihren Mann aber auch über weite Zeiträume allein und ging mit ihren Kindern nach Oxford.<sup>910</sup> Ihrer engsten Freundin, Rosalind Howard erklärt sie:

Indeed, my dear, I am no heroine at all, and I know where I come short as well as anyone else does – I have simply acted all along from very simple little reasons, which God and my husband know better than anyone [...] – Dearest Rosalind, be hard on no one in this matter,

---

<sup>907</sup> Doughty/Wahl 1965–67, op. cit., Bd. 2, S. 685.

<sup>908</sup> Fitzgerald 1975, op. cit., S. 125 u. 288.

<sup>909</sup> Ebd., S. 124.

<sup>910</sup> Es gibt auch Spekulationen, dass sie und Morris in dieser Zeit mehr als nur Freundschaft verband und viele Gedichte seines *Book of Verse* (1870) Liebeserklärungen an Georgie darstellen. Seine Briefe an sie wurden jedoch vernichtet. „Moreover, it has long been recognized that Morris is virtually the hero of Lady Burne-Jones's *Memorials* of her husband“. Henderson 1967, op. cit., S. 176.

and exalt no one and may we all come well through it at last. I know one thing, and that is that there is love enough between Edward and me to last out a long life if it is given us.<sup>911</sup>

Rosalind Howard fiel es schwer, Georgianas Milde nachzuvollziehen. „She is centred in her husband, the whole romance of her life is bound up in him from when she was eleven years old – and more than romance – every feeling she has“,<sup>912</sup> schrieb sie in ihr Tagebuch.

Für Burne-Jones verkörperte Georgiana das Gegenbild zu Maria: die von ihrem Mann durchaus unabhängige, aber prinzipientreue, verlässliche Ehefrau und Mutter. Statt emotionalem Ausnahmezustand bot sie ihm Sicherheit und die Möglichkeit, sich ins Private zurückzuziehen und auf seine Arbeit zu konzentrieren. Als „so extremely correct and ‘proper’“<sup>913</sup> behielt Graham Robertson den Haushalt unter ihrem Regiment in Erinnerung – eine vielleicht weniger inspirierende Perspektive (in den Bildern kann man Georgiana in Figuren wie *Caritas*, der Jungfrau Maria, einer Verkörperung des Winters im Nonnengewand oder der keuschen, strahlenden Schönheit in *King Cophetua and the Beggarmaid* entdecken), aber langfristig gesehen offenbar die verheißungsvollere.

Dass Georgianas Gelassenheit sich nicht zuletzt eiserner Disziplin verdankte, lässt ein Brief an Sidney Cockerell, geschrieben lange nach dem Tod ihres Mannes, erahnen, in dem sie schreibt: „I really thank Morris for the rages and tearings of the hair by which he expressed himself in early days, for though I can’t imitate him I can say ‘that’s how I FEEL’“.<sup>914</sup>

Sie beschränkte sich nicht darauf, „die Frau an seiner Seite“ zu sein, und entfaltete neben kontinuierlicher Wohlfahrtsarbeit in London in den 1880er und ‘90er Jahren in ihrem Zweitwohnsitz Rottingdean auch lokalpolitische Aktivitäten. Beseelt von sozialistischen Ideen und ausgestattet mit einer erstaunlichen Selbstsicherheit und Unbefangtheit ging sie daran, den Bediensteten des Ortes die politischen Vorstellungen von Ruskin und Morris nahe zu bringen. Burne-Jones, nicht selten mit einer Haushäl-

---

<sup>911</sup> Burne-Jones an Rosalind Howard, 18. Februar 1869, Castle Howard Archive, zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 121; vgl. auch Dakers 1999, op. cit., S. 95.

<sup>912</sup> Zit. n. Surtees, Virginia: *The Artist and the Autocrat: George and Rosalind Howard, Earl and Countess of Carlisle*, Salisbury 1988, S. 71.

<sup>913</sup> Preston 1953, op. cit., S. 491.

<sup>914</sup> Burne-Jones an Sidney Cockerell, 21. Februar 1907, Victoria and Albert Museum, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 33.

terin alleingelassen, betrachtete dies sowohl distanziert und mit leichtem Befremden als auch voller Bewunderung: „she is so busy – she is rousing the village – she is marching about – she is going like a flame through the village“,<sup>915</sup> schreibt er 1894 an Watts.

Letztlich war ihre Stärke nie darauf ausgerichtet, ihn aus dem Gleichgewicht zu bringen, blieb immer eine bestimmbare Größe. Diese zwiespältige Rolle, geprägt auch durch die Selbststilisierung zur bewundernd aufblickenden und stützenden Ehefrau, die sie in den *Memorials* vornimmt, führt dazu, dass sie sowohl von Zeitgenossen als auch von späteren Burne-Jones-Interpreten höchst unterschiedlich charakterisiert wird. Während Fitzgerald zu dem Schluss kommt, dass nicht viele Männer eine solche Ehefrau verdienten, zeichnet David Cecil das Bild eines furchteinflößenden, autoritären Hausdrachens (als den sie viele Besucher in The Grange, die ungebetenen vor allem, auch wahrnahmen).<sup>916</sup>

Eine Suffragette im engeren Sinne, wie Audrey Williamson meint,<sup>917</sup> war sie wohl nicht, aber die Behauptung, sie spiele „die Rolle der unterwürfigen, sanften Frau, die den Männern dien[e]“,<sup>918</sup> leugnet ihre Unabhängigkeit und ihre sehr dezidierten politischen Ansichten.<sup>919</sup>

Aus dem Jahr 1872 datieren die letzten Zeichnungen Burne-Jones' von Maria Zambaco, als ganz unmittelbares Studienobjekt für die Medusa scheidet sie also ohnehin aus. Auf welche Weise die endgültige Trennung erfolgte und inwieweit sie auf Druck Georgianas erfolgte, ist nicht überliefert. Dem Tagebuch einer dem Künstlerkreis um Burne-Jones eher missgünstig gegenüberstehenden Beobachterin ist zu entnehmen, dass die Initiative von Maria ausging: „I hear that Mme. Z. after carrying on with Burne-Jones, tired of him (wh. I don't wonder at), and went off with another admirer. Burne felt deathly sick, but recovered. [...] Why Mrs Jones did not show old

---

<sup>915</sup> Zit. n. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 253; vgl. auch Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 260.

<sup>916</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., S. 121; Cecil 1969, op. cit., passim.

<sup>917</sup> Vgl. Williamson, Audrey: *Artists and Writers in Revolt. The Pre-Raphaelites*, Newton Abbot, London u. Vancouver 1976, S. 121.

<sup>918</sup> Michailidis 1994, op. cit., S. 12.

<sup>919</sup> Rooke gibt beispielsweise einen kurzen Streit wieder, den das Ehepaar 1896 über die Rolle, die die Politik in Morris' Leben spielte, führt. Georgiana bemerkt schließlich spitz (und sicherlich zurecht), Morris habe mit ihr darüber mehr gesprochen als mit ihm, und versucht, die offensichtlich schon oft geführte Debatte mit den Worten zu beenden: „Well you know, Ned dear, we are not quite agreed upon that point“ (Lago 1981, op. cit., S. 118). Dies als unterwürfig zu deuten, geht wohl doch an der Sache vorbei.

Jones the door, I don't know.“<sup>920</sup>

Maria kehrte nach Paris zurück und arbeitete als Bildhauerin, Malerin und Medailleurin.<sup>921</sup> Burne-Jones quälte sich jahrelang mit Schuldgefühlen gegenüber seiner Frau und zugleich dem Gefühl, seine große Liebe verloren zu haben – mit den üblichen psychischen und physischen Folgen. Seinem Freund Charles Fairfax Murray schreibt er 1874 in der Annahme, dieser könnte Maria bei einem Auslandsaufenthalt begegnen:

I havent said a word to you about that miserable affair Mr. Morris told you of – because I want to help myself to forget it & because there are no words for it really in any known tongue – nor should I write this [...] I should like you for my sake not to exchange a word of any kind – or if you like not even recognize – but I hope you wont meet.<sup>922</sup>

Später kehrte Maria für einige Jahre nach London zurück, wo sie ab 1886 auch ausstellte. Über eine Wiederaufnahme der Beziehung ist nichts Gesichertes bekannt. Dass sie sich nicht begegneten, ist unwahrscheinlich, lag doch das Atelier, das Burne-Jones eigens für den großformatigen *Arthur in Avalon* gemietet hatte und bis 1890 nutzte, unmittelbar neben dem Marias – was den Gerüchten neue Nahrung gab: „Remembering the set out there was between them before, it looks *very* odd! I feel quite disgusted to think that she is going on agn. in the old style. It is a shame! If I were Mrs. B.J., I wd. soon have her wig off!“<sup>923</sup>

Aber auch ohne persönlichen Kontakt konnte es zu überraschenden Koinzidenzen kommen: Während Burne-Jones zur Eröffnung der New Gallery 1888 seine beiden Andromeda-Bilder zeigte, war in der Royal Academy eine Bronze Zambacos mit dem doppeldeutigen Titel *Medusa's Horror* zu sehen.<sup>924</sup>

Im Sommer 1890 nahm Burne-Jones nach etwa acht Jahren die Arbeit am „Medusa part of the Perseus story“<sup>925</sup> wieder auf. An Georgiana schreibt er: „Medusa is to be

---

<sup>920</sup> Tagebuch von Jeanette Marshall, undatiert, zit. n. Attwood 1986, op. cit., S. 32.

<sup>921</sup> Lediglich der Verbleib der Medaillen, größtenteils im British Museum, ist geklärt. Vgl. Attwood 1986, op. cit., S. 33–37.

<sup>922</sup> Burne-Jones an Charles Fairfax Murray, 1874, Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin, zit. n. Kestner 1989, op. cit., S. 85.

<sup>923</sup> Tagebuch von Jeanette Marshall, 2. November 1888, zit. n. Shonfield, Zuzanna: *The Precariously Privileged: A Professional Family in Victorian London*, Oxford 1987, S. 111.

<sup>924</sup> Vgl. Attwood 1986, op. cit., S. 33 ff. Die New Gallery selbst zeigte einige ihrer Medaillen. Vgl. Blackburn, Henry (Hrsg.): *New Gallery Notes 1888. An Illustrated Catalogue with Facsimiles of Sketches by the Artists*. Edited by Henry Blackburn, London 1888, S. 60.

<sup>925</sup> „List of my designs, drawings and pictures, from 1856 when I began to draw“, Fitzwilliam Museum Cambridge, zit. n. Löcher 1973, op. cit., S. 50.

very fine and costs me much trouble [...] many a day shall I have a heartbreak before it is done“.<sup>926</sup>

## 6.4 Die Verteidigung der *Femme fatale*

Die Erfahrungen mit Maria Zambaco waren prägend für Burne-Jones' Vorstellung vom Verhältnis der Geschlechter. In den Jahren der Trennung und danach taucht sie immer wieder in seinen Bildern auf, als eine der Hesperiden, als Cassandra und Ariadne (in Auftragsarbeiten für ihre Mutter)<sup>927</sup> und am deutlichsten in *Phyllis and Demophoon* (Abb. 43) und *The Beguiling of Merlin* (Abb. 98).

Das erstgenannte Gemälde bezieht sich auf eine von Ovid und Chaucer erzählte Geschichte: Phyllis, die Königin von Thrakien, verliebte sich in den Sohn des Theseus und wurde von ihm zurückgewiesen und verlassen. Als Demophoon Jahre später in ihr Land zurückkehrt, erfährt er, dass sie sich erhängt hat und von den Göttern in einen Mandelbaum verwandelt worden ist.<sup>928</sup> In den Quellen ist zu lesen, wie der Baum zu blühen beginnt, als der Rückkehrer ihn neuevoll umarmt; Burne-Jones entwickelt daraus eine sehr viel konkretere Szene und zeigt Demophoons Angst, beherrscht zu werden: Die einstige Geliebte lehnt sich aus dem Baum heraus und versucht, ihn in ihre Arme zu schließen, doch er flieht und blickt sie dabei an, schuldbewusst und voller Schrecken.

„Dic mihi quod feci? Nisi non sapienter amavi“ – Sag mir, was ich getan habe, außer töricht zu lieben: Diese Ovids *Heroides* entnommene Inschrift fügte Burne-Jones dem Gemälde ein Jahr nach seiner Vollendung bei.

Als es 1870 ausgestellt wurde, erregte es, wie bereits berichtet, Kritiker und Öffentlichkeit und wurde aus den Räumen der verantwortlichen Old Water Society ent-

---

<sup>926</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 208. Dies könnte sich sowohl auf den Karton als auch auf das erwähnte unvollendete Ölgemälde in Privatbesitz beziehen, oder lediglich auf erneute Studien. Das Royal Ontario Museum in Toronto besitzt eine noch nicht in Löchers Katalog aufgenommene Skizze der Medusa, die in einem Katalog von 1993 auf „c. 1890“ datiert wird (Abb. 97). Sie stammt aus dem Besitz von Burne-Jones' Tochter und wurde im Oktober 1926 erworben (acc. no. 926.48.6). Vgl. Lochnan/ Shoenherr/ Silver 1993, op. cit., S. 67.

<sup>927</sup> Fitzgerald 1975, op. cit., S. 134.

<sup>928</sup> Vgl. Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 99 u. S. 138; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 136 ff.; Fitzgerald 1975, op. cit., S. 129.

fernt. Burne-Jones fügte sich zunächst widerspruchslos, zog aber nach dem Ende der Ausstellung die Konsequenzen und kehrte der wenig solidarischen O. W. S. (und damit seiner einzigen Möglichkeit, regelmäßig auszustellen) den Rücken. Auslösendes Moment war zunächst die Nacktheit Demophoons und die Umkehrung der traditionellen Geschlechterrollen, aber möglicherweise auch die biografischen Bezüge und die Ähnlichkeit der halbnackten Phyllis mit Maria Zambaco.

Den Wiedereintritt in die Öffentlichkeit und den Beginn der immensen Popularität des Malers markiert das sieben Jahre später ausgestellte Gemälde *The Beguiling of Merlin* (auch: *The Enchanting of Merlin*). Burne-Jones behandelte dieses Thema in fünf Versionen,<sup>929</sup> beginnend mit seinem Beitrag zu den Fresken, die der Kreis um Rossetti 1857 für die Oxford Union ausführte. Seine besondere Auffassung der Zauberin wird deutlich, wenn man sie mit der Bearbeitung des „poeta laureatus“ Alfred Lord Tennyson vergleicht.

Tennyson beschreibt in dem Gedichtzyklus *The Idylls of the King*, wie die Tafelrunde, als Repräsentant einer höchsten moralischen Idealen folgenden Gesellschaft, durch Ehebruch und Unzucht unterhöhlt und, in Folge dessen, durch Mord, Verrat und Unglauben zerstört wird. Neben Launcelot und Guinevere (und als Gegenbild zu tugendhaften, sich aufopfernden Frauen wie Enid und Elaine) ist es vor allem die Fee Nimue als Verkörperung weiblicher Falschheit, die die Schuld daran trägt. In der Maske der verfolgten Unschuld schleicht sie sich in die Gesellschaft des Artushofes ein und beginnt, getrieben vom Hass, ihr Intrigenspiel.

Nachdem Burne-Jones zu Ohren gekommen war, was Tennyson aus der ihm durch Malorys *Morte d'Arthur* so wohlvertrauten Figur gemacht hatte, flehte er ihn 1858, bei einem Treffen in Little Holland House an, den Namen „Nimue“ in seiner für das folgende Jahr erwarteten ersten Fassung der *Idylls* nicht zu verwenden. „Mr. Prinsep“, so Georgiana, „recalls his pained face and eager expostulation“.<sup>930</sup> Tennyson erfüllte ihm diesen Wunsch und ließ die Zauberin unter dem (ebenfalls durch die Tradition gedeckten) Namen „Vivien“ auftreten.<sup>931</sup>

---

<sup>929</sup> Vgl. Michailidis 1994, op. cit., S. 46.

<sup>930</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 182.

<sup>931</sup> Vor der Geringschätzung seiner ehemaligen Verehrer bewahrte ihn das nicht. Morris schreibt 1872 in einem Brief an Aglaia Ionides anlässlich der *Idylls*: „Tennyson is publishing another little lot of Arthurian legend. We all know pretty well what it will be; and I confess I don't look forward to it.“ 24. Oktober 1972, in: Kelvin 1984–96, op. cit., Bd. 1, S. 167. Öffentlich und detailliert äußerte sich Swin-



Eine dem Oxforder Fresko ähnelnde Gouache von 1864 zeigt die Figur, wie Burne-Jones sie zunächst sah. Ein in den Rahmen eingeschriebenes langes Zitat verweist auf *Le Morte d'Arthur*: Nimue versucht den sexuellen Avancen Merlins (der sich ihr im Bild aus dem Hintergrund nähert) zu entkommen und lockt ihn deshalb, um ihre Jungfräulichkeit zu bewahren, in eine Falle, bannt ihn mittels eines alten Zauberspruchs unter einen Stein.<sup>932</sup>

Im Ölgemälde, nach der Affäre mit Maria Zambaco, rückt Burne-Jones die sexuelle Macht Nimues und die sexuelle Abhängigkeit Merlins in den Vordergrund – ohne Malory zu widersprechen, denn auch im *Morte d'Arthur* weiß Merlin von Beginn an um sein kommendes Schicksal und geht ohne jede Gegenwehr in den Untergang. Der Weißdornbusch, an Stelle des steinernen Grabes, verdankt sich einer zweiten Quelle, einer französischen mittelalterlichen Version des Stoffes, die auch Burne-Jones Vorstellung von Nimue untermauert: Sie glaubt, Merlin nur vorübergehend in den Busch zu bannen, nicht für alle Zeit.<sup>933</sup>

An May Gaskell schreibt Burne-Jones über seine beiden Schlüsselwerke:

Yet you did say it was a nasty woman the head of Nimuë in the picture called „the enchanting of Merlin“ was painted from that poor traitor & was very like – all the action is like – the name of her was Mary – now isn't that very funny. & She was born at the foot of Olympus and looked and was primeval but that's the head & the way of standing and turning [...] and I was being turned into a hawthorn bush in the forest of Broceliande the spell is on him forever – [...]

The head of the Phyllis in the Demophöon picture is from the same – and would have been very arch for a portrait [...] don't hate [her], – some things are beyond scolding – hurricanes & tempests & forked lightning & billows of the sea – it's no use blaming them [...] it was a glorious head – and belonged to a remote past – only it didn't do in English suburban surroundings – we are soaked in Puritanism and it will never be out of us – & I hate it – it makes us the most canting & hypocritical race on earth.<sup>934</sup>

---

burne. Über Seiten hinweg beschäftigt er sich in seinem Essay „Under the Microscope“ mit Tennysons Misshandlung des Artus-Stoffes und insbesondere mit der Darstellung der Liebe zwischen Guinevere und Lancelot sowie der Verzauberung Merlins: „The Vivien of Mr. Tennyson's idyll seems to me, to speak frankly, about the most base and repulsive person ever set forth in serious literature.“ „Under the Microscope“, in: Swinburne 1968, op. cit., Bd. 16, S. 377–444, S. 409.

<sup>932</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 72 f., Malory 1985, op. cit., Bd. 1, S. 106 f.

<sup>933</sup> Vgl. Taylor, Beverly: „Re-Vamping Vivien: Reinventing Myth as Victorian Icon“, in: Mancoff, Debra N. (Hrsg.): *King Arthur's Modern Return*, New York u. London 1998, S. 65–81, S. 74.

<sup>934</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, Januar 1893, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS

Wenn Penelope Fitzgerald Maria Zambaco, die in Athen geboren wurde und erst im Alter von 15 Jahren nach London kam, „a wild Greek creature, [...] scarcely disguised as an elegant Londoner“<sup>935</sup> nennt, folgt sie der Charakterisierung, die Burne-Jones in seinen Beschreibungen vornimmt: Maria erscheint wie ein unzivilisiertes Naturgeschöpf, emporgestiegen aus urzeitlichen Tiefen. Burne-Jones sah in den Mythen seine eigenen Fragestellungen formuliert und projizierte umgekehrt in die Konstellationen seines Lebens, in die Personen, die ihn umgaben, mythische Qualitäten. Kunst, Mythologie und Biografie spiegeln ineinander – freilich nie eins zu eins.

Auch wenn Burne-Jones beschreibt, wie ihn nach zwanzig Jahren noch die Erinnerungen heimsuchen, greift er zu einem Bild aus der griechischen Sagenwelt: „I wish the past would bury its past – that was the sin of Orpheus, to look behind him even though Eurydice called. [...] Yes my life has been too hard & bitter to remember & not be fevered“.<sup>936</sup>

Nimue wird von Burne-Jones in die Nähe Medusas gerückt, in ihrem rotbraunem Haar winden sich Schlangen.<sup>937</sup> Graham Robertson beschreibt sie als „a Lamia, a Melusine, and as she puts forth her powers she is all serpent and in act to strike.“<sup>938</sup> Machtvoll ragt sie über dem wehrlosen Zauberer auf, sein magisches Buch in den Händen; ihr Blick versteinert nicht, doch scheint er dem Opfer Kraft zu entziehen. Man könnte in ihr die typische Femme fatale erkennen, die mit ihrer sexuellen Anziehungskraft Männer verführt und zerstört.<sup>939</sup>

Insgesamt gesehen ist dieser Frauentyp im Werk von Burne-Jones rar gesät und

---

54217.

<sup>935</sup> Fitzgerald 1975, op. cit., S. 114.

<sup>936</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, August 1893, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

<sup>937</sup> Eine Bleistiftstudie von 1870 (in diesem Jahr bekam Burne-Jones den Auftrag von Leyland) zeigt noch eine naturalistisch gezeichnete Schlange (vgl. Wood 1998, op. cit., S. 72.), im vollendeten Gemälde meint man eher einen metallenen Kopfschmuck zu sehen.

<sup>938</sup> Robertson 1933, op. cit., S. 48.

<sup>939</sup> Zur Femme fatale vgl. Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*. New York u. Oxford 1986. Ich kann dem Autor hinsichtlich der durchweg konstatierten extremen Misogynie der besprochenen Werke allerdings nicht in jedem Fall zustimmen, auch nicht der Beschreibung von Burne-Jones' *Phyllis* als „serpentine creature, a strange, enticing monster of beauty holding a terrified Demophoön“ (S. 229). Zur Femme fatale vgl. auch Eschenburg/Friedel 1995, op. cit., S. 7 f. „Die Frau, in der Literatur gelegentlich als dem Mann überlegen beschrieben, wird zu einem Gegner, den es zu überwinden gilt. Gerade das Moment der Fremdheit, des Andersartigen der Frau gegenüber dem Mann rückt in den Vordergrund. [...] Die gängige Diskriminierung der Frau [wird] in der Kunst zu einem Weltbild ausgemalt wird, in dem der Mann die Rolle des Opfers hat. [...] Es wird ein düsteres Panorama entworfen, in dem die Sexualität und damit die Frau – ganz im Gegensatz zur Realität – zu fataler Herrschaft gekommen ist.“ (Vorwort von Friedel.)

eher im Frühwerk anzutreffen; die sehr von Rossetti geprägte *Sidonia von Bork* von 1860 ist das hervorstechende Beispiel, eine der wenigen wirklich boshaft wirkenden Frauengestalten bei Burne-Jones.<sup>940</sup> Doch selbst deren Aura des mörderischen Weibes verdankt sich vor allem der Kenntnis der zugrunde liegenden Geschichte Johann Wilhelm Meinolds.

In Burne-Jones' Kunst bleiben die Affekte in der Regel gezähmt. Wenn überhaupt Männer im Bild sind, so wissen sie Abstand zu halten zu den Frauen, die ihr Interesse ohnehin in die unbekannte Ferne richten. Die den toten Seemann umschlingende Nixe in *The Depths of The Sea* bleibt, zumal im Spätwerk, die Ausnahme – und selbst ihr möchte man unterstellen, dass sie absichtslos tötet. Zudem es ist bezeichnend, mit welchem Abstand der Maler gerade dieses Gemälde betrachte, das einzige, das er je in der Royal Academy ausstellte.

Deutlich wird dies an einem Brief, den er im Januar 1886, wenige Monate vor Eröffnung der Ausstellung schrieb: „Its a chap in a pickle but I lack the pickle jar“ – ein unübersetzbares Wortspiel, das beispielhaft für Burne-Jones' Humor ist: „Ein Kerl in der Klemme / ein eingepökelter Kerl“; das fehlende „Pökelfass“ ist der Wassertank, den sich Burne-Jones vom Adressaten des Briefes, dem Maler Henry Holiday, ausleihen wollte, um Unterwassereffekte zu studieren. „I shall have to send something to the Academy – I havent begun it yet – I think a picture all black water with something indefinite floating in it would not take long. it would be ‘suggestive’ & people like that“.<sup>941</sup>

Zu diesem Tonfall passt sowohl der reale Hintergrund des Bildes, die bereits genannte Anspielung auf die „Sirene“ Laura Lyttelton, als auch jene (gleichwohl in eine ganz andere Richtung weisende) Deutung des Bildes, die Otto von Schleinitz gibt, und die, obwohl sie nahe liegt, kein Interpret der letzten Jahrzehnte wieder aufgenommen hat: „Die verlockende Sirene, die Akademie, hat ihn endlich, den Meister [d. h. er hat die Ernennung zum „associate“ akzeptiert], sie glaubt ihn lebend als einen der Ihrigen zu besitzen, aber in ihren Armen wird er zum Toten!“<sup>942</sup>

---

<sup>940</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 66 ff.

<sup>941</sup> Zit. n. Munro, Jane A.: „This hateful letter-writing: Selected Correspondence of Sir Edward Burne-Jones in the Huntington Library“, in: Warner, Malcolm u.a. (Hrsgg.): *The Pre-Raphaelites in Context*. San Marino, California 1992, S. 75–102, S. 90.

<sup>942</sup> Schleinitz 1901, op. cit., S. 132. Walter Crane deutet das Bild in ähnlicher Weise. Vgl. Crane 1907, op. cit., S. 323.

Anders als in *Demophoön* oder *Merlin* sehe ich in der Überdeutlichkeit von *The Depths of the Sea* vor allem ein ironisches Spiel mit dem etablierten Topos der Femme fatale und weniger eine ganz und gar ernst gemeinte, autobiografisch motivierte Auseinandersetzung mit existentiellen Konflikten. Wirklich zu verifizieren ist eine solche Gewichtung nicht. In jedem Fall zeigt dieses Bild, dass man – so sehr Burne-Jones auch selbst dazu einlädt, seine Kunst mit Hilfe seiner Biografie und jedes einzelne Bild als Selbstentäußerung zu begreifen – misstrauisch gegenüber jeder sich eindeutig gebenden Entzifferung bleiben muss.

Wenn Burne-Jones das Thema der Femme fatale überhaupt aufgreift, so in der Regel auf sehr eigene, für seine Zeit untypische Weise. Demophoon wird zwar von der sich dem Baum entwindenden Phyllis körperlich bedrängt, versucht ihr zu entkommen, doch im Grunde ist *er* der Verräter, sie das im Stich gelassene Opfer. Seine Abwehr ist zugleich Ausdruck seines Schuldbewusstseins. Und Nimuë ist keine verschlagene Zerstörererin wie bei Tennyson; der Blick, den sie auf den Mann richtet, ist eher mitleidsvoll als boshaft. Und Merlin, mit dem sich der Maler ebenso identifiziert wie mit Demophoon, gibt sich bereitwillig dem Liebeszauber hin, eine Haltung, die Burne-Jones auch für sich selbst – im Nachhinein – in Anspruch nimmt: „You have asked me if I have ever found temptation irresistible – no, never – if I have given in I have given in with my whole will, and meant to do it.“<sup>943</sup> Diesen Zustand der Abhängigkeit mythologisch zu verbrämen und als Verzauberung zu deuten, zur freiwilligen, passiven Hingabe zu verklären, bedeutet allerdings auch, einer geistigen Auseinandersetzung aus dem Weg zu gehen.

Weniger idyllisch spiegelt das 1870 begonnene Bild *Love's Wayfaring* (auch *The Car of Love*) die erlebten Qualen wieder: Der gigantische Wagen des Liebesgottes wird von gefesselten Männern und Frauen durch eine enge Gasse gezogen; hielten sie inne, um ihre Sklaverei zu beenden, würde das Gefährt sie zermalmen.<sup>944</sup> „It's the old story with me“, schreibt er seinem Freund George Lewis 1890, Rat suchend, ob er dieses Jahrzehnte alte Vorhaben endlich zu einem Ende bringen sollte: „Love and his overdriven steeds. [...] men and women, some laughing and some very much not – and

---

<sup>943</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, August 1893, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

<sup>944</sup> Vgl. Waters 1993, op. cit., S. 35 f.; Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 159.

in the picture they would be harnessed together with carefully designed thongs“.<sup>945</sup> Die Herrschaft der Liebe gründet auf Macht, nicht auf freier Wahl, und diese Macht wird ausgeübt, ohne Erfüllung zu gewähren – oder, in den Worten Georgianas, die den ersten Entwurf mit der riesigen, unvollendeten Leinwand, heute in einem Treppenhaus im Victoria and Albert Museum zu sehen, vergleicht: „The figure of love is exactly as he saw it first, expressing might only, and no pity.“<sup>946</sup>

Maria Zambaco sei schuldlos und aufrichtig, so versicherte Burne-Jones während der Auseinandersetzung um ihre Liaison sowohl seinen Freunden als auch seiner Frau. Rosalind Howard, weniger verständnisvoll als Georgiana (die Maria auch nach den dramatischen Ereignissen im Januar 1869 nicht der Hinterlist bezichtigen wollte), hielt eine Auseinandersetzung mit Burne-Jones in ihrem Tagebuch fest: „He cried and was impetuous and eloquent and then gentle, tender and affectionate, in short everything by turns. What he wanted to tell me was that [...] all the blame was his because his was the initiative in the whole matter.“<sup>947</sup> Georgiana in ihrem übergroßem Vertrauen an das Gute im Menschen habe sich diese Ansicht zu eigen gemacht: „she still won't admit that Mm Z was deceitful as for E.B.J. she says he takes all the blame on himself & says Mm Z is innocence & truthfulness itself.“<sup>948</sup>

Im Brief an May Gaskell dreißig Jahre später, im Zusammenhang mit Nimue, nennt der Maler Maria zwar „a traitor“, meint aber an anderer Stelle, man könne sie nicht anklagen. Und genau dies entspricht seinem Verständnis der *Femme fatale*, sei es in seinen Bildern oder im wirklichen Leben. Sie ist weder bössartig noch schuldig.

Berger, Michailidis und anderen Interpreten vertreten die Auffassung, eine der beiden Konzeptionen vom weiblichen Geschlecht, denen Burne-Jones in seinen Gemälden Gestalt verleihe, sei das „der bösen Frauen, sozusagen der Frauen ohne Seele. Diese stellen eine Bedrohung dar. Nimue, Medusa und andere verderbliche Frauengestalten sind jedoch nicht wirklich und sollten daher keine Angst einflößen“,<sup>949</sup> also ein wenig Nervenkitzel erzeugen, ohne ernst genommen werden zu müssen.

Dieser Behauptung muss widersprochen werden.

Die melancholisch in die Ferne blickenden, unschuldigen Mädchen einerseits und

---

<sup>945</sup> Burne-Jones an George Lewis, zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 192.

<sup>946</sup> Ebd.

<sup>947</sup> Zit. n. Surtees 1988, op. cit., S. 71 f.

<sup>948</sup> Tagebuch von Rosalind Howard, 25. März 1869, Castle Howard, zit. n. Dakers 1999, op. cit., S. 95.

<sup>949</sup> Michailidis 1994, op. cit., S. 91.

die Frauen, die eine Gefahr für den Mann bedeuten, andererseits verkörpern keine diametral entgegengesetzte Konzeptionen, „das Gute“ und „das Böse“, sondern stellen gleichermaßen Versuche dar, die vom Künstler empfundene Unbegreiflichkeit des anderen Geschlechtes in Bilder zu fassen. Die Übergänge vom rätselhaft Fremden, vielleicht auch Bedrohlichem, zum Ideal und weiter zum Wunschbild des eigenen Selbst, zur Epipsyche, sind dabei fließend. Natürlich sind diese Frauen „nicht wirklich“. Sie können von realen Vorbildern geprägt sein, bilden diese aber nie ab. Dass diejenigen unter ihnen, die traditionell als „verderblich“ gelten, keine Angst einflößen – auch wenn Angst durchaus eine gewisse Rolle spielt – liegt weniger, wie Michailidis meint, an ihrer „Unwirklichkeit“, sondern daran, dass sie in den Bildern von Burne-Jones eben *nicht* verderblich sind.

Auch die These, dass Burne-Jones die Frau zum Objekt degradiere, um sich vor ihrer Stärke zu schützen,<sup>950</sup> kann nicht ohne weiteres auf alle Bilder bezogen werden. Für den *Briar Rose*- Zyklus liegt diese Diagnose auf der Hand, im Fall von *The Beguiling of Merlin* dagegen erscheint sie angesichts der dargestellten Machtverhältnisse ebenso absurd wie die Annahme, für den Maler sei Nimue eine „seelenlose“ Figur. Und für Medusa suggeriert sie zumindest eine unangemessene Eindeutigkeit.

Burne-Jones nimmt der Femme fatale die Grausamkeit: Sie will den Mann nicht zerstören, ihre für den nach Vergeistigung strebenden Ritter gefährliche Sinnlichkeit wirkt absichtslos. Diese Vorstellung überbrückt die Kluft zwischen der gefährlichen und der idealisierten, moralisch überlegenen Frau, zwischen der Hure und der Heiligen.<sup>951</sup>

Der „Freispruch“ hat jedoch zwei Seiten: Der entlasteten Femme fatale fehlt somit auch der eigenständige Wille. Blickt man auf den Perseus-Zyklus, so ist hier eine seltsam machtlose Medusa, in ihrer Todessehnsucht abhängig von der Gunst Perseus', die Folge.

Nina Auerbach kann auch hier noch etwas von der alten Magie der Medusa-Figur wahrnehmen:

---

<sup>950</sup> Vgl. ebd., op. cit., S. 91.

<sup>951</sup> Zur Entstehung dieses Gegensatzpaares vgl. Trudgill, Eric: *Madonnas and Magdalens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*, New York 1976; Crow 1971, op. cit., S. 26 f.: „If woman had been turned into the virgin in the drawingroom she had to compensate for this by being the prostitute elsewhere.“ Vgl. auch Nead 1988, op. cit., S. 7, S. 50 und passim.

In Hesiod's account, the paralyzing Medusa was decapitated by Perseus, who became a hero when he refused to look in her face. Burne-Jones and his Victorian associates force us to look into the serpent-woman's face and to feel the the mystery of a power, endlessly mutilated and restored, of a woman with a demon's gifts.<sup>952</sup>

Auerbachs Buch *Woman and the Demon* legte in den 1980er Jahren den Grundstein für eine alternative Sicht auf die bedrohlichen Frauen der viktorianischen Kunst und Literatur: Nicht mehr als denunziatorische Männerfantasien, sondern als weibliche Identifikationsfiguren, unabhängig und machtvoll sollten sie interpretiert werden.<sup>953</sup> Als Korrektiv zu Autoren wie Joseph Kestner, die nach wie vor allein das erstere sehen, ist dieser Blick unbedingt notwendig, die Gefahr liegt aber auch hier in einer zwanghaften Typologisierung und der Vernachlässigung des einzelnen Bildes, sowie in einer Indienstnahme der Kunst der Vergangenheit durch den Feminismus auf der Suche nach „role models“.

Medusa, wie Morris und Burne-Jones sie sehen, ist für diese Vereinnahmung ganz besonders ungeeignet. Als zum Opfer transformierte *Femme fatale* kann man sie nicht mehr verteufeln – aber sie als Symbol für kreative Energie oder weibliche Autonomie und Stärke in Anspruch zu nehmen, fällt genauso schwer – daher das Missfallen von Autorinnen wie Judith D. Suther, die das harsche Urteil fällt, in „The Doom of King Acrisius“ finde sich „the most insipid use of the Medusa figure in the Keats-Shelley-Coleridge lineage“. Morris' Medusa sei „pathetic“ und, *horribile dictu*, „Victorian“.<sup>954</sup>

Das mag sein. „Medusa Dolorosa“<sup>955</sup> wurde sie von einem zeitgenössischer Re-

---

<sup>952</sup> Auerbach, Nina: *Woman and the Demon*, Cambridge 1982, S. 9.

<sup>953</sup> Zu den verschiedenen Perspektiven des Blicks auf die mächtigen mythischen Frauen in der viktorianischen Malerei vgl. auch Casteras, Susan P.: „*Malleus Malificarum* or The Witches' Hammer: *Victorian Visions of Female Sages and Sorceresses*“, in: Morgan, Thais E. (Hrsg.): *Victorian Sages and Cultural Discourse: Renegotiating Gender and Power*, New Brunswick u. London 1990, S. 142–170. Sie seien, so Casteras, einerseits dem männlichen Blick, dessen Akzeptanz oder Missbilligung unterworfen; andererseits hätten die weiblichen Betrachter die Gelegenheit, durch diese Darstellungen Bildern der verbotenen Freiheit, der Teilhabe an der Macht gewahr zu werden, anstatt sich mit den beengenden Bildern viktorianischer Weiblichkeit zu identifizieren. Casteras unterscheidet hierbei die Figur der Zauberin von der der *Femme fatale*. Letztere werde für ihre sexuelle Unabhängigkeit eher bestraft, die Zauberinnen dagegen seien „wilful exiles and daughters of Lilith: sinister, isolated, romantic outcasts whose roles as anti-heroines are highly seditious in the context of normative Victorian womanhood. [...] Confronted with the Victorian version of 'black' romanticism in these paintings, male viewers undoubtedly felt a horror of such heinous feminine deeds and potential, but also awe of their powerful allure.“ (S. 169.) Dagegen kann man einwenden, dass, selbst wenn mythologische Frauengestalten auf dem Höhepunkt ihrer Macht dargestellt werden, der viktorianische Betrachter, in Kenntnis ihrer Geschichte, oft genug weiß: Die Strafe folgt auf dem Fuße.

<sup>954</sup> Suther 1988, op. cit., S. 172.

<sup>955</sup> „Morris's Poems“, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Juli 1869, S. 56–73, S. 68.

zensenten des *Earthly Paradise* genannt und als Beispiel dafür angeführt, wie eine antike Sage von modernem Gefühl durchdrungen werde. Aber wer dies aus heutiger Perspektive gleich „äußerst geschmacklos“ findet, fühlt sich vielleicht einfach einer Identifikationsfigur beraubt.

Dass Medusa Schwäche zeigt, bleibt unwidersprochen. Ihr Machtverlust hat jedoch keine eindeutige Unterordnung unter den Helden zur Konsequenz – denn dieser ist in der Konzeption von Morris und Burne-Jones letztlich genauso fremdbestimmt wie sie: ein Werkzeug der Götter, ohne eine Überfülle an Hilfsmitteln kaum in der Lage, seine Aufgabe zu erfüllen, ein großer Junge, der mit dem Schwert hantiert, als wüsste er nicht recht, was damit anzufangen sei.

Erst im Kampf mit dem Drachen wird er etwas von dieser Unbeholfenheit verlieren, bei Morris noch mehr als bei Burne-Jones: In „The Doom of King Acrisius“ scheint Perseus tatsächlich zum gefeierten Helden zu mutieren, der eine Spur von getöteten Drachen, versteinerten Rivalen und erschlagenen Königen hinterlässt.

Bei der Konfrontation von Perseus und Medusa jedoch stehen sich, sowohl bei Morris als auch bei Burne-Jones, die Kontrahenten zweifelnd gegenüber, weder ihrer selbst noch des anderen gewiss. Medusa ahnt die Gegenwart des unsichtbaren Fremden nur, und er sieht sich mit einer ganz anderen Herausforderung konfrontiert, als er erwartet hat. Es ist eine Szene, die alles offen zu lassen scheint und die dennoch nur einen Moment lang Gültigkeit besitzt; Perseus kann nicht bewegungslos verharren, ohne eine Entscheidung zu fällen. Die Geschichte muss weiter erzählt werden.

## 6.5 Der Tod der Medusa

Laut Georgiana Burne-Jones wurde ihr Mann von zwei Dingen angezogen: Schönheit und Unglück, „and far would he go to serve either“, <sup>956</sup> eine Einschätzung, die sich auch auf die Faszination, die die morrissche Medusa auf ihn ausübte, übertragen lässt. Ähnlich wie der Autor behandelt er ihr Zusammentreffen mit Perseus wie eine vorsichtige Annäherung zweier Liebender.

---

<sup>956</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 309. Diese Feststellung ist vermutlich auf seine Beziehung mit Maria Zambaco gemünzt.



Die Konstellation entspricht der für viktorianische Paar-Darstellungen typischen „proposal composition“, wie Stephen Kern sie in *Eyes of Love* beschreibt: Ein Mann blickt auf eine Frau, die wiederum in Richtung des Bildbetrachters sieht. Häufig geht es darum, dass der Mann ihr einen Antrag macht, ihr eine Entscheidung abverlangt. Durch Lichtführung, Detailreichtum und Ausdruck wird dem Gesicht der Frau die größte Aufmerksamkeit gesichert. Diese Konstellation, so Kern, mache sie jedoch nicht zum bloßen Objekt des männlichen Blicks, sondern billige ihr (im Vergleich mit dem eindeutigeren, erotisch ausgerichteten Interesse des Mannes) eine größere Autonomie und eine ganze Bandbreite an Gefühlen und Gedanken zu.<sup>957</sup>

Eine interessante Brechung erfährt diese Anordnung in *The Finding of Medusa* durch den Umweg, den Perseus' Blick aufgrund des Spiegels beschreibt. Gerade der Vergleich mit dem Stereotyp der „proposal composition“ macht deutlich, wie Burne-Jones in jedem der acht Bilder des *Perseus-Zyklus* auf andere Art und Weise vom (sich für nahezu jede Szene anbietenden) traditionellen Muster abweicht und alle Möglichkeiten von Profil, Dreiviertelprofil und Frontalsicht der Köpfe, von ab- und zugewandtem Blick durchspielt.

Medusa könnte Perseus nicht sehen, selbst wenn sie es wollte, aber auch *sein* Blick ist kaum dazu angetan, Macht auszuüben: Er erhascht nicht mehr als eine Spiegelung. Der „männliche Blick“ ist hier zunächst mehr fragend als kontrollierend. Der Held ist ausgezogen, um eine Verpflichtung gegenüber seiner Mutter (und gegenüber den Göttern) zu erfüllen, und muss nun in der zu erlangenden Trophäe eine Frau erkennen, die ein ähnliches Schicksal wie Danaë erlitten hat, die von einem Gott geschwängert und anschließend verstoßen wurde.

Medusa, so Jerome McGann, sei das symbolische Zentrum von Morris' „The Doom of King Acrisius“ – gleiches kann man für Burne-Jones' *Perseus-Zyklus* geltend machen. Die Begegnung offenbart, hier wie dort, was die eigentliche Tugend des Helden sein soll: Mitleid. Der sich dadurch ergebende Konflikt (Mitleid kontra Pflichterfüllung), wird dadurch, dass Medusa den eigenen Tod erbittet, zwar nicht

---

<sup>957</sup> Kern 1996, op. cit. S. 228. Kerns gegen die traditionell-feministische Vorstellung vom kontrollierenden „male gaze“ gerichtete These wird umfangreich und in Teilen auch überzeugend dokumentiert und erläutert, verliert aber spätestens dann an Glaubwürdigkeit, wenn er sie auf die tatsächliche gesellschaftliche Rolle der viktorianischen Frau und ihre „moralische Vormachtstellung“ überträgt. Er berücksichtigt nicht in ausreichendem Maße, wie sehr gerade dadurch, dass der Frau (bzw. einem ganz bestimmten Idealtyp, dem „angel in the house“) moralische Überlegenheit attestiert wurde, ihr Einfluss auf ein sehr eng begrenztes Feld beschränkt wurde.

gelöst, aber verwandelt.

Diese Medusa erweist sich tatsächlich, wie Kurt Löcher feststellt, als eine Schwester der „Höllense“ Kundry, über die Richard Wagner 1865 in seinem Prosaentwurf des *Parsifal* sagt, sie sei

dazu verdammt, in neuen Gestalten das Leiden der Liebesverführung über die Männer zu bringen; Erlösung, Auflösung, gänzliches Erlöschen ist ihr nur verheißen, wenn einst ein reinster, blühendster Mann ihrer machtvollsten Verführung widerstehen würde. Noch keiner hat ihr widerstanden.<sup>958</sup>

Wie Medusa spricht Kundry bei der ersten Begegnung mit Parsifal, den sie zugleich vernichten und als Erlöser begrüßen will, von ihrem Fluch und ihrer Todessehnsucht:

Grausamer - Ha! - / Fühlst du im Herzen / nur anderer Schmerzen, / so fühle jetzt auch die meinen. / Bist du Erlöser/ was bannt dich, Böser, / nicht mir auch zum Heil dich zu einen? [...] Kennst du den Fluch, / der mich durch Schlaf und Wachen, / durch Tod und Leben, / Pein und Lachen, / zu neuem Leiden neu gestählt, / endlos durch das Dasein quält!<sup>959</sup>

Wie Medusa wird sie Erlösung im „gänzlichen Erlöschen“ finden. Alles in allem ist sie aber – hin und her gerissen zwischen verschiedenen Zuständen, dem der Büberin, der Rasenden und der verführerischen *Femme fatale* – eine ungleich leidenschaftlichere, aggressivere und aktivere Figur als die Gorgone im *Earthly Paradise*, zumal der letzteren auch weniger Zeit bleibt, um Profil zu entwickeln: Sie sagt ihren Monolog auf und stirbt. Medusa bleibt eine Etappe auf dem Weg des Helden, ihre Erlösung dient vor allem seiner Persönlichkeitsfindung.

Perseus muss töten, was er liebt und so die Angst vor dem Tod besiegen. Im Schicksal Medusas spiegelt sich somit eines der Hauptthemen des *Earthly Paradise*: Ewiges Leben soll nicht erstrebt, der Tod nicht gefürchtet werden; beides sind existentielle Festlegungen, keine positiv oder negativ besetzten Werte.

Um seine Aufgabe zu erfüllen, bedarf Perseus erneut Minervas Hilfe: „shielded by the grey-eyed Maiden’s love“ (vielleicht eine Umschreibung des spiegelnden Schildes, der von Morris anfangs eingeführt, dann aber nicht mehr explizit erwähnt wird)

---

<sup>958</sup> Zit. n. Lindner, Edwin: *Richard Wagner über Parsifal: Aussprüche des Meisters*, Leipzig 1913, S. 141.

<sup>959</sup> Wagner, Richard: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer, 10 Bde., Frankfurt a. M. 1983, Bd. 4., S. 315.

betritt der Held, in Morris' Erzählung, die schwarze Halle der Gorgonen. Und als er sich, zunächst gehemmt von seinem Mitleid, wünscht, er hätte Medusas trauriges Gesicht nie erblickt, greift die Göttin erneut ein: Einer inneren Stimme gleich überzeugt sie ihn, gewaltsam fast, von der Richtigkeit seiner Mission:

Pallas smote him with this thought:  
„Does she desire to live, who has been brought  
Into such utter woe and misery,  
Wherefrom no God or man can set her free,  
[...] Till earth and heaven are gone, and all is past?  
– And yet, would God the thing were at an end.“<sup>960</sup>

Dies ist es wohl, was Ruskin mit „Weisheit des Herzens“ meint, als deren Verkörperung Athena/Minerva hier erscheint: weder kalte Vernunft, noch pure, unreflektierte Emotion, sondern Einfühlung, gepaart mit Einsicht in die Notwendigkeiten.

Den Akt der Enthauptung umschreibt Morris mit größter Vorsicht, um die zärtlichen Gefühle Perseus' nicht zu konterkarieren: „For now behind her Perseus passed, / And silently whirled the great sword round / And when it fell, she fell upon the ground, / And felt no more of all her bitter pain“<sup>961</sup> – kein Geräusch, kein Schmerz, kein Blut.

Burne-Jones stellt nicht die Tat dar, nur ihre Folgen, dennoch spricht seine Visualisierung eine deutlichere Sprache als das Wort des Dichters: *The Death of Medusa I* (Abb. 75) zeigt, wie dem Leib der kopflosen Medusa die Söhne Neptuns entspringen: das geflügelte Ross Pegasus und der Krieger Chrysaor, das „Goldschwert“. Aus dem Blut, das zu Boden tropft, entstehen Schlangen. Perseus blickt auf den zusammengebrochenen Körper hinab, das abgetrennte Haupt weit von sich gestreckt.

Zu dieser von Morris nicht beschriebenen Geburtsszene ließ sich Burne-Jones wieder von Vasenbildern (Abb. 99), den Pferden des Parthenon-Frieses und einem griechischen Terrakotta-Relief anregen.<sup>962</sup> Er betont die Herkunft der Motive noch, indem er in der Manier antiker Malerei die Namen der Personen in das Bild integriert. Die gesamte Komposition ist betont unnaturalistisch und noch statischer und flächiger

---

<sup>960</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 203 f.

<sup>961</sup> Ebd., S. 205.

<sup>962</sup> Vgl. Löcher 1973, op. cit., Abb. 79–81. Ovid und Lempriere beschreiben sowohl die Geburt Chrysaors und Pegasus' als auch die Schlangen, die aus dem Blut der Medusa entstehen und Libyens Wüsten beleben. Vgl. Ovid 1992, op. cit., S. 120 u. S. 125; Lempriere 1847, op. cit., S. 502.

als es für Burne-Jones ohnehin typisch ist.

Joseph Kestner findet in *The Death of Medusa I* die Antwort auf die Frage, warum die Medusa-Bilder unvollendet blieben. Er erinnert daran, dass die Mutter des Malers sechs Tage nach seiner Geburt starb und der Vater ihm lange die Schuld daran gab und sich weigerte, ihn zu berühren. Jeden Sonntag besuchten sie zusammen das Grab. Wie ihr Tod ihn belastete, zeigt ein Brief des 60jährigen Burne-Jones an May Gaskell:

I can't help thinking it a very sad death & it used to afflict me sorely when I was old enough to know how she came to die. [...] Sep 3<sup>rd</sup>. I always keep it with what piety I can. – That was the day my mammy died. The sixth day after my birth day. It used to be the saddest of days at home – while my father remembered things – a day of tears & the show of tears – and I used to hate it when I was tiny but when I knew why it was I tried to keep it too.<sup>963</sup>

Kestner folgert daraus, Burne-Jones habe nicht nur die Darstellung des Todes der Medusa vermieden, sondern, mehr noch, die der Geburt des Chrysaor, der Geburt des Sohnes aus dem Körper der toten Mutter.

The reason [dafür, dass die Medusa-Bilder unvollendet blieben] can only be that it was a double record of his origin [...]. Burne-Jones avoided the death of Medusa because it represented his killing of his mother, but it also signifies her rejection of him, symbolically represented in the castrated Chrysaor/Burne-Jones, now powerless against a rejecting father.<sup>964</sup>

Diese These bleibt zwangsläufig spekulativ, wobei die Überlegungen in Zusammenhang mit der an den Folgen der Geburt gestorbenen Mutter noch überzeugender erscheinen als der Hinweis auf die durchaus übliche Praxis, männliche Genitalien (gerade bei Vorstudien) nur vage anzudeuten, oder die Schlussfolgerung, eine im Streit zugefügte Schnittwunde (ein Erlebnis aus der Schulzeit, von dem Burne-Jones später erzählte) ziehe zwangsläufig lebenslange Kastrationsangst nach sich. Problematisch

---

<sup>963</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, September 1893; in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217; vgl. hierzu auch Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 1.

<sup>964</sup> Kestner 1984, op. cit., S. 114. Dieser Aufsatz stimmt inhaltlich weitgehend mit dem entsprechenden Kapitel in *Mythology and Misogyny* überein. Bruckmüller-Genlot kommt in ihrem Perseus-Aufsatz von 1988 zu ähnlichen Ergebnissen, argumentiert aber abwägender und vorsichtiger. Sie betont vor allem den Zusammenhang zwischen den Schuldgefühlen, die Burne-Jones' als „Mörder“ seiner Mutter quälten, und seinem Wunsch, als Retter aufzutreten, auch als Retter Marias, deren Selbstmordabsichten vor diesem Hintergrund um so bedrohlicher wirken mussten. Vgl. Bruckmüller-Genlot 1988, op. cit., S. 92 f.

ist vor allem die Monokausalität der vorgebrachten Erklärung, das apodiktische „can only be“.<sup>965</sup> So wird von vornherein ignoriert, dass das Chrysaor-Bild auch aus berechtigten formalen Gründen fallengelassen worden sein könnte: Die extrem stilisierte Darstellung der Geburt wäre, anders als *Perseus and the Graiae*, kaum in ein Ölgemälde zu übersetzen und in den Zyklus in seiner zuletzt geplanten Gestalt zu integrieren gewesen.

Zudem ist Medusa sicherlich *auch* ein Opfer der Arbeitsweise des Künstlers: des Malens über Jahre und Jahrzehnte hinweg, des immer wieder formulierter Wunsch nach Perfektion, der Neigung, lieber neu zu beginnen als trotz Zweifels fortzufahren.

„I have sixty pictures, oil and water, in my studio, and every day I would gladly begin a new one“, klagt Burne-Jones 1871; und anlässlich einer Retrospektive 1892: „I want a perfect thing and can't forgive imperfection at all, and my faults and sins, which are many, scream at me, and drown the praise.“<sup>966</sup> In den 1890er Jahren bedrückten ihn die nur langsam schrumpfende Menge der unfertigen Bilder in zunehmendem Maße; über eines von ihnen, *Venus Concordia*, sagte er:

This is my panic picture. I suddenly woke up one night and thought what a bore it would be to Phil and Georgie to be left with such a lot of pictures that weren't finished. [...] They wouldn't like to destroy them. I know Phil wouldn't out of affection for me, yet what could he do with them?<sup>967</sup>

Die Medusa-Bilder sind alles andere als Einzelfälle – seine Ursachenforschung müsste Kestner also notgedrungen auf sehr, sehr viele Werke des Malers ausdehnen.

Zudem lässt sich sein Fazit, das er für Burne-Jones aus dem Tod der Mutter, Kastriationsangst und der Ablehnung durch den Vater zieht, nämlich: „gynophobia is the result of such feelings of sexual inadequacy“,<sup>968</sup> kaum mit der allgemeinen (von Kestner selbst minutiös dokumentierten) Gynophobie des viktorianischen England in

---

<sup>965</sup> Zur Einseitigkeit hinzu kommt eine paradoxe Argumentation: Der Maler, so Kestner, zeige „[an] extreme reluctance to confront an episode that involved memories of his birth and his sexual anxieties“ (S. 104). Nicht nur die zitierte Briefpassage über seine tote Mutter lässt Zweifel an dieser behaupteten Ignoranz Burne-Jones' aufkommen, auch Kestner selbst vertritt gleichzeitig die These, der Maler tue überhaupt nichts anderes, als sich in dutzenden von Skizzen und Studien mit eben diesen Ängsten zu beschäftigen (dass diese Auseinandersetzung seiner Meinung nach unbewusst abläuft, hebt den Widerspruch nicht auf, da ja auch die „extreme Verweigerung“ eine unbewusste wäre).

<sup>966</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 23; Bd. 1, S. 214. Vgl. auch Emanuel 1989, op. cit., S. 200.

<sup>967</sup> Burne-Jones zu Rooke, 23. Januar 1896, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 87.

<sup>968</sup> Kestner 1989, op. cit., S. 103.

Beziehung setzten. Entsprechende Kausalketten kann man in Bezug auf die gesamte Gesellschaft schwerlich erstellen.

Hinsichtlich des Perseus-Mythos im 19. Jahrhundert sei es, so Kestner, „the *Perseus* of Burne-Jones that [...] reflects most clearly its function of gender modelling in culture“<sup>969</sup>. Das darf bezweifelt werden. Ganz im Gegenteil: Betrachtet man das gesellschaftliche Umfeld und die Werke vergleichbarer Künstler, ist es erstaunlich, wie *wenig* gynophob die Gemälde Burne-Jones' sind und wie sehr sie das herrschende Männlichkeitsideal in Frage stellen.

Damit soll der tödliche Ausgang nicht beschönigt werden: Auch wenn die Geschichte von Medusa nicht als männlicher Triumph über weibliche Sexualität und Unabhängigkeit präsentiert wird, sondern als ritterliche Befreiung von einem beklagten Schicksal: Ein Mord (oder Euthanasie oder Totschlag oder wie immer man es benennen möchte) bleibt ein zweifelhafter Ausdruck von Mitleid. Es liegt nahe, in der moralischen Begründung nichts weiter als eine Rechtfertigung dafür zu sehen, dass die Angst vor der Fremdheit der Frau auf höchst rabiate Weise überwunden wird. Allein: Burne-Jones kann den Mythos nicht so weit *umschreiben*, dass Medusa am Leben bleibt. Er kann nur zweierlei tun: zum einen ihre Rolle so sehr modifizieren, dass ihr Tod nicht als gerechte Strafe für verderbtes Handeln erscheint, und zum anderen ihr Schicksal in eine umfassendere Geschichte einbetten, die ihren Tod nicht als einzige Möglichkeit darstellt, sondern weitere Konstellationen als Alternative anbietet. Diese Möglichkeit lässt den *Perseus*-Zyklus aus dem Werk Burne-Jones' herausragen: Statt wie in anderen Einzelbildern und Zyklen seine Protagonistinnen dem Schlaf zu überantworten, sucht der Maler in diesem Fall nach anderen Lösungswegen. So passiv die Personen im Einzelfall auch wirken: Ohne Veränderung darzustellen, *kann* diese Geschichte nicht erzählt werden. Zunächst ist es zwar nur Perseus, der sich (durch Ortswechsel) verändert (was man aber, statt von „verfügbaren“ Frauen zu sprechen, hinsichtlich der ersten drei Bilder auch so interpretieren kann, dass die Frauen ihrer selbst so sicher sind, dass sie der Suche, die Perseus unternimmt, nicht bedürfen), aber in den letzten drei Bildern durchlaufen *beide* Protagonisten eine Entwicklung.

Der Tod der Medusa, ursprünglich das Zentrum, verliert schließlich so sehr an Bedeutung, dass die entsprechenden Bilder bloße Entwürfe bleiben, Andromeda,

---

<sup>969</sup> Kestner 1995, op. cit., S. 74.

Nymphen und Graien hingegen der Vollendung entgegenstreben, gleichsam um eine leere Mitte kreisen.

## 6.6 Flucht

*The Death of Medusa II* (Abb. 78) wirkt wie eine Umkehrung der Szene, die die Auf-  
findung der Medusa darstellt. Die Sterbliche der Drei, die zuvor im Mittelpunkt stand,  
liegt nun am Boden; ihre Schwestern, die ihr zu Füßen kauerten, breiten sich raum-  
greifend aus und entfalten ihre dunklen Schwingen über zwei Drittel der Breite des  
Bildes.<sup>970</sup> Sie haben sich erhoben, um den Täter zu bestrafen. Perseus hält das abge-  
schlagene Haupt in den Händen und ist im Begriff, es in seinem Zauberbeutel zu  
verstauen. So wie er zuvor den Oberkörper Medusa zu- und seinen Blick abwandte,  
bewegt er sich nun – wie ein Spiegelbild dessen – nach rechts aus dem Bild heraus  
und schaut ein letztes Mal zurück.

Wieder nahm sich Burne-Jones Vasenbilder, die er aus dem British Museum und  
der einschlägigen Literatur kannte und die die Verfolgung durch die Gorgonen (mit  
Flügeln und fratzenhaften Gesichtern) zeigen (Abb. 100), zum Vorbild.<sup>971</sup> Er weicht  
aber schließlich in der Komposition deutlich von diesen und von seinen ersten Ent-  
würfen (Abb. 12 und 101) ab und steigert, offensichtlich in Anlehnung an Michelan-  
gelo, das dramatische Moment der Szene.

„The tumultous and violent scenes he had copied from the master’s drawings in  
Oxford never left significant traces in his own art“,<sup>972</sup> urteilt Østermark-Johansen an-  
gesichts einiger von Burne-Jones’ Michelangelo-Kopien und -Paraphrasen aus den  
Jahren 1866/67: schnell aufs Blatt geworfenen Skizzen nach Vorlagen wie der *Vereh-  
rung der bronzenen Schlange* oder einer Schlachtenszene (Abb. 102). Für Gemälde  
wie *The Wheel of Fortune* oder *The Call of Perseus* – michelangelesk, doch weitge-  
hend bewegungslos – mag diese Diagnose zutreffen. Im Bild der gleichsam explodie-

---

<sup>970</sup> Einige Flügelzeichnungen für *The Death of Medusa II* zeigen, wie sorgfältig Burne-Jones solche  
Details am realen Vorbild studierte, bevor er sie in seine sich immer weiter von der äußeren Wirklich-  
keit entfernenden Szenerien einarbeitete. Vgl. Löcher 1973, op. cit., Abb. 82–84.

<sup>971</sup> Vgl. ebd., Abb. 76–80.

<sup>972</sup> Østermark-Johansen 1998, op. cit., S. 133.

renden Gorgonen kann man solche Spuren aber durchaus erkennen. Vor allem sind es die fliegenden, stürzenden Figuren des Jüngsten Gerichts, jene von Ruskin gezeißelten „dunklen, im Raum sich windenden und zuckenden Körper“, die hier ihre Spuren hinterlassen haben (Abb. 105). Auch sie kopierte Burne-Jones Ende der 1860er Jahre (recht unbeholfen noch) nach Stichen (Abb. 103),<sup>973</sup> bevor er sie einige Jahre später vor Ort studierte.

*The Death of Medusa II* ist ein rares Beispiel dafür, dass der Maler nicht nur versucht, sich das Vorbild Michelangelos nutzbar zu machen, um die inneren Spannungen einer Figur zu suggerieren, sondern tatsächlich, um die allgegenwärtige Erstarrung seine Bilder aufzubrechen. Das Ergebnis ist eine seiner aufregendsten Kompositionen, die gleichwohl den Gestaltungsprinzipien des Malers treu bleibt – beziehungsweise deren Beschränkungen vor Augen führt: Obwohl der Szene eine gewisse Dynamik innewohnt, sind die drei fliegenden Figuren zugleich so symmetrisch angeordnet, ineinander verkeilt und an den Bildrand gedrängt (kaum erkennt man den Hintergrund, den von Felsen umschlossenen See), dass jede freie Bewegung unmöglich scheint und alles zum rhythmisierten Muster wird.

Wie schon im Graien-Bilde variiert Burne-Jones erneut die Thematik des Sehens/nicht Sehens: Das Medusenhaupt hat die Augen geschlossen und die tastenden Gorgonen sind zwar nicht blind, können aber den Eindringling ebenso wenig sehen wie es die Graien konnten, da sein Helm ihn in Unsichtbarkeit hüllt. Perseus selbst ist der einzige der sieht – gefahrlos, weil sein Blick nicht beantwortet wird. Den Betrachter macht Burne-Jones durch die Darstellung des unsichtbaren Perseus zum allwissenden Zuschauer, zum Komplizen des Helden.

Morris beschreibt, wie sich die Schwestern erheben (von Flügeln spricht er nicht) und umherirren, um den Täter zu finden, und ebenso ihren Schmerz und ihr Wehgeschrei, zunächst über den Tod Medusas, dann aber auch über die eigene Unsterblichkeit und das Schicksal, dieses ewige Leben miteinander und mit niemandem sonst verbringen zu müssen: „But when the one the other did behold, / Alive and hideous there before her eyes, / Such anguish for the past time would arise / Within their hearts, that the lone hall would ring / With dreadful shrieks of many an impious

---

<sup>973</sup> Vgl. ebd. 120 f..



thing.<sup>974</sup>

Das mitleidende Interesse des Helden ist durchaus selektiv: Dem Schmerz der verbliebenen Gorgonen verweigert er sich: „Yet of their woe but little Perseus knew/ As with a stout heart south-east still he flew.“<sup>975</sup> Ohnehin scheint es ihr Schicksal zu sein, im Schatten der Schwester zu stehen, ihre Namen, Sthenno und Euryale,<sup>976</sup> sind nicht annähernd so bekannt wie der Medusas, häufig ist überhaupt nur von einer einzigen Gorgone die Rede. Die Graien können eine Dreieinigkeit bilden, weil sie sich völlig gleichen – obwohl auch sie Namen tragen, selten gebraucht: Pemphredo, Enyo und Dino<sup>977</sup> – die zweite und dritte Gorgone hingegen fungieren nur als Anhängsel der ersten, sie werden, wenn überhaupt, nur dargestellt, wenn sie den Helden verfolgen. Ihr Handeln bleibt folgenlos. Auch herrscht Unklarheit, was sie eigentlich mit ihrer Schwester gemein haben und was sie trennt. Haben sie ebenfalls Schlangenhaare und einen versteinernen Blick? Wenn ja, warum, und wie lässt sich dies mit der Geschichte vom Fluch in Einklang bringen? Und weshalb ist Medusa eine verfluchte Sterbliche, wenn sie doch die Schwester der anderen Gorgonen, also ebenfalls eine Tochter des Gottes Phorkys ist?

Morris versucht nicht, die Familienverhältnisse zu klären, und Burne-Jones muss ohnehin nicht erläutern, warum sich die drei unterscheiden, er kann sie ganz pragmatisch so darstellen, wie es die Bildkomposition und seine Konzeption der Figuren erfordern. Den versteinernen Blick spricht er offenbar als singuläre, verwandelnde Macht allein Medusa zu, sonst würde Perseus nicht den Blick auf seine Verfolgerinnen richten, die Schlangenhaare hingegen allen dreien – soweit sich dies beurteilen lässt. Die verschiedenen Versionen von *The Death of Medusa II* zeigen nur lange schwarze Haare, im Karton zu *The Finding of Medusa* sieht man aber die Andeutung von Schlangen (Abb. 75). Medusa ist ganz Mensch, damit sie die entsprechenden Gefühle in Perseus hervorrufen kann, die Gorgonen können geflügelte Mischwesen sein.

Sie sind bei Burne-Jones nicht so alt und hässlich wie Morris sie sich dachte, aber auch nicht der Gegenstand männlicher Neugierde, Faszination oder Lust. Perseus erwartet nichts von ihnen, er interessiert sich nicht einmal für sie, von daher nehmen sie

---

<sup>974</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 205.

<sup>975</sup> Ebd. Die Perseus-Darstellung Burne-Jones' zeigt sich diesbezüglich offener für Deutungen, zumindest aber widerspricht sie dem Text nicht.

<sup>976</sup> Nach Hesiod, vgl. Woodward, op. cit., S. 10.

<sup>977</sup> Ebd., S. 6.

unter allen Frauen des Zyklus eine Sonderrolle ein. Sie müssen nicht dem (vor allem für weibliche Schönheit maßgeblichen) Kanon von „Typical Beauty“ und „Ideal Repose“ entsprechen, dürfen Erregung und dramatische Gesten zeigen. Konsequenterweise zeichnete Burne-Jones Bewegungsstudien zu den Gorgonen – auch hier dem Vorbild Michelangelos folgend – nach männlichen Modellen (Abb. 104). In der Gouache-Version (Abb. 76) sind die nun verweiblichten Figuren (Mischwesen in jeder Hinsicht) noch unbekleidet, aber es ist wenig wahrscheinlich, dass Burne-Jones je erwogen hat, dies bis zuletzt beizubehalten. Es hätte sie – so grundverschieden sie in ihrer voluminösen Bewegtheit und einer für Burne-Jones ungewöhnlichen Kontrastierung von Licht und Schatten auch wirken – in eine Konkurrenz zu Andromeda gebracht, die ihrer inhaltlichen Bedeutung unangemessen gewesen wäre.

Perseus hat die ihm gestellte Aufgabe erfüllt und kann sich heimwärts wenden. Aber da sein Leben nicht von ihm selbst bestimmt wird, sondern vom Schicksal, das ihm die Rolle des Befreiers zugewiesen hat, ist sein Weg noch nicht zu Ende.

Morris berichtet zunächst, wie der Riese Atlas Perseus das Gastrecht verweigert, weil ihm prophezeit worden ist, ein Sohn des Jupiter werde ihm seine goldenen Äpfel rauben. Im sich darüber entspannenden Streit zeigt Perseus ihm das Haupt und verwandelt ihn zu Stein. Burne-Jones setzt diese Episode in *Atlas turned to Stone* (Abb. 106) um, der siebten der zehn Southamptoner Gouachen, 1878 angefertigt, als Relief geplant und ebenso wie *The Death of Medusa I* fallengelassen.

Er weicht dabei stark von Morris ab und vereinfacht die Szene: In *The Earthly Paradise* ist Atlas ein König, der über das Volk der Zyklopen herrscht und von Perseus in seinem Palast während eines Banketts aufgesucht wird.<sup>978</sup> In Burne-Jones' Liste der geplanten *Earthly Paradise*-Illustrationen taucht noch der Eintrag „Turning folk into stone in Atlas' hall – great big brutes of chaps“<sup>979</sup> auf, für den *Perseus*-Zyklus greift Burne-Jones dann jedoch auf die traditionelle Vorstellung von Atlas als Träger des Himmelsgewölbes zurück und zeigt ihn als schönen, traurigen Riesen.

Als Aktstudie ist der Atlas zwar gelungen, insgesamt aber fügt sich das Bild aufgrund seines Aufbaus nicht recht in die Bilderfolge ein, bleibt im Southamptoner Zyklus das schwächste Glied der Kette, weniger antiquarisch und stilisiert als die Geburt

---

<sup>978</sup> Vgl. Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 206 f.

<sup>979</sup> Vgl. die Fotografie der Liste in Löcher 1973, op. cit., S. 48.

von Pegasus und Chrysaor, aber auch weniger ausgewogen komponiert. Weder wird die Vorstellung des lastenden Gewölbes überzeugend umgesetzt, noch werden Landschaft, Perseus und der zu grünem Stein gewordene Riese irgendwie miteinander in Beziehung gesetzt. Auch wenn sich Maria Teresa Benedettis Urteil, 'Motive visionären Neoklassizismus' à la Blake verbänden sich hier mit „una concezione dello spazio die grande pregnanza simbolica“,<sup>980</sup> noch durch die Annahme rechtfertigen ließe, die Darstellung des etwas verloren in der Luft hängenden Perseus entspreche der Verfassung des einsamen Helden, kann ich ihr, was die Prägnanz betrifft, nicht beipflichten. Personen in klaustrophobische Innenräume einzubetten, lag Burne-Jones doch mehr als in weite, leere Landschaften.

Mit Blick auf dieses und die drei Gorgonen-Bilder muss man feststellen: Im Zentrum des Perseus-Zyklus stehen vier unvollendete, oder genau genommen, auf die Stuttgarter Fassung bezogen: nie wirklich begonnene Gemälde. Die Frage, warum gerade dieser wichtige Teil der Erzählung Fragment blieb, kann wohl nicht endgültig beantwortet werden, aber (was auch immer Burne-Jones von Medusa ferngehalten hat): Dass Atlas nicht in den Zyklus aufgenommen wurde, ist im Grunde nur konsequent.

Wie die Begegnung mit den Graien hätte vielleicht auch diese Komposition trotz ihrer auf die Relieftchnik zugeschnittene Flächenverteilung in ein Ölgemälde verwandelt werden können, weitaus besser jedenfalls als die auf jede Räumlichkeit verzichtende Geburt des Chrysaor.

Das gleiche gilt für die Szene, die das vierte Relief zeigen sollte, und die nur im ursprünglichen Kompositionsschema (Abb. 13) erscheint: *The Court of Phineus*, die letzte Episode aus „The Doom of King Acrisius“, die Burne-Jones wählte, und die aus Gründen der Raumaufteilung in der Bilderfolge an vorletzter Stelle gestanden hätte. Perseus streckt dem Eindringling Phineus und seinen Gefolgsleuten das Medusenhaupt entgegen; halb vordrängend, halb zurückweichend werden die Angreifer zu Stein verwandelt.<sup>981</sup> Die Studien zu Perseus und den versteinernen Kriegerern gehören

---

<sup>980</sup> Benedetti 1986, op. cit., S. 360. Wie Rossetti war auch Burne-Jones ein großer Bewunderer William Blakes. „Blake and Morris resemble each other in so many things – in their splendid simplicity above all.“ Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 290.

<sup>981</sup> Vgl. Löcher 1973, Abb. 119–125. Der Titel, unter dem die Szene bekannt und der auch auf Skizzen zu lesen ist, ist irritierend, wenn man Morris' Erzählung zu Grunde legt: Der König, an dessen Hof das Ereignis stattfindet, ist Cepheus, er und seine Tochter Andromeda sind hinter Perseus zu sehen; Phineus ist einer von Cepheus' Gefolgsleute, dem Andromeda versprochen wurde und der die Festlichkeit

zu den schönsten männlichen Aktzeichnungen des Künstlers, sie blieben dann aber das letzte, das er zu diesem Thema ausführte (Abb. 107 und 108).

Konsequent ist der Verzicht auf Atlas, Phineus und Chrysaor deshalb, weil der Zyklus, jenseits der formalen Kriterien, nun zu einer inhaltlichen Stringenz gefunden hat, die über die bloße Illustration einer Geschichte hinausgeht. Vor allem durch die Eliminierung der beiden „Mann gegen Mann“-Szenen (bei denen sich Perseus im übrigen nicht besonders ritterlich verhält, seine Gegner nicht im fairen Kampf besiegt), hat er *ein* Thema: Perseus und die Frauen. Jedes der acht Bilder zeigt den Helden auf seiner Suche, jede Station seiner Reise wird durch eine oder mehrere weibliche Figuren markiert, die seine Entwicklung begleiten, „queens of a higher mystery“, wie Ruskin sie in „Of Queens’ Gardens“ beschreibt, ausgestattet mit der Macht „to heal, to redeem, to guide, to guard“<sup>982</sup> – und mit der Macht, schuldlos Unheil zu bewirken, könnte man in Burne-Jones’ Sinne und mit Blick auf Medusa hinzufügen.

Am Anfang steht die Göttin, die Perseus auf den Weg schickt, ihr folgen drei Dreiergruppen – Graien, Nymphen und Gorgonen, allesamt mythische Naturwesen – und am Ende, als Ziel und als komplementäre Ergänzung des Protagonisten, wiederum eine einzelne Frau, dreifach dargestellt. Der Held scheint einen Initiationsprozess zu durchlaufen – wie in einem Märchen zieht er aus, um einen Preis zu erringen; einem bestimmten Schema folgend hat er verschiedene Aufgaben zu lösen, mit List oder Gewalt, und am Ende freit er die Prinzessin. Diesen märchenhaften Zug des griechischen Mythos<sup>983</sup> hebt Burne-Jones hervor, wobei er sich auf die für ihn zentrale Begegnung von Mann und Frau konzentriert und – wie es für Märchen typisch ist – die Handlung so ablaufen lässt, dass sie einem Zahlenmuster folgt: ein weiteres Mittel, um dem Thema eine überzeitliche, oder, wenn man Jung und Campbell folgen möchte, archetypische Bedeutung zu verleihen.

---

ten stört und sein Recht einfordert.

<sup>982</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 18, S. 137.

<sup>983</sup> Einen sehr detaillierten und weltumspannend angelegten Vergleich des Perseus-Mythos mit Märchenmotiven stellt Edwin Sidney Hartland an, in seinem dreibändigen Werk *The Defend of Perseus. A Study of Tradition in Story Custom and Belief. Vol. I: The Supernatural Birth. Vol II.: The Life-token. Vol. III: Andromeda. Medusa*, London 1894. Gleich im ersten Satz verweist der Autor auf den Autor von *The Earthly Paradise*, der die Geschichte so getreu ins Englische übertragen (und damit offenbar so bekannt gemacht) habe, dass es fast nicht mehr nötig sei, ihren Inhalt noch einmal zu wiederholen.

## 7

# „Thy fate shall be my fate“ Andromeda

## 7.1 Die Eröffnung der New Gallery

Wie das Kompositionsschema von 1875 zeigt, beabsichtigte Burne-Jones zunächst, die Begegnung von Perseus und Andromeda und den Kampf mit dem Ungeheuer auf einem Bild zu vereinigen, also ähnlich wie auch in *The Call of Perseus* zwei aufeinander folgende Szenen gleichzeitig darzustellen, in diesem Fall nicht in Vorder- und Hintergrund gestaffelt, sondern als symmetrische Komposition (Abb. 13).

Tatsächlich begann Burne-Jones 1876 ein Gemälde, das Begegnung und Drachenkampf synchron darstellt (Abb. 109). Auffällig ist hier die Nacktheit Perseus', bei der man wegen der sorgfältigen Ausführung davon ausgehen muss, dass sie nicht nur als die übliche Untermalung gedacht war, sondern beibehalten werden sollte. Das Werk blieb jedoch unvollendet, weil Burne-Jones die Arbeit daran zunächst für einige Jahre ruhen ließ und sich dann dafür entschied, die Komposition auf zwei Bilder zu verteilen. Die entsprechenden Gouachen entstanden im Winter 1884/85, unmittelbar danach begann Burne-Jones mit den Ölgemälden.

*The Rock of Doom* (Abb. 110) und *The Doom Fulfilled* (Abb. 111) wurden nach etwas mehr als drei Jahren unter großem Druck vollendet. „The effort to finish them was excessive“, berichtet Georgiana. „In April he says: ‘I am harried to bits with work, and have no wits left me. This last week I broke down and had to put by everything and deliver myself up to despair‘.“<sup>984</sup> Der Termin, den es um jeden Preis einzuhalten galt, war die Eröffnung der New Gallery: ein gesellschaftliches Ereignis allerersten Ranges.

Die New Gallery war eine Sezession der Grosvenor Gallery, die in den Jahren zuvor durch die Trennung des Besitzers Coutts Lindsay von seiner Frau an sozialem Prestige und vor allem an finanziellem Rückhalt verloren hatte. Versuche, den Aus-

---

<sup>984</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 180 f.

stellungsbetrieb in kommerziellere Bahnen zu lenken, waren nicht nur erfolglos geblieben, sie hatten auch dazu beigetragen, dass Lindsay sich mit Mitarbeitern und Künstlern überwarf – an erster Stelle mit Burne-Jones. Das *Athenaeum* berichtet in seiner „Fine-Art Gossip“-Rubrik von einem Brief des Malers an seinen Galeristen, in dem dieser sich darüber beklagte, in welchem Umfang die Räumlichkeiten für Clubtreffen, Konzerte und ähnliches zweckentfremdet würden. „’Feasts, concerts, parties, advertisements, placards, and refreshments,’ as he names them, not unnaturally vexed the soul of the painter of ‘The Seven Days of Creation.’“<sup>985</sup> Burne-Jones’ von ihm selbst immer wieder formuliertes, anti-elitär anmutendes Verlangen, Bilder für „öffentliches Räume“ schaffen zu wollen,<sup>986</sup> hatte offenbar seine Grenzen.

Die ehemaligen Grosvenor-Mitarbeiter Joseph Comyns Carr und Charles Hallé versuchten, an die ursprüngliche Idee der Grosvenor Gallery anzuknüpfen: Die Errichtung eines Kunsttempels, in dessen luxuriöse Innenausstattung die Gemälde eingebettet werden sollten, um sich, wie im Hause eines Ionides oder Leyland, zum dekorativen Gesamtbild zu fügen. Im Vergleich zum häufig wegen seiner Prunksucht kritisierten Vorbild bemühte man sich um mehr Schlichtheit und Eleganz, was den Anspruch von Exklusivität aber eher noch betonte. Das Gegenbild, von dem es sich abzuheben galt, war (für beide Galerien) die so volksnahe wie traditionsbelastete Ausstellung der Royal Academy, in der man die Wände einfach vom Boden zur Decke mit Bildern pflasterte und wo es von entscheidender Bedeutung war, welchen Werken die Gnade zuteil wurde, „on line“, also in Augenhöhe positioniert zu werden.

Die Entscheidung von Comyns Carr und Hallé, eine neue Galerie – und mehr als nur eine Galerie: eine Begegnungsstätte für Aristokratie, Geldadel und kulturelle Elite – zu eröffnen, basierte wesentlich auf der Kunst von Burne-Jones und ihren finanzkräftigen Bewunderern. Burne-Jones selbst gehörte, neben Holman Hunt, Alma-Tadema, W. B. Richmond, von Herkomer und Alfred Gilbert zum offiziellen Komitee der Berater. Man kann spekulieren, welche Auswirkungen dieser auch kommerzielle Druck auf Burne-Jones’ Arbeit hatte und ob er eine gewisse Tendenz zu kulinarischer

---

<sup>985</sup> „Fine-Art Gossip“, in: *The Athenaeum*, 28. Januar 1888, S. 123.

<sup>986</sup> „A good artist ought to work only for public purposes; no private person ought to own pictures. I’m as much a slave kept in Leyland’s back parlour as a Greek artist at the time of the Empire“, sagt er 1874 zu Rooke, Bezug nehmend auf seinen Mäzen F. R. Leyland, für den er unter anderem den Zyklus der *Seasons* gemalt hatte; zit. n. Lago, op. cit., S. 29; vgl. auch Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 13. Zumindest mit seinen Kirchenfenstern kam er diesem Ziel nahe.

Salonmalerei förderte. Wie sehr er die Mechanismen des Ausstellungsbetriebs verabscheute, betonte er mehr als einmal: „Why on earth, [...] and in the name of what infernal ghoul we fret our hearts yearly over these trumpery exhibitions, I cannot think – it has nothing to do with me really, and is mere weak-minded flabby acquiescence in a system I hate, loathe and abjure.“<sup>987</sup> Andererseits war er kein Künstler, der nur für sich selbst schuf: Er wollte gefallen und konnte dabei auch sehr berechnend sein, wie sein Kommentar zu *The Depths of the Sea* („it would be ‘suggestive’ & people like that“) zeigt. Zudem legte er großen Wert darauf, Freunde, denen er sich verpflichtet fühlte, jede mögliche Unterstützung zu geben. Und: Er verlangte ein angemessenes Umfeld für seine Kunst.

Die Rechnung der Sezessionisten ging auf. Presse und Publikum waren begeistert (und weit weniger gespalten als bei der Eröffnung der Grosvenor Gallery 1877). Die *Illustrated London News* stellte fest, die New Gallery habe alle Zweifler Lügen gestraft: „The result is such as must give its spirited promoters unqualified satisfaction.“<sup>988</sup> Trotz der auf gut 150 Bilder beschränkten Auswahl seien mehr Bilder von Interesse zu finden als in allen anderen Ausstellungen des Jahres, einschließlich der der Royal Academy. Florence Fenwick-Miller ergänzte in ihrer „Ladies Column“, dass man von den „private views“ der beginnenden Saison die in der New Gallery allgemein als die interessanteste bewertet habe. Dass das Gebäude binnen neun Wochen errichtet worden sei, von 200 Tag und Nacht beschäftigten Arbeitern, mute wie ein Märchen aus 1001 Nacht an – ebenso wie die Innenausstattung: Marmorverkleidungen, goldene Geländer, Mosaikfußboden und ein Marmorbrunnen in der Eingangshalle sowie venezianisch rote Tapete in den beiden Galerieräumen, die die großzügig gehängten Gemälde in ihren goldenen Rahmen gut zur Geltung bringen würde.<sup>989</sup>

Den Schwachpunkt bei all diesem Luxus nahm erwartungsgemäß *Punch* aufs Korn: In den Räumen entwickelte sich während der Vernissage eine solche Hitze, dass, so *Punch*, manch ein Besucher schon ein Bad im Brunnen des Vestibüls erwog, zumal die Gäste buchstäblich „auf dem Trockenen saßen“: Carr war es nicht gelungen,

---

<sup>987</sup> Etwa 1886, zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 171.

<sup>988</sup> „The New Gallery“, in: *The Illustrated London News*, 12. Mai 1888, S. 501.

<sup>989</sup> Fenwick-Miller, Florence: „The Ladies Column“, in: *The Illustrated London News*, Mai 1888, S. 540.

eine Ausschankgenehmigung für den Eröffnungstag einzuholen.<sup>990</sup> Der Zeichner Harry Furniss revanchierte sich für dieses Manko mit einer fast ganzseitigen Karikatur (Abb. 112), in der in bewährter Manier auch Figuren der ausgestellten Gemälde in neuem Zusammenhang auftauchen, darunter Burne-Jones' Andromeda, die sich hinter einem der mächtigen Pfeiler verbirgt, während Perseus, den Hut lüftend, breit grinsend um die Ecke kommt, sowie eine zweite Szene, in der sie eine erfrischende Dusche nimmt und ihr Ritter mit dem Drachen Technik (dem außer Kontrolle geratenen Wasserleitungssystem) kämpft.

Während die Grosvenor ohne ihre Heroen Burne-Jones und Watts in der Bedeutungslosigkeit versank und 1890 aufgeben musste, etablierte sich die New Gallery auf Anhieb als neues Zentrum des Ästhetizismus und die nun wichtigste Alternative zur jährlichen Ausstellung der Royal Academy. Ein „Brückenkopf der Avantgarde“, wie die Grosvenor in ihren Anfangsjahren,<sup>991</sup> war sie aber sicherlich nie. Dafür setzte sie zu wenige neue Akzente. Eine Kunst, die 1877 noch Empörung und heftige Diskussionen ausgelöst hatte, war elf Jahre später mehr oder weniger „mainstream“, nicht von allen geliebt, aber zu vertraut, um Kritiker wirklich aus der Reserve locken zu können.

Burne-Jones Werke erhielten den Ehrenplatz in der West-Galerie. Unter den ersten Gästen war der als Premier zwei Jahre zuvor abgewählte William Gladstone. „My husband“, erinnert sich die Frau des Galeriegründers Comyns Carr in ihren Memoiren, „escorted him round, and Mr. Gladstone was particularly interested in two Burne-Jones canvases, one of Perseus and Andromeda, and the other the tragic figure of Danaë“.<sup>992</sup> Das etwas aufdringlich Repetitive der beiden Andromedas war durch eine effektvolle Hängung gemildert worden: Zwischen den fast quadratischen Perseus-Bildern wurde ein schmales, hohes Gemälde platziert, das Perseus' Mutter zeigt: *Danaë and the Brazen Tower* (Abb. 113). Danaës auffallend rotes (mit der Tapete korrespondierendes) Kleid bot einen reizvollen Kontrast zu den marmorweißen Akten links und rechts.

Wie schon bei vorausgegangenen kleineren Versionen des Themas<sup>993</sup> hatte Burne-

---

<sup>990</sup> Vgl. *Punch*, 19. Mai 1888, S. 238; Fitzgerald 1975, op. cit., S. 215 f.

<sup>991</sup> Vgl. Newall 1995, op. cit., S. ix u. passim; vgl. auch Casteras/Denney 1996, op. cit., passim.

<sup>992</sup> Adam, Eve (Hrsg.): *Mrs. J. Comyns Carr's Reminiscences*, London 1925, S. 162, zit. n. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 268.

<sup>993</sup> John Christian spricht von zwei Fassungen, die Burne-Jones 1872 und 1876 für Graham malte, Harrison und Waters von einer weiteren von 1866, die zerstört wurde. Vgl. Harrison/Waters 1973, op. cit.,



Jones nicht das in der Kunstgeschichte so beliebte Motiv des den Helden zeugenden Goldregens gewählt, sondern den Augenblick, in dem Danaë erkennt, dass Acrisius, ihr Vater, einen Gefängnisturm für sie bauen lässt. Die Angst des Königs vor ihr (und vor allem natürlich vor ihrem ungeborenen Sohn) führt dazu, dass er sie unberührbar machen will. Wie der *Perseus*-Zyklus wurzelt die *Danaë* in Burne-Jones' ersten Notizen zu „The Doom of King Acrisius“.

Gerne wird Burne-Jones' Behandlung des Themas als misogynen Phantasie gedeutet, als Ausdruck des bereits zitierten Wunsches nach einem der Frau zugewiesenen Ort, zu dem Männer Zutritt haben, von dem sie selbst aber nicht entkommen kann.<sup>994</sup> Dagegen lässt sich einwenden, dass der Maler die männliche Angst in keiner Weise rechtfertigt, sondern vielmehr die Perspektive seiner Protagonistin einnimmt. Er stellt Danaë in den Mittelpunkt und behandelt ihr Unglück zugleich mit einer gewissen Discretion, ohne sich an ihm zu ergötzen. Und dass Einkerkung nicht die beste Strategie ist, mit den vermeintlichen Gefahren weiblicher Schönheit umzugehen, ist bereits Morris klar, wenn er die Hybris des Königs zum Thema und „The Doom of King Acrisius“ zum Titel seiner Nacherzählung macht.

Die Zusammenschau mit *The Rock of Doom* und *The Doom Fulfilled* gab den Besuchern der New Gallery einen Hinweis auf die letztendlich auch Danaë erwartende Befreiung, ließ gewissermaßen einen temporären Triptychon zum Thema Verdammung und Erlösung entstehen. Der neu erschaffene Tempel der Kunst bot seinem Publikum ein angemessenes Objekt der Verehrung. Noch fünfzehn Jahre zuvor, im Kontext der weithin beargwöhnten „Verschwörung der Ästhetizisten“ und der „neuheidnischen“ Texten Paters und Swinburnes, hätte eine solche Assoziation vielleicht Missfallen erregen können; zu diesem Zeitpunkt und in diesem Umfeld jedoch blieb Protest von konservativ christlicher Seite aus. Überhaupt kümmerte die Kritik sich eher wenig um inhaltliche Fragen.

Das *Athenaeum* hatte die Aufmerksamkeit seine Leser schon zwei Monate vor der Eröffnung auf die zu erwartenden Bilder Burne-Jones' („unusually large and important, and three in number“)<sup>995</sup> gelenkt und sie ausführlich beschrieben. Das Lob, Perseus sei „more stalwart than the artist has usually made his champions“, verdankte

---

S. 84 u. S. 91; Wildman/Christian 1998, S. 267.

<sup>994</sup> Vgl. Michailidis 1994, op. cit., S. 22 ff.; Kestner 1989, op. cit., S. 99 f.

<sup>995</sup> „Fine-Art Gossip“, in: *The Athenaeum*, 17. März 1888, S. 346.

sich vermutlich vor allem der Rüstung des Kämpfers (und der grundsätzlichen Sympathie des Kritikers); letztendlich stand F. G. Stephens mit dieser Meinung jedenfalls recht alleine da. In der eigentlichen Ausstellungskritik räsoniert er dann über all das, was man von Burne-Jones *nicht* erwarten dürfe (von Tizians Behandlung des Themas sei er so weit entfernt wie von der Ingres') und über die gewohnte Mixtur der Stile und Epochen; er hebt aber hervor, wie wirkungsvoll die Bilder trotz aller Unstimmigkeiten seien: „The painter has nobly fulfilled his promise to support the New Gallery“.<sup>996</sup>

Bezeichnend ist die Kritik des *Art Journal*: „Mr Burne-Jones has not dealt effectively with the human interest of his subject“, erfährt der Leser, und dass der Maler weder in den Schrecken noch die dem Thema angemessene Leidenschaft eingetaucht sei. Er erfährt aber nicht, um was es sich bei diesem „subject“ überhaupt handele – so sehr werden die Gemälde als schmückendes Beiwerk für ein erlesenes Ambiente wahrgenommen: „he has woven luxurious, elaborate and precious workmanship into a scheme of decorative import.“<sup>997</sup>

Die *Saturday Review* nennt immerhin die Bildtitel, diskutiert ansonsten aber vor allem Burne-Jones' Gebrauch der Farbe und lobt die New Gallery als „the cheeriest and most agreeable in London“:

One is struck by the good use which has been made of Mr. Burne-Jones's three pictures. Together they make a richly coloured centrepiece to the wall, which the eye naturally seeks when dissatisfied with anything else. [...] Mr. Burne-Jones colour [...] must be taken purely and simply for itself as so much decorative beauty. If crude, it is without excuse; if employed meanly or in disadvantageous quantities, unlike realistic colour, it must be wholly condemned. The less work by Mr. Burne-Jones makes one think about nature the better it pleases.<sup>998</sup>

*The Magazine of Art* sagt einige beschreibende Worte mehr zum Inhalt der Bilder, vergisst aber nicht „that rare decorative beauty of which Mr Burne-Jones alone has the secret“<sup>999</sup> hervorzuheben. Ebenso die *Illustrated London News*: „Although wholly distinct, the three works seem to make up one scheme of colour“; „purely decorative“

---

<sup>996</sup> „The New Gallery“, in: *The Athenaeum*, 19. Mai 1888, S. 635 f.

<sup>997</sup> „The New Gallery“, in: *Art Journal* 1888, S. 221.

<sup>998</sup> „The New Gallery“, in: *The Saturday Review*, 12. Mai 1888, S. 561.

<sup>999</sup> „Current Art“, in: *The Magazine of Art*, 1888, S. 300.

sei die gesamte Konzeption, daher könne man auch über die offensichtlichen Schwächen – einen allzu schüchternen Perseus, eine merkwürdig unbeteiligte Andromeda – hinwegsehen.<sup>1000</sup>

„Dekorativ“ war das Schlüsselwort in allen Kritiken. Selbst Malcolm Bell betont in seiner Monografie wiederholt, dass man die Bilder des *Perseus*-Zyklus mit anderen Augen betrachten müsse als autonome Bilder: „each set being counted here as one complete work, are in reality schemes of decoration as distinguished from strictly pictorial works“.<sup>1001</sup>

*The Rock of Doom* und *The Doom Fulfilled* repräsentieren zwei auf den ersten Blick widersprüchliche Entwicklungen: Die Bilder dokumentieren einerseits, wie sich die Konzeption des *Perseus*-Zyklus verschoben hatte: weg von den einem Gesamtkonzept untergeordneten Bestandteilen einer Raumgestaltung, hin zu autonomen, als Einzelwerken innerhalb des üblichen Ausstellungssystems präsentierten Staffeleigemälden (bei denen das *wie* der Präsentation natürlich ebenfalls von Bedeutung war). Und sie zeigen andererseits, wie das Aesthetic Movement und die Ideale von Morris' Firma, in deren Zeichen das erste Raumschema entworfen worden war, die Kunstproduktion und -rezeption inzwischen infiltriert hatten. Schon in der Grosvenor Gallery war ein großer Teil der ausgestellten Bilder tatsächlich als Raumdekoration geschaffen worden, um später, nach der öffentlichen Präsentation, in die vorgesehenen Wände eingefügt zu werden. Jetzt, 1888, war das, was Burne-Jones schon seit dem Ende der 1860er Jahre, mit dem Jahreszeiten-Zyklus für Leyland etwa, praktiziert hatte, eine übliche Praxis.

Die 1870er und 1880er Jahre waren ganz allgemein von einer sich auflösenden Polarität zwischen den traditionellen Staffeleigemälden, die Genreszenen, Landschaften, Porträts oder Historie zeigten, und gemalter Wanddekoration geprägt. Mehr und mehr wurden bewegliche Bilder geschaffen, die nichtsdestotrotz in erster Linie „dekorativ“ sein sollten, wobei das Wort nach und nach seine Bedeutung veränderte, nicht mehr nur gemalte Draperien und Arabesken bezeichnete, sondern jedwede Malerei, die im Zusammenspiel mit anderen Gegenständen und anderen Formen der Dekorati-

---

<sup>1000</sup> „The New Gallery“, in: *The Illustrated London News*, 12. Mai 1888, S. 501. Ähnlich Cosmo Monkhouse: „The New Gallery“, in: *The Academy*, 2. Juni 1888, S. 383 f.; Monkhouse ist allerdings, aller Schönheit der Kompositionen zum Trotz, nicht gewillt, den mangelnden Realismus der Darstellung zu akzeptieren.

<sup>1001</sup> Bell 1898, op. cit., S. 104.

on mehr das Auge als den Intellekt befriedigen sollte.<sup>1002</sup>

In diesem Sinne wurden auch die *Perseus*-Bilder als „dekorative Kunst“ wahrgenommen – und dazu bedurfte es nicht einmal des Wissens um ihre Bestimmung als Wandschmuck für den Balfourschen Salon.

Jenseits dessen bereitete Burne-Jones' Art der Darstellung den zeitgenössischen Betrachtern jedoch die üblichen Probleme – Probleme, die in den Augen der Kritikern von den formalen Qualitäten aufgewogen und daher nicht unbedingt thematisiert wurden. Geschah dies doch, so wird deutlich, dass sowohl die Darstellung der Figuren – der schüchterne Held, die stoisch gelassene Andromeda – als auch Burne-Jones' nicht eindeutig als „klassizistisch“ einzuordnender Stil nach wie vor befremdlich wirkten.

Auch in der wohlwollenden Ausstellungskritik der *Times* klingt noch etwas von dieser zwiespältigen Rezeption an. Der Rezensent schwärmt zunächst von der Perfektion und Geschwindigkeit, mit der das Gebäude und die Ausstattung ausgeführt wurden. Die ausgestellte Kunst könne hier durchaus gleichziehen – an erster Stelle natürlich Mr. Burne-Jones, dessen „three important pictures“ man nur bewundern könne – vorausgesetzt man akzeptiere seine Absicht, nämlich „that of illustrating a story which has passed into the world's literature“. Sein Ideal sei alles andere als klassisch, seine Empfindung seien mittelalterlich, nicht griechisch, und seine Götter nicht die Homers, sondern die des Rosenromans. Und dennoch:

There is so much beauty in his designs, so much sincerity in his feeling, far removed as it is from the ordinary feeling of the present day, there is such a mastery in his treatment of line and colour, that the canons of art find themselves satisfied almost in spite of themselves.<sup>1003</sup>

Dass er eine Geschichte „illustriere“, hätte vielleicht nicht ganz Burne-Jones' Ambition entsprochen, dass er aber eigentlich keinen klassisch antiken Stoff behandle, sondern einen, der in die Weltliteratur eingegangen sei, man könnte auch sagen: durch die Zeiten gewandert und von ihnen geprägt worden ist, dies wird Burne-Jones' eklektischer Vorgehensweise doch bemerkenswert gerecht.

Puristischer gab sich der auf Quellentreue pochende Kritiker des *Blackwood's Edinburgh Magazine*, der nicht nur, wie bereits zitiert, die dem Thema unangemessene

---

<sup>1002</sup> Smith 1994, op. cit., S. 144.

<sup>1003</sup> „The New Gallery“, in: *The Times*, 9. Mai 1988, S. 10. Weiterer Rezensionen unter dem Stichwort „New Gallery“ in der Bibliografie.

Rüstung des Helden, sondern die im Ganzen so undramatische Art der Darstellung monierte:

The story of Perseus and Andromeda is one of the best known of classical tales; but the best narratives, we think, differ considerably from this representation. There is an air of light-hearted intrusion, a coming-suddenly-round-the-corner-and-taking-off-one's-hat-with-a-Beg-pardon, in the air of Perseus as he approaches the half-resentful, half-indifferent maiden on the rock, who has, on her side, a sort of What-on-earth-can-he-want? look, which is sadly destructive of the dignity of the subject.<sup>1004</sup>

Die Last einer mehr als 2000jährigen literarischen und bildnerischen Tradition macht sich hier in besonderem Maße bemerkbar. Während Burne-Jones bei den Bildern von Perseus mit Minerva, den Nymphen, den Graien und den Gorgonen Motive behandelte, die von Künstlern der vergangenen Jahrhunderte eher selten aufgegriffen worden waren, und vorwiegend aus der Vasenmalerei bekannt sind (selbst Medusa erscheint ja vor allem als isoliertes Gorgoneion), ist die Befreiung Andromedas nicht nur, wie *Blackwood's* feststellte, eine der bekanntesten klassischen Sagen, sondern auch eines der etabliertesten mythologischen Themen der Kunstgeschichte.

Hier war kaum Neuland zu erobern, es galt nur neue Akzente zu setzen – immer im Schatten der Meister der Renaissance, die Burne-Jones so gut kannte.

## 7.2 Im Schatten der Tradition

*The Rock of Doom* zeigt Perseus, wie er sich Andromeda nähert, das Medusenhaupt ist im Beutel verborgen. Den Helm trägt er in der Hand, er hat vermutlich soeben die Unsichtbarkeit abgestreift. Der Maler stellt den ersten Augenkontakt dar. Perseus schwebt über dem Wasser, seine Zehenspitzen berühren die Oberfläche. Die grau-grüne See, die kühle, dunstige Atmosphäre des gesamten Bildes lässt mehr an englische als an äthiopische (oder, wie Morris abweichend von der Überlieferung schreibt, syrische) Küsten denken. Dazu passend ist Andromeda an einen markanten, isoliert stehenden Felsen gekettet, der dem Bild seinen Namen gibt und an einen Menhir erin-

---

<sup>1004</sup> „The Pictures of the Year“, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Juni 1888, S. 813–826, S. 825.

nernt – was man als Zeichen der Burne-Jones'schen „Keltisierung“ der klassischen Stoffe sehen, aber ebenso gut auf Vorbilder der italienischen Renaissance zurückführen kann.

Das „Verhängnis“ oder „Schicksal“, das Burne-Jones in den Titeln beider Andromeda-Bildern erscheinen lässt, spielt auf die von Morris programmatisch gewählte Überschrift der gesamten Geschichte, „The Doom of King Acrisius“, an, meint in diesem Fall aber besonders den Fluch, unter dem Joppa, die Heimatstadt Andromedas, leidet, seit deren Mutter, die Königin Cassiopeia, die über die Stadt wachenden Meer-nymphen für nicht existent und ihre Tochter zur neuen Göttin erklärte. Das daraufhin ausgesandte Seeungeheuer, das nach und nach die Bevölkerung dezimiert, soll durch die Opferung der in jeder Hinsicht unschuldigen Andromeda besänftigt werden.<sup>1005</sup>

Die Stadt ist im Hintergrund zu erkennen: ein stilisiertes, arabisch-afrikanisch anmutendes Gewirr aus Festungsmauern und einzelnen Häusern, das sich als rhythmisch gegliederte Kulisse hinter den Figuren auftürmt und wie bei den meisten Bildern des Zyklus nur einen schmalen Streifen Himmel erkennen lässt.

Die felsige Umgebung entwickelte sich während des Malprozesses. Das unvollendete Vorläufer-Gemälde zeigt eine vom Laub eines Feigenbaums umkränzte Andromeda und spärliches Grün zwischen dem Gestein. Dass die Hintergrundlandschaft zunächst *noch* idyllischer aussah, lässt sich einem Brief an Georgiana vom September 1876 entnehmen, der sich auf diese frühe Version bezieht:

I have worked solely at Andromeda and at last it begins to look what I wanted it to be – but all the sick weeks I worked at it when I ought to have done nothing nearly ruined it. You see I began to play with it and filled it with little houses and fields and roads, and walled gardens and mills, and bushes and winding shores and islands, and one day the veil was lifted and I saw how every pretty incident helped to ruin the thing, and I had three days of havoc at it and took them all out; and now there is a grey doleful rock, but for the first time there is hope in the picture. It is folly to work when one cannot, and blasphemous to change one's first design.<sup>1006</sup>

---

<sup>1005</sup> Bei Ovid (und ebenso bei Lempriere) besteht Kassiopeias Vergehen darin, dass sie ihre eigene Schönheit mit der der Nymphen vergleicht; Morris weicht davon ab und liefert somit eine Erklärung, warum gerade Andromeda für den Hochmut ihrer Mutter büßen muss. Besonders ausführlich schildert er die Rolle, die das aufrührerische Volk dabei spielt: Zuerst sucht es sich einen Sündenbock und findet ihn in der unfreiwillig zur Göttin erklärten und nun öffentlich erniedrigten Andromeda, dann begrüßt es heuchlerisch, unterwürfig und von Schuldgefühlen gepeinigt den Befreier Perseus.

<sup>1006</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 68 f.

Wie viele Maler vor ihm weiß Burne-Jones die nackte Andromeda wirkungsvoll vor dunklem Gestein zu positionieren, doch auffallender noch sind die Unterschiede – sowohl zur exaltierten Körperhaltung der Andromeda, als auch zum triumphalen Herabstieg des Perseus aus der Höhe, wie andere Maler sie zeigen.

Auch wenn man nach Bildern der ersten Begegnung von Angesicht zu Angesicht sucht: Meist sieht man den buchstäblich Besitz ergreifenden Perseus und die schamhaft die Augen niederschlagende Andromeda, bei Rubens etwa oder, Burne-Jones' zweifellos näher, bei *Perseus befreit Andromeda* von Giorgio Vasari (Abb. 114), ein Gemälde, das sich durch seine heitere Stimmung und die Mischung aus Entschlossenheit und Zärtlichkeit auszeichnet, mit der sich Perseus an den Ketten zu schaffen macht.<sup>1007</sup>

Burne-Jones in der Stimmung am nächsten sind wohl das bekannte pompejanische Wandbild nach dem Vorbild des Nikias (Abb. 115), eine zurückhaltende, aus einer die Epochen überblendenden Perspektive geradezu ritterlich minnend wirkende Annäherung, sowie der von Löcher angeführte *Perseus-Fries* von Perino del Vaga in der Engelsburg in Rom.<sup>1008</sup> Der Renaissance-Maler vereint, so wie Burne-Jones es ursprünglich vorgehabt hatte, mehrere Momente in einem Bild: die erste Begegnung, die Verhandlung mit den Eltern und den Drachenkampf. Die erste Szene (Abb. 116) ist aufgebaut wie *The Rock of Doom*, der Held ist soeben angekommen und verharret einen Moment lang über dem Wasser, überrascht vom Anblick der aufrecht vor ihm stehenden Andromeda.

Bedeutend für die ikonografische Entwicklung, wie sie sich im 15. Jahrhundert gefestigt hatte, und für die del Vagas Szenenfolge ein eher untypischer Vertreter ist, waren vor allem Buchillustrationen zu Ovid, beziehungsweise zu spätmittelalterlichen Ovid-Bearbeitungen. Die dort entwickelte Kombination des auf das Seeungeheuer herabstoßenden Perseus mit der im Vordergrund angeketteten, mehr oder weniger vom Grauen ob des ihr drohenden Schicksals gezeichneten Andromeda wurde zu einer Bildformel, an die Künstler wie Piero di Cosimo, Tizian, Veronese und Cellini (im

---

<sup>1007</sup> Rings um das Paar vergnügen sich Nymphen mit den Korallen, die durch Medusas Blick aus See- tang entstanden und der eigentliche Ausgangspunkt für das Bild sind. Es wurde 1573 für Francesco de' Medici's Studiolo im Palazzo Vecchio in Florenz gemalt. Vgl. Thomas Ketelsen: „The Praise of Painting. Pegasus and the Muses in Italian Art“, in: Brink/Hornbostel 1993, op. cit., S. 47–60, S. 58

<sup>1008</sup> Vgl. Schefold/Jung 1988, op. cit., S. 110 f.; Löcher 1973, op. cit., S. 18.

Sockelrelief seiner Perseusstatue) anknüpfen.<sup>1009</sup>

Zur Mitte des 16. Jahrhunderts beginnt sich der Held auch wieder (statt mit Flügelschuhen) auf dem Pegasus reitend durch die Luft fortzubewegen, eine im Mittelalter beginnende Tradition,<sup>1010</sup> die nun, vermutlich auch unter dem Einfluss von Ludovico Ariostos Epos *Orlando furioso* von 1516/1532, erneut aufgegriffen wird. Ariosto lässt zahlreiche Motive der Antike in die Abenteuer seiner Ritter einfließen, so auch wenn der mit zahlreichen Zaubermitteln ausgerüstete Ruggiero, auf seinem Hippogryphen reitend, die an einen Felsen geschmiedete Angelica vor eine Meerungeheuer rettet. Nicht nur in der Literatur, auch in der Grafik, Malerei und Kleinkunst befruchten sich die beiden Versionen des Stoffes, vermischen sich fast, bis ins 19. Jahrhundert, etwa bei Gustave Doré und Jean-Auguste-Dominique Ingres (Abb. 118).

Pegasus wird in Manierismus, Barock und Rokoko zum beliebten Motiv: Er dient Perseus in dem von Annibale Caracci 1608 vollendeten Fresko in der Galleria Farnese in Rom (Abb. 119), in dem ebenfalls häufig von anderen Künstlern paraphrasierten Stich Hendrick Goltzius' von 1583 (Abb. 121), im Gemälde Wtewaels im Louvre und in den Versionen von Rubens in Berlin und St Petersburg als Reittier.<sup>1011</sup>

Eine der ersten Skizzen zum *Perseus-Zyklus* zeigt, dass auch Burne-Jones mit dem Gedanken spielte, die Kampfszene in an Caracci erinnernder Art und Weise darzustellen (Abb. 120). Zum Motiv des Ritters zu Pferde hatte er ein zwiespältiges

---

<sup>1009</sup> Vgl. Reinhardt, Udo: „Andromeda und Angelica. Zum Motiv *Königstochter-Held-Ungeheuer* in der literarischen und bildlichen Tradition des Abendlandes“, in: Walter, Hermann/Horn, Hans-Jürgen (Hrsgg.): *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*. Internationales Symposium der Werner Reimers-Stiftung Bad Homburg v.d.H. (22. bis 25. April 1991), Sonderdruck, Berlin 1995, S. 193–213, S. 201 f.

<sup>1010</sup> Vermutlich entwickelte sich aus der Nachbarschaft der Sternbilder von Perseus und Pegasus (und deren mittelalterlichen Darstellungen) die Vorstellung, Perseus habe dem geflügelten Pferd nicht nur zur Geburt verholfen, sondern es auch geritten (der Pegasusreiter Bellerophon taucht weder in den *Metamorphosen* noch am Sternenhimmel auf). In Boccaccios *Genealogia deorum gentilium* (um 1360) beispielsweise steht es ihm bereits zur Verfügung, bevor er überhaupt auf die Gorgonen trifft. Eine der frühesten bildlichen Darstellungen findet sich in einem Manuskript der *Epistre Othea* von Christine de Pisan (um 1400); hier scheint sich die St. Georgs-Legende mit der Perseus-Sage gepaart zu haben: Der mit einer Sichel bewaffnete Reiter ist ebenso mittelalterlich gerüstet wie sein geflügeltes Ross, Andromeda ist weder angekettet noch nackt und blickt betend auf den sich anbahnenden Kampf (Abb. 117). Vgl. Claudia Brink: „Pegasus and the Arts. An Introduction“, in: Brink/Hornbostel 1993, op. cit., S. 11–25, besonders S. 12 f.) Rossetti kannte dieses Manuskript, das sich seit 1836 im Besitz des British Museum befindet, Burne-Jones vermutlich ebenfalls. Vgl. Faxon, Alicia: „The Influence of Christine de Pisan on Dante Gabriel Rossetti and Elizabeth Siddal“, in: Cheney, op. cit., S. 93–106; Treuherz, Julian: „The Pre-Raphaelites and Mediaeval Illuminated Manuscripts“, in: Parris 1994 (*Pre-Raphaelite Papers*), op. cit., S. 153–169.

<sup>1011</sup> Vgl. Brink/Hornbostel 1993, op. cit., S. 84, S. 167 f., 170 f. u. 173 ff.; Reinhardt 1995, op. cit., S. 202–205.



Verhältnis: „A horse is such a fine ornament in a picture – when a knight and his horse look like one animal. I won’t seek horses to do, but I won’t mind them when they come in. I can’t do them anything like as well as some chaps, but I’ll get through them somehow.“<sup>1012</sup> Dass er seinen Perseus letztendlich lieber mit Flügelschuhen als mit dem Pegasus reisen lässt, kann nicht verwundern: Mit einem berittenen Perseus wäre es nahezu unmöglich gewesen, eine solch vorsichtige Kontaktaufnahme in gleicher Augenhöhe, die „Liebe auf den ersten Blick“ zu arrangieren. Zudem hätte diese Begegnung fast zwangsläufig *nach* dem Drachenkampf (wie es die Perseus-auf-Pegasus-Bilder in der Regel nahe legen, wie es aber der Reihenfolge sowohl bei Ovid als auch bei Morris widerspricht) stattfinden müssen – allein dies hätte ihr das Moment der Überraschung, der Furcht auf beiden Seiten, genommen, das so wichtig ist für Burne-Jones’ Inszenierung.

### 7.3 Frederic Leighton und Edward John Poynter

Auf welcher ungewöhnlichen Art und Weise Burne-Jones die Begegnung darstellte, führt auch ein Vergleich mit seinen Zeitgenossen vor Augen. In den literarischen Bearbeitungen der viktorianischen Zeit verband sich vorzugsweise die heroische Darstellung mit der ostentativ christlichen Deutung – Charles Kingsleys „Andromeda“ von 1852, sein längstes und ambitioniertestes Gedicht, sowie Gerard Manley Hopkins’ gleichnamiges Sonett von 1879 sind hier zu nennen. Vor allem Hopkins knüpft an mittelalterliche allegorische Auslegungen des Stoffes an und parallelisiert Perseus mit Christus als Retter der Kirche vor den sie bedrohenden Übeln der Gegenwart.<sup>1013</sup>

In der Malerei wurden derartige christliche Inhalte zumindest gerne suggeriert und waren Darstellungen heldenhafter Männlichkeit die Regel. Herausragende Beispiele sind die beiden *Perseus*-Bilder von Frederic Leighton (1830–1896), dem bedeutendsten und Burne-Jones am nächsten stehenden unter den vielen viktorianischen Neoklassizisten, die sich des Themas annahmen. Leighton war einerseits Präsident der Royal Academy und erster Repräsentant eines Kunst-Establishments, dem Burne-Jones zeit-

---

<sup>1012</sup> Burne-Jones zu Rooke, Januar 1896, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 81.

<sup>1013</sup> Vgl. Munich 1989, op. cit., S. 51 ff., S. 74 ff. und passim.

lebens mit Ablehnung begegnete, stand aber andererseits auch dem Aesthetic Movement nahe und wandte sich wiederholt gegen jede moralische Instrumentalisierung der Kunst. Sein Klassizismus war weniger durch mittelalterliche Einflüsse gebrochen als der Burne-Jones', aber in seiner Zeit- und Ortlosigkeit auch weit entfernt von den um Authentizität ringenden Ausstattungssorgien eines Alma-Tadema. In einem Brief an Comyns Carr erläutert er, dass die klassischen Themen und Motive in idealer Weise „my growing love for Form“ entgegen kämen, hier böte sich

a set of conditions, [...] in which every form is made obedient to the conception of the design he has in hand. These conditions classic subjects afford, and as vehicles, therefore, of abstract form, which is a thing not of one time but of all time, these subjects can never be obsolete, and though to many they are a dead letter, they can never be an anachronism.<sup>1014</sup>

Was Leighton von Burne-Jones trennt, ist (abgesehen von seiner dem trockenem Farbauftrag des letzteren entgegengesetzten, geradezu cremig-schmelzenden Maltechnik) vor allem sein geringeres Interesse an den feinen psychologischen Spannungen, an „the soul with all its malady“, wie Pater über die *Mona Lisa* schreibt, zudem seine manchmal geradezu barocke Üppigkeit und die großen, unmissverständlichen Gesten, wie Burne-Jones sie bei Malern wie Rubens sah und karikierte (Abb. 122).

Die beiden Maler begegneten sich stets mit dem größten Respekt, und es war auch diese Verbindung, die Burne-Jones bewog, sich (vorübergehend) als „associate“ an die Akademie anzunähern. Leighton, der Burne-Jones seit Mitte der sechziger Jahre unterstützte, sogar Bilder von ihm erwarb, schätzte das Werk des Jüngeren allerdings mehr als umgekehrt, wie dessen bereits im Zusammenhang mit Malerei und Oper zitierten Äußerungen gezeigt haben.<sup>1015</sup>

Unabhängig davon, ob man Burne-Jones' Auffassung von Leightons durchweg „schlechter Rhetorik“ teilt (und es ließen sich viele Gegenbeispiele anführen), könnte es für das in seinen Augen „Opernhafte“ kein anschaulicheres Beispiel geben als *Perseus und Andromeda* (Abb. 124) von 1891. Leightons frühere Darstellungen antiker Heroen waren zum Teil mit ähnlichen Worten kritisiert worden wie die von Burne-

---

<sup>1014</sup> Leighton an Comyns Carr, 27. November 1873, zit. n. Carr 1908, op. cit., S. 98.

<sup>1015</sup> Andererseits sagte Burne-Jones aber auch: „Many an artist is redeemed from failure by the power of the spirit within him. Take Leighton: Millais is an incomparably stronger painter, but Leighton is dominated by the sense of beauty of idea as well as beauty of pictorial colour, and so his work has a loveliness, a grace, above all a distinction which lifts it to a level not warranted by its inherent quality as painting pure and simple.“ Zit. n. Sharp 1898, op. cit., S. 303 f.

Jones. Auch wenn es ihnen nicht an Stärke mangelt, so scheinen sie doch auch in den heroischsten Posen von einer solchen Eleganz und sich ihrer Schönheit so bewusst zu sein, dass manch ein Kritiker darin sofort das vertraute Feindbild der „effeminacy“ erkannte. So etwas wie ein „dekorativer Mann“ war nicht vorgesehen. Der *Icarus* von 1869 etwa wirkte nicht nur verdächtig entspannt und passiv, er wies scheinbar auch anatomische Besonderheiten auf, über die der Kritiker der *Times* nicht hinweggehen mochte: „This is not the flat, springy fold of well-developed muscle but the soft rounded contour of a feminine breast.“<sup>1016</sup>

Zwei Jahrzehnte später sind zwar die träge musizierenden, grübelnden und träumenden, Frauen in Leightons Werk *Legion*, der männliche Held jedoch wird geradezu zur Explosion gebracht. *Perseus und Andromeda* erfüllt die herrschenden Geschlechterbilder vorbildlich: Perseus ist ein heroischer Erlöser, ein himmlischer Bogenschütze, der in einer Wolke von Licht<sup>1017</sup> auf dem Pegasus heranstürmt, um die Erwählte aus den Klauen des Ungeheuers zu befreien; Andromeda, der unter der Last des Drachen fast das Rückgrat zu brechen scheint, ist ganz gequälte Weiblichkeit.<sup>1018</sup>

Der Viktorianer bedient sich der von Caracci und anderen Malern bekannten Bildformel und steigert sie bis an den Rand des Erträglichen. Er lässt die Befreiung zu einer Schlacht von Gut gegen Böse werden, zudem verknüpft er den Mythos mit der in seinen *Lectures* formulierten Vorstellung von der griechischen Kultur als Vertreter einer überlegenen arischen Rasse: Perseus, als Vertreter einer aufgeklärten Kultur, zivilisiert die Barbarenprinzessin Andromeda.<sup>1019</sup>

Das *Athenaeum* zeigt sich in seiner ausführlichen Beschreibung des Bildes sehr angetan von dieser effektvollen Inszenierung der Gegensätze, sprach von einer „ex-

---

<sup>1016</sup> „The Royal Academy“, in: *The Times*, 1. Mai 1869, S. 12.

<sup>1017</sup> Der Mythenforscher Max Müller identifizierte Perseus mit der Sonne. Auf ihn verweisend schreibt J. R. Anderson in seiner 1879 von Ruskin veröffentlichten Carpaccio-Interpretation: „At first, Perseus was but the sun in his strength – for very name, being called „the Brightly-Burning“. Anderson in Ruskin 1903–12, op. cit., S. 385. Christopher Newall deutet in einem Text zu Leightons *Clytie* an, Leightons Glaube an die elementare Gewalt der Sonne, wie er auch in Gemälden wie *Helios and Rhodos* zum Ausdruck komme, sei für für den Maler so etwas wie das Äquivalent einer konventionellen Religion gewesen. Vgl. Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 175 f.

<sup>1018</sup> Fast könnte man von einer Umkehrung der Konzeption von Burne-Jones' *The Wheel of Fortune* sprechen; Leightons *Andromeda*, die in gleicher Weise vom Studium Michelangelos geprägt ist, befindet sich in einer Position, die im Werk Burne-Jones' eher dem männlichen Geschlecht vorbehalten ist.

<sup>1019</sup> Vgl. Munich 1989, op. cit., S. 26. Auch Kestner geht auf Leightons „Aryanism“ ein und resümiert, sein Perseus sei „an Aryan, Apollonian, rationalist warrior above the irrational sexuality depicted below.“ Kestner 1995, op. cit., S. 69. Vgl. auch Ormond, Richard u. a. (Hrsgg.): *Frederic, Lord Leighton. Eminent Victorian Artist*. London 1996, S. 218.

ceedingly dramatic and original version of that often-painted subject“ und lobte „virility of conception, fullness of tone, and wealth of colour“<sup>1020</sup>; „ingenious and novel“<sup>1021</sup> fand auch die *Saturday Review* den Aufbau des Bildes.

Ein zweites, ebenfalls recht großformatiges Gemälde von 1895/6, *Perseus Hastening to the Rescue of Andromeda* (Abb. 123), konzentriert sich ganz auf den Befreier und zeigt die gleiche Szene aus einer anderen Perspektive. Weniger dramatisch und narrativ als das erste Bild kann man den lichten, farbenfrohe Tondo als Versuch sehen, männlichen Heroismus mit dekorativer Wirkung zu verbinden (*ohne* dabei Assoziationen an Femininität zu wecken).

Wie Leighton war auch Edward John Poynter (1836–1919) auf dem Kontinent ausgebildet worden und vom französischen Klassizismus geprägt. Form und Inhalt wirken dabei immer etwas prosaischer und pedantischer als bei Leighton, und sein Akademismus wurde im Laufe der Jahre eher rigider als dass er sich Strömungen wie dem Aesthetic Movement oder dem Symbolismus angenähert hätte. Kunst, die sich mehr auf poetische Ideen denn auf handwerkliches Können verließ (und dazu zählte er zumindest die *frühen* Werke seines Schwagers Burne-Jones) war ihm zutiefst suspekt. Seine größten Erfolge hatte er denn auch mit Werken wie dem pompejanischen Soldaten von 1865, *Faithful Unto Death*, oder der Kombination von Muskelkraft und Kriegsmaschinerie in *The Catapult* zwei Jahre später.

Schon in den siebziger Jahren war Poynter als erster Inhaber der Slade Professur am University College und als Direktor der South Kensington School eine der einflussreichsten Persönlichkeiten der Londoner Kunstwelt; 1896 trat er die Nachfolge von Leighton und Millais als Präsident der Royal Academy an.<sup>1022</sup>

Noch vor Burne-Jones wandte er sich dem Perseus-Mythos zu. Seine 1870 in der Academy ausgestellte *Andromeda* (Abb. 125) ist eine Verherrlichung des nackten weiblichen Körpers: Das Gemälde ist relativ kleinformatig, wird aber ganz von Andromeda beherrscht. Wie bei Burne-Jones ist diese frontal wiedergegeben, mit dem Kopf im Profil, den Händen hinter dem Rücken und ohne ein Gewand, das ihre Scham bedecken würde. Aber Poynter dramatisiert die Situation, er beleuchtet seinen Gegenstand fast schlaglichtartig und betont das Moment der Fesselung stärker: Die Hal-

---

<sup>1020</sup> „The Picture Galleries“, in: *The Saturday Review*, 2. Mai 1891, S. 532.

<sup>1021</sup> „The Royal Academy. First Notice“, in: *The Athenaeum*, 2. Mai 1891, S. 573.

<sup>1022</sup> Kestner 1989, op. cit., S. 209 ff.; Wood 1983, op. cit., S. 131 ff.

tung der Arme ist verdreht, der Leib gespannt und die Gesichtszüge leidend. Die aufgepeitschte See und der vom Sturm emporgewirbelte, sie umfangende Umhang lassen die Emotionen der einsamen Gefangenen erahnen.

Drei Jahre später behandelte Poynter das Thema erneut (Abb. 126) und wechselte nun vom intimen Format zum Monumentalbild. Der Anlass war ein Auftrag des Earl of Wharncliffe für die Dekoration des Gesellschaftszimmers von Wortley Hall bei Sheffield, Poynters vielleicht bedeutendste und ambitionierteste Arbeit und als Projekt durchaus mit der Gestaltung von Balfours Empfangsraum vergleichbar. *Perseus and Andromeda* war das erste von vier Gemälden und wurde 1872 fertig gestellt; es folgten als thematisches Pendant *The Dragon of Wantley* (ursprünglich sollten zu Ehren dieses lokalen Fabeltieres alle vier Bilder Drachen zum Thema haben) sowie *Atalanta's Race* und *Nausicaa and her Maidens playing Ball*.<sup>1023</sup>

Im linken Drittel wird Andromeda in annähernd gleicher Haltung wie zuvor gezeigt. Der größere Teil des Gemäldes wird von Perseus dominiert, der mit seinem aufgebauschten Umhang und dem ausgestreckten Arm mehr Raum einnimmt als das Ungeheuer, dem er sein Schwert in den Rachen stößt. Poynter hatte sichtlich Probleme, das durch den Wandabschnitt vorgegebene Format auszufüllen, wohl auch deshalb reicht das Ergebnis nicht annähernd an Leightons furiose Komposition heran. Trotz raumgreifender Gebärde, vorgerecktem Kinn und flatterndem Umhang wirkt der in einer etwas unglücklichen Haltung kniende Perseus (soweit sich das nach den vergleichsweise winzigen erhaltenen Reproduktionen und einer kleinformatischen Ölskizze beurteilen lässt) weniger imposant als andere poyntersche Helden – was ihn dem Perseus Burne-Jones' allerdings nicht ähnlicher macht, denn Poynter *versucht* alles denkbare, um das Männlichkeitsideal seiner Zeit zu erfüllen. Die Kritiker wussten dies zu würdigen. Männern wie Poynter, „who are now setting their mark on the English school of painting“, verdanke man „a disappearance of some little effeminacy which had found its way into the treatment of the human figure“ – so ließ sich Henry Morley, der Herausgeber der *Fortnightly Review* vernehmen. Die Botschaft des Bildes

---

<sup>1023</sup> Stephens, F. G.: „The Private Collections of England. No. LIII. - Wortley Hall, Sheffield“, in: *Athenaeum*, 14. August 1880, S. 216 ff.; Wood 1983, op. cit., S. 140. Alle vier Bilder sind verschollen. Auch Walter Crane, der wenig später die Aufgabe übernehmen sollte, Burne-Jones' *Cupid and Psyche-Fries* zu Ende zu führen, war kurzzeitig in dieses Projekt involviert und besuchte Wortley Hall, um ein die Bilder ergänzendes Dekorationsschema zu entwerfen. Letztendlich blieb die Raumgestaltung jedoch allein in Poynters Hand. Vgl. Crane 1907, op. cit., S. 171 ff.

fasste er mit den Worten zusammen: „Ideal manhood in its strength is on one side of the picture, on the other side ideal womanhood in its weakness, and the monster in the middle, type of all the dangers from which man should be swift to protect the woman.“<sup>1024</sup>

Im *Athenaeum* war das Lob verhaltener, Perseus sei „elegant enough to be the son of an antique god; lithe, agile, and strong, but not of noblest antique type“,<sup>1025</sup> mehr ein Fechter als ein Schwertkämpfer. Die leidend und hilflos sich abwendende Andromeda stieß auf ungeteilte Begeisterung. Sie sei, so Morley, vermutlich das beste, was es in diesem Jahr in der Ausstellung der Academy zu sehen gäbe.

Sowohl Leighton als auch Poynter zeigen ein Opfer. Burne-Jones zeigt eine Frau, die dem Fremden und dem Schrecklichen ins Antlitz blicken kann. Das Fremde ist für Andromeda zunächst Perseus – und vice versa. Die Machtverhältnisse sind in diesem Moment des gegenseitigen Erkennens unklar. Was vor allem bei Leighton ein unmissverständliches Bild von Triumph und Eroberung ist, erscheint bei Burne-Jones als behutsame Annäherung. Hier wird kein Held gefeiert, der sich begeistert in den Kampf stürzt, um sich anschließend den verdienten Lohn abzuholen: Der Perseus des Burne-Jones ist mehr ein Schlafwandler als ein Draufgänger, er zeigt sich in der Begegnung mit Andromeda unsicher, zögernd, zweifelnd, sowohl in seinem Blick als auch in der buchstäblich schwebenden Körperhaltung. Die Beteiligten befinden sich in einer Balance zwischen Anziehung und Ausweichen. Durch ihre Blicke sind sie miteinander verbunden, gleichzeitig aber schrecken sie voreinander zurück; jeder bleibt für sich.

Burne-Jones' Entscheidung, die Befreiung nicht in einem einzelnen Gemälde abzuhandeln, erweist sich als großer Vorteil. Er kann die Reaktion des Helden auf Schönheit und Gefahr auf zwei Bilder verteilen und somit beides differenzieren: Zunächst überwältigt von seinen Gefühlen – „But sudden love his heart did so constrain, / With open mouth he strove to speak in vain / And from his heart the hot tears ‘gan to rise“<sup>1026</sup> – gewinnt Perseus dann doch soweit die Kontrolle über sich, dass er in der Lage ist, den Drachen zu besiegen. Er gewinnt sie, *indem* er den Drachen besiegt.

---

<sup>1024</sup> Morley, Henry: „Pictures at the Royal Academy“, in: *Fortnightly Review*, 17, Juni 1872, S. 692–704, S. 693 f.

<sup>1025</sup> „The Royal Academy. First Notice“, in: *The Athenaeum*, 4. Mai 1872, S. 563–566, S. 565.

<sup>1026</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 211.

## 7.4 Das lebende Kunstwerk

Sobald Perseus sie erblickt, wie man sie mit den Armen an den harten Fels geschmiedet hat – nur ihre Haare hatte ein leichter Luftzug bewegt, und heiße Tränen entströmten ihren Augen; sonst hätte er sie wohl für ein Marmorbild gehalten –, da fängt er unversehens Feuer.<sup>1027</sup>

So beschreibt Ovid den Augenblick des Erkennens.

Wenn es eine Darstellung der Andromeda gibt, bei der sich der Gedanke an eine Statue aufdrängt, so ist es wohl die von Burne-Jones: Sie steht in klassischem Kontrapost, in sich ruhend, in vollkommenem, wenn auch (aufgrund der schmalen Basis der eng zusammengestellten Füße) fragilem Gleichgewicht. Das Fleisch ist von marmorner Blässe; die Scham erscheint, wie in der Aktmalerei bis zum Ende des 19. Jahrhunderts freilich ohnehin üblich, als blanke Fläche.

Dass Burne-Jones das Thema der Verwechslung von Mensch und Marmorbild – wie es in Anlehnung an Ovid von Künstlern, die Andromeda malten, immer wieder dargestellt worden ist – wirklich explizit behandeln wollte, kann zumindest vermutet werden. Morris bleibt in diesem Punkt recht vage und spricht von „a figure standing motionless“. Da aber in seiner Version der Geschichte Perseus Andromeda *hört*, bevor er sie sieht, kann er sie schwerlich für ein Statue halten. Andere Autoren greifen das Motiv dagegen auf – außer von Ovid hätte Burne-Jones es beispielsweise von der Ruggiero und Angelica-Episode im *Orlando furioso* kennen können oder von Charles Kingsleys Gedicht „Andromeda“.<sup>1028</sup> Auch in den *Heroes* erwähnt Kingsley die ovidische Verwechslung ausdrücklich: „And at the water’s edge, under a black rock, he saw a white image stand. ‚This,‘ thought he, ‚must surely be the statue of some sea-God; I will go near and see what kind of Gods these barbarians worship.“<sup>1029</sup>

Burne-Jones’ Interesse an Bildhauerei und dem Verhältnis der Künste zueinander war groß. Im Vergleich zu Leighton und Watts blieben seine Versuche auf dem Gebiet der Plastik allerdings eher bescheiden und auf Reliefs beschränkt – zu seinem eigenen Bedauern. „He once told me the best saying about art was one of Michelangelo’s“,

---

<sup>1027</sup> Ovid 1992, op. cit., S. 106.

<sup>1028</sup> Vgl. Munich 1989, op. cit. S. 58 u. S. 103.

<sup>1029</sup> Kingsley 1900, op. cit., S. 68.

erinnerte sich Lady Lewis nach seinem Tod:

The nearer painting to sculpture, the better; the nearer sculpture to painting, the worse for sculpture. 'Then', said I, 'you place sculpture higher than painting?' 'I think I do...', [he said]. I asked had he ever thought of being a sculptor himself. 'Often', he replied, 'if ever my eyes grow dim...I will give up painting and take to sculpture'<sup>1030</sup>.

Zugleich aber ist es symptomatisch, dass Botticelli und nicht Michelangelo den offensichtlicheren Einfluss auf sein Werk ausübte: Es ist die Linie, die sein Werk bestimmt und deren Begrenzungen er kaum in der Lage war zu sprengen, weit weniger die Räumlichkeit, das Volumen.

Durch Watts kam Burne-Jones nicht nur mit dem Erbe der Antike in Berührung, sondern auch mit Bemühungen, skulpturale Vorbilder für die Malerei nutzbar zu machen. Sowohl Watts als auch Leighton ließen im jeweiligen gewählten Medium Reflexionen über das andere einfließen.<sup>1031</sup> Watts' 1968 ausgestelltes Gemälde *Wife of Pygmalion: A Translation from the Greek* beispielsweise stellt einen Versuch dar, klassische Formstrenge mit venezianischer Farbigkeit zu verbinden. Einen erfolgreichen Versuch, wie Swinburne begeistert urteilte: Hier seien „painting and sculpture [...] sister arts indeed, yet without invasion or confusion“.<sup>1032</sup>

Der Pygmalion-Thematik hatte sich Burne-Jones bereits 1867, im Rahmen der geplanten Illustrationen für *The Earthly Paradise*, zugewandt. Ausgehend von 25 Zeichnungen, die zwölf verschiedene Szenen mit leichten Variationen wiedergeben, behandelte er diesen Mythos später in zwei jeweils leicht abgewandelten vierteiligen Gemälde-Zyklen, den ersten 1868–70 im Auftrag von Maria Zambacos Mutter. Das Modell war Maria.<sup>1033</sup>

Das jeweils zweite Bild, *The Hand Refrains* (Abb. 127),<sup>1034</sup> zeigt den Bildhauer, der sein Werk betrachtet: Der Bildaufbau und die Darstellung Pygmalions, wie er halb zurückweichend, halb fasziniert der Statue gegenübersteht, keineswegs Herr seiner

<sup>1030</sup> Unveröffentlichte Notizen von Lady Lewis (Privatbesitz), zit. n. Christian 1991, op. cit., S. 77.

<sup>1031</sup> Vgl. Wood 1983, op. cit., S. 94; Smith 1996, op. cit., S. 127 f.

<sup>1032</sup> „Notes on some pictures of 1868“, in: Swinburne 1968, op. cit., Bd. 15, S. 196–216, S. 197.

<sup>1033</sup> Sammlung Lord Lloyd Webber. Der zweite, im Format größere Zyklus wurde 1875 begonnen und 1879 in der Grosvenor Gallery ausgestellt; heute befindet er sich in Birmingham. Vgl. Harrison/Waters, op. cit., S. 98 f.; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 216–221; Blühm, Andreas: *Pygmalion: Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt am Main u.a. 1988, S. 144–147.

<sup>1034</sup> Der augenfälligste Unterschied zwischen der Version des ersten Zyklus und der hier abgebildeten zweiten Version ist, dass bei ersterer die Statue Gesicht und Oberkörper dem Bildhauer noch zuwendet.



Schöpfung, scheint in der Konstellation Perseus/Andromeda wiederzukehren.

Auch der weitere Verlauf der Pygmalion-Sage in der Version von Burne-Jones lässt sich mit seinen Darstellungen von Perseus und Andromeda vergleichen. Das Eingreifen der Göttin Venus erweckt die Statue, aber das letzte Bild lässt offen, ob Pygmalion tatsächlich sein Glück gefunden hat. Hilflos kniet er vor ihr und hält ihre Hand, sein Blick bleibt unerwidert. Er scheint nicht recht zu wissen, was er mit der Frau anfangen soll, nun, da sie lebt. *The Soul Attains* heißt das Bild, und der Titel fördert noch die Mutmaßungen darüber, wie seelisch oder wie körperlich das Begehren Pygmalions nun mag. Die Verwandlung seines Zielobjektes vom Kunstwerk zum Menschen hat diese Verwirrung der Gefühle in jedem Fall eher gesteigert als gelindert. Man kann vermuten, dass Burne-Jones hier auch die eigene Rolle als Künstler reflektiert sowie die Spannung zwischen Kunstideal und Lebenswirklichkeit, zwischen einem abstrakten Konzept von Schönheit und physischer Realität.

Auch in anderem Zusammenhang thematisierte Burne-Jones die Begegnung eines Suchenden mit Statuen: Eine der Illustrationen zum *Romaunt of the Rose* für die Chaucer-Gesamtausgabe der Kelmscott-Press, mit denen sich Burne-Jones seit den 1870er Jahren beschäftigte, zeigt den Pilger, wie er sich einem Gemälde an der Außenseite einer Gartenmauer nähert, das drei allegorischen Darstellungen zeigt: „Hate, felonye and vilanye“. Sie weisen voraus auf das, was ihm im Inneren widerfahren wird, weil er den Fehler begeht, der Dame Müßiggang statt der Vernunft zu folgen und so im Dienst der Liebe Qualen leiden wird.

Das unvollendete Ölgemälde *The Pilgrim at the Garden of Idleness* (Abb. 128) gibt die gleiche Szene wieder, nur dass der Maler die Figuren, anders als in der Buchillustration, als Skulpturen darstellt.<sup>1035</sup> Der Pilger befindet sich in einer ähnlichen Situation wie Perseus und Pygmalion, er wirkt weniger furchtsam, aber ebenso unschlüssig, wen oder was er vor sich hat – und gleicht darin dem Künstler: Burne-Jones hat vermutlich diese Szene vor Augen, wenn er sich beklagt: „I wish Chaucer could once for all make up his unrivalled and precious mind whether he is talking of a picture or a statue“.<sup>1036</sup> So wählte er die dem jeweiligen Medium angemessenere Lösung: für den Holzschnitt drei Wandbilder, für das Ölbild, besser geeignet, um Räumlichkeit

---

<sup>1035</sup> Weitere Versionen befinden sich im Victoria and Albert Museum und in Privatbesitz. Vgl. Eschenburg/Friedel 1995, op. cit., S. 60.

<sup>1036</sup> Zit. n. Burne-Jones 1910–15, op. cit., Bd. 2, S. 217.

zu verdeutlichen, drei Statuen. Und das Spiel mit der Verwechslung setzt sich fort: Während die Menschen in den Gemälden von Burne-Jones in der Regel von statuari-scher Starre befallen sind, gebärden sich diese Statuen wie lebende Menschen: Der Hass wird von etwas Schlangenähnlichem umwunden und biegt seinen Körper zum „S“, das Verbrechen scheint den Ankömmling gekrümmt, gebückt zu erwarten, die Verschlagenheit liegt auf der Lauer, mit ineinander verschränkten Gliedmaßen. Da sie negativ besetzte Allegorien sind, drückt keine der stereotyp finster blickenden Figuren „Ideal Repose“ aus, wie Burne-Jones sie in antiken Skulpturen suchte.

Andromeda zeigt diese Ausgeglichenheit. Die statuenhafte Pose ist dabei jedoch, wie nicht nur *The Pilgrim at the Garden of Idleness* nahe legt, weniger daran gebunden, ob tatsächlich ein steinernes Bildnis dargestellt werden soll, sondern daran, welche Emotionen die dargestellte Frau ausdrücken und evozieren soll.

Während die Gestalt des Perseus sehr schnell feststand, durchlief Andromeda einen länger währenden Entstehungsprozeß, ausgehend von Gebärden des Schreckens und Hilfeflehens (Abb. 129) bis hin zu der nun zu sehenden völlig in sich zurückgenommenen, ruhenden Haltung.<sup>1037</sup> Abwägend zwischen einem aus der Situation erklärbaren Aufruhr der Gefühle und dem Kunstideal der „Typical Beauty“ als äußeres Zeichen von Andromedas schöner Seele, entscheidet sich Burne-Jones – nicht ohne alle Möglichkeiten erwogen zu haben – für das letztere.

Nun wirft sie weder den Kopf in den Nacken und verbirgt das Gesicht in den Händen, wie Morris es beschreibt, noch kann man sich vorstellen, dass sie weithin hörbare Schreie ausstößt. Etwas verschämt verbirgt sie die gefesselte Hand hinter ihrem Rücken – vermutlich auch deshalb, weil der Maler dem Betrachter ihren wohlgeformten, wie ein Relief gestalteten Körper präsentieren will. Die dezent gehaltenen Ketten, äußerst präzise gemalt, erfüllen dabei die Funktion von schmückenden, fast zerbrechlich wirkenden Accessoires.

Vorbilder scheinen die Aphrodite von Melos (wie Malcolm Warner meint)<sup>1038</sup> oder die Aphrodite von Sinuessa (Abb. 131) gewesen zu sein – verschlankt und, vor allem im Bereich der Hüften, in die Länge gezogen in der für Burne-Jones charakteristischen Weise. Manieristisch muten diese gestreckten Proportionen an, aber

---

<sup>1037</sup> Vgl. Löcher 1973, op. cit., S. 29 f., Abb. 92–94 u. Abb. 112–118.

<sup>1038</sup> Vgl. Warner 1997, op. cit., S. 145.

ohne dass der Körper seiner Balance beraubt, geschweige denn in irgend einer Weise verdreht werden würde. Die Anspielung auf das griechisch/römische Erbe war für Liebhaber antiker Kunst zweifellos immer noch erkennbar.

Gleiches gilt für Poynters *Andromeda*, der die von Burne-Jones in ihrer Körperhaltung verblüffend ähnelt. Poynter war aber offensichtlich sehr viel mehr an einer *Belebung* der marmornen Vorbilder gelegen, und in Folge dessen wich er so sehr von der viktorianischen Vorstellung des von jeder exaltierten Emotion gereinigten antiken Ideals ab (und sogar die Andeutung von Schamhaar ist zu erkennen), dass es verwunderlich ist, wie wohlwollend die Kritik reagierte – wohlwollend, aber nicht unaufgeregt, wie man hinzufügen muss, wenn man F.G. Stephens Beschreibung im *Athenaeum* liest:

Her face is turned downward and she holds her head away, while the convulsive action of the throat is spasmodically quickened, her chest and shoulders have collapsed, her long, thin flanks lost their gracious virginal curves, and are drawn shuddering to themselves; her breath is suspended, and the pallor of horror becomes dusky in the pure skin.<sup>1039</sup>

Burne-Jones' *Andromeda* lädt weit weniger dazu ein, sich Gedanken über zuckendes Fleisch zu machen. Blutdurchpulste Körperlichkeit konnte und wollte er ohnehin nicht malen, und der Gedanke, wie Rubens bei der Behandlung dieses Themas mit der Wirklichkeit konkurrieren zu wollen, war ihm fremd. *Andromedas* Inkarnat ist jedoch selbst für Burne-Jones' Verhältnisse von außergewöhnlich marmorner Kälte, was manchen Betrachter allerdings weniger an die Reinheit einer antiken Statue als an eine Leiche denken ließ. Zumindest in den Augen des Rezensenten des *Blackwood's* war der Maler hier übers Ziel hinausgeschossen:

The colour in which he was once so potent has here faded into an unaccountable greenish grey, which we cannot accept as the tone of life [...]. If the spectator will contrast the colour of the living *Andromeda* with that of the impressive „Dead Christ“ of Mr. Legros, which hangs within reach, he will see that the tone of the dead limbs is actually higher than that of this favourite image of beauty and desolation.<sup>1040</sup>

Mochte der Stellenwert der klassischen Antike in der Kunst auch noch so hoch sein – nicht jeder der vor allem an Genremalerei und Porträts geschulten viktorianischen

---

<sup>1039</sup> „The Royal Academy. Third Notice,“ in: *The Athenaeum*, 14. Mai 1870, S. 647.

<sup>1040</sup> „The Pictures of the Year“, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Juni 1888, S. 813–826, S. 824 f.

Kritiker war gewillt, ihr seinen Sinn für Realismus und Plausibilität zu opfern.

Die Erscheinung Andromedas als Aphrodite lässt ein weiteres Mal eine Verbindung zu Maria Zambaco knüpfen; Burne-Jones malte die Geliebte 1871 in exakt der gleichen (spiegelverkehrten) Haltung als *Venus Epithalamia* (Abb. 130), ein Hochzeitsgeschenk für die gemeinsame Freundin Maria Spartali Stillman.<sup>1041</sup> Diese Parallele würde einen Gedankengang Maurice Bergers stützen, der *The Rock of Doom* und den von Wellen umspülten Felsen mit dem Versuch Marias, sich 1869 im Fluss zu ertränken, und der Rettung durch Burne-Jones verbindet.<sup>1042</sup>

Es wirkt zunächst eigenartig, dass der Maler sich gerade in diesem Zusammenhang an seine ehemalige Geliebte und ihre Darstellung als Venus zu erinnern scheint. Andromeda gehört nicht in den Kreis der bedrohlich erfahrenen Frauen, der Wiedergängerinnen Marias; eher lässt sie sich den mädchenhaften, unschuldigen Frauen an der Schwelle zur ersten sexuellen Erfahrung zuordnen, wie sie in noch stärkerem Maße das Werk von Burne-Jones dominieren: einsam, in Dreiergruppen oder als Gemeinschaft, durch Blicke kommunizierend eine Treppe hinab und durch eine Tür schreitend, in *The Golden Stairs*, oder das eigene Bild im Spiegel betrachtend, in *The Mirror of Venus*. Andromeda ist bereits einen Schritt weiter, aus der weiblichen Gemeinschaft herausgelöst und Auge in Auge mit dem, der ihrer Unschuld ein Ende setzen wird. Und Perseus ist darauf genauso wenig vorbereitet wie sie selbst. Diese Aura von subtiler „sexueller Bedrohung“, die die Jungfrau auf dem Podest umgibt, verbindet sie mit Figuren wie Phyllis und Nimue: Wie schon im Falle Medusas zeigt sich, wie wenig sinnvoll eine strenge Unterscheidung von unschuldigem Mädchen und Femme fatale im Werk von Burne-Jones ist.

Andromeda, eine idealisierte Maria Zambaco von überwältigender, aber mit den Mitteln der Kunst gezähmter (buchstäblich gefesselter) Verführungskraft, übt eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf Perseus aus, der sich schlagartig in sie verliebt. Morris beschreibt den ersten Kontakt mit den Worten: „And grey eyes glittering with his great desire / Beneath his hair, that like a harmless fire / Blown by the wind shone in her hopeless eyes.“<sup>1043</sup> Sein Begehren zeigt sich in *ihren* Augen: ein narzisstisches

---

<sup>1041</sup> Waters 1993, op. cit., S. 8.

<sup>1042</sup> Berger 1980, op. cit., S. 152.

<sup>1043</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 211.

Spiegelmotiv, dass bereits auf die Konstellation in *The Baleful Head* zu verweisen scheint. Die damit verbundene Kontrastierung von Begehren (Perseus) und Hoffnungslosigkeit (Andromeda) greift Burne-Jones weniger auf, wohl aber die daraus ebenso ableitbare spiegelbildliche Ähnlichkeit. Die Frau selbst wird zur reflektierenden Fläche. Der burne-jonessche Held, der das weibliche Ideal nicht nur als das Andere, sondern auch als Ergänzung seiner selbst, als „the woman within“ sucht, erblickt dieses Ideal in Reinform vor sich. Die Frau ist sowohl das Fremde als auch die Projektion des eigenen Selbst.

Es ist ein solcher erster Augenkontakt, der für Burne-Jones in anderem Zusammenhang den Untergang einläutet. Die ersten, in den frühen 1870er Jahren entstandenen Entwürfe zu seinem unvollendeten Gemälde *The Sirens* (Abb. 132) beschreibt er seinem Mäzen Leyland mit den Worten:

It is a sort of Siren-land – I don't know when or where – not Greek sirens but any sirens anywhere [...]. There will be a shore full of them, looking out from rocks and crannies in the rocks at a boat full of armed men, and the time will be sunset. The men shall look at the women and the women shall look at the men but what happens afterwards is more than I care to tell.<sup>1044</sup>

Im *Perseus*-Zyklus wird die Geschichte weitererzählt. Auch die Begegnung mit der absichtslos lockenden Andromeda birgt Gefahren, und Perseus muss innerlich wie äußerlich gewappnet sein, um ihnen zu begegnen.

## 7.5 Die Frau auf dem Podest

So wie Burne-Jones' Ideal des Ritters verdankt sich auch, kaum davon zu trennen, seine Sicht auf die Frau als dem besseren und vor allem schöneren Wesen (dem der Mann, so wie Perseus Andromeda, gebannt gegenübersteht) zu einem großen Teil der Lektüre mittelalterlicher Texte und zeitgenössischer Ritterromane und dem darin be-

---

<sup>1044</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 222. *The Sirens* existieren in mindestens vier Versionen: einer Skizze in Deckfarben, auf die sich vermutlich seine Beschreibung bezieht, zwei Pastell-Entwürfen, und dem großen unvollendeten Ölgemälde. Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 321.

schriebenen Ideal der höfischen Liebe. Diese Autoren gaben nicht nur die Themen vor, die es mit eigenen Mitteln zu erforschen galt; mehr noch, sie prägten das Frauenbild sowohl Burne-Jones' als auch Morris zeitlebens.<sup>1045</sup>

Neben Chaucer (die Lyrik und *The Legend of Good Women* natürlich mehr als die *Canterbury Tales*) und Malory sind auch französische Artusromane, die frühe Troubadourlyrik und der davon beeinflusste italienische „dolce stil nuovo“ der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu nennen. Letzterer hatte vor allem auf Rossetti entscheidenden Einfluss und war für ihn der Ausgangspunkt für seine Vorstellung von der Frau als Symbol der Seele, von Liebeslyrik als Introspektion. Dantes *La Vita Nuovo*, von Rossetti 1848 übersetzt und mit ersten Illustrationen versehen,<sup>1046</sup> bot ihm ein Modell für die eigene Kunst und schließlich für die Verklärung der verstorbenen Frau zu einer zweiten Beatrice. Das komplizierte Wechselspiel zwischen Kunst und Leben wird durch den Umstand verdeutlicht, dass sich ein Gedicht wie „The Blessed Damozel“, in der die Angebetete zur himmlischen Geliebten erhoben wird, ausschließlich literarischen Vorbildern verdankt und in seinen ersten Fassungen ohne jeden biografischen Bezug ist.<sup>1047</sup> Erst ein Jahrzehnt später sollte Elizabeth Siddal die gleichsam von der Literatur vorgegebene Rolle ausfüllen.

Der Liebeskult Rossettis und der von ihm beeinflussten Dichter übernahm von den Vorbildern mehr die Haltung als den spezifisch christlichen Inhalt, die Stilisierung der Geschlechter vor allem: die madonnenhafte Jungfräulichkeit der Geliebten und die demütige Selbstaufgabe des Sprechers, seine Schwäche im Angesicht ihrer Schönheit. Liebe muss unerfüllbar bleiben und ist untrennbar mit dem Gefühl der Frustration verbunden. Rossetti war der Urheber für einen weitverbreiteten an Dante gemahnenden Ton in der Lyrik seiner Zeit, etwa bei Swinburne, Wilde und Yeats.<sup>1048</sup>

Burne-Jones tendierte in seinen Bildern weniger zu einer individuell geprägten Suche nach Spiritualität im Stil von Rossettis Aneignung des Dante/Beatrice-Themas

---

<sup>1045</sup> Vgl. Miliaras 1992, op. cit., S. 193–220.

<sup>1046</sup> Rossetti übersetzte auch andere mittelalterliche italienische Dichter; 1861 veröffentlichte er *The Early Italian Poets from Ciullo d'Alcamo to Dante Alighierei (1100-1200-1300) in the Original Metres Together with Dante's Vita Nuova Translated by D. G. Rossetti*. Burne-Jones nannte diese Zusammenstellung „those splendid things of early poets“, die italienische Dichtung nach Dante interessierte ihn dagegen (abgesehen vom *Decamerone*) kaum, über Petrarca etwa urteilt er knapp: „I never cared about him a bit“. Zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 172.

<sup>1047</sup> Vgl. Rossetti 1911, op. cit., S. 3 ff.; Bentley, D. M. R.: „‘The Blessed Damozel’: A Young Man's Fantasy“, in: *Victorian Poetry*, 20, Autumn/Winter 1982, S. 31–43.

<sup>1048</sup> Vgl. Hunt 1968, op. cit., S. 75 ff.

und mehr zur mittelalterlichen höfischen Liebe als allgemein verbindlichem Ideal und gesellschaftlicher Konvention. Deren Basis war der Frauendienst: Der in der Regel höherrangigen, verheirateten Frau wird gedient, sie wird bewundert und in den Status einer Göttin erhoben; der sich unterwerfende Mann stilisiert sich zum Opfer, das unter ihren Launen, ihrer Unnahbarkeit und der Unerfüllbarkeit seiner Liebe leidet.

Mit besonderer Hingabe widmet sich Burne-Jones dieser Thematik in *Le Chant d'Amour* (Abb. 133) und *King Cophetua and the Beggar Maid* (Abb. 2): Ein jugendlicher (Perseus gleichender) Ritter und ein (Burne-Jones selbst ähnelnder) König in prachtvoller Rüstung schauen sehnsuchtsvoll zu geheimnisvollen (wenn auch in gesellschaftlicher Hinsicht nicht unbedingt höherrangigen) Frauen auf, die ihre Verehrer nicht wahrzunehmen scheinen und aus dem Bild herausblicken.<sup>1049</sup> Eine solche Art der Verehrung für die Frau sei dem Mann angeboren, schreibt William Fulham in der achten Ausgabe des von Burne-Jones und Morris initiierten *Oxford and Cambridge Magazine*, in seinem Essay „Woman, Her Duties, Education, and Position“: „In the heart of man himself is a most powerful ally, that which has been called the woman-worshipping instinct, implanted at least in the teutonic races.“<sup>1050</sup>

In Morris' Dichtung findet sich von diesen Einflüssen wohl weniger als in Burne-Jones' Bildern, doch lassen sich in den Erzählungen des *Earthly Paradise* durchaus einige Übereinstimmungen mit der Liebestradition der französischen Romane des 12. und 13. Jahrhunderts ausmachen: die Liebe auf den ersten Blick, die sofort voll entwickelte, alles verzehrende Leidenschaft, die veredelnde Wirkung auf den Liebhaber und seine absolute Treue sowie der quasi-religiöse Impetus der Liebe. Morris' Helden zeigen jedoch kaum etwas von der Unterwürfigkeit der Ritter in den mittelalterlichen höfischen Romanen und sind keiner hoch entwickelten (künstlichen) Liebesetikette verpflichtet; Liebe ist vielmehr eine Naturgewalt, und ihr wird offen Ausdruck verliehen. *The Earthly Paradise* unterscheidet sich dahingehend kaum von den späten Ro-

---

<sup>1049</sup> Diese beiden Darstellungen romantisch verklärter höfischer Liebe sind typische Beispiele für die von Stephan Kern untersuchten viktorianischen „proposal pictures“, auch wenn hier eher ein immerwährender Zustand als ein Moment der Entscheidung dargestellt zu sein scheint. *The Rock of Doom* hingegen weicht vom klassischen Muster (laut Kern: Er schaut sie an, sie schaut weg, Mann im Profil, Frau frontal, ihr Gesicht, vor allem ihre Augen, sind der zentrale Blickfang) ab, was sich durchaus auch auf den Inhalt übertragen lässt: Zu diesem Zeitpunkt ist es noch unklar, wer hier was empfindet oder vom anderen erwartet, und letztlich ist es Perseus selbst, der eine Entscheidung fällen muss.

<sup>1050</sup> Fulham, William: „Woman, Her Duties, Education, and Position“, in: *The Oxford & Cambridge Magazine*, August 1856, S. 462–476, S. 473, zit. n. Kestner 1989, op. cit., S. 79.

manen Moris'.<sup>1051</sup>

Morris war, zumal nach dem Beginn seiner politischen Aktivitäten, in Fragen weiblicher Gleichberechtigung wesentlich fortschrittlicher als Burne-Jones – als außerparlamentarischer Sozialist war er allerdings kaum an der Frage interessiert, durch welches Geschlecht ein bürgerliches Parlament gewählt werden sollte. Verbindlich blieb für ihn die traditionelle Vorstellung der Familie, aber unter Vorbehalt neuer Möglichkeiten der Arbeitsteilung und vor allem bei völliger rechtlicher Gleichstellung und der Möglichkeit der Scheidung. Abgesehen von John Stuart Mill sei Morris, so urteilt Florence Boos, der einzige unter den prominenten männlichen „Weisen“ („sages“) des 19. Jahrhunderts, dessen öffentliche und private Reden ohne die üblichen Aussagen über weibliche Unterlegenheit auskommen.<sup>1052</sup> Auch die starken Frauenfiguren der späten Erzählungen wie dem utopischen Roman *News From Nowhere* (1890) zeigen, dass er die „New Woman“ nicht als Bedrohung empfand.

Burne-Jones hielt im Vergleich dazu stärker an den traditionellen, vor allem der Literatur entnommenen Frauenbildern fest und übertrug sie sowohl auf das Leben als auch auf seine eigene Kunst, wobei sich die verschiedenen Bilder ebenso wie die Ebenen von „Kunst“ und „Wirklichkeit“ durchmischten und auch widersprachen. Vor allem in Briefen artikuliert er, spielerisch manchmal, seinen Glauben an die spirituelle und moralische Überlegenheit der Frau.

Auch an Rooke gerichtete Bemerkungen wie: „Men are naturally polygamous, I think. Don't you feel in yourself that men are naturally polygamous?“<sup>1053</sup> weisen in diese Richtung, wobei diese Diagnose die Männer ebenso verurteilt wie („naturally“) entlastet. Im allgemeinen aber erweist er sich in den Ateliergesprächen, wenn er mehr *über* als *zu* Frauen spricht, in seiner Argumentation als äußerst wendig und kann eine Äußerung, die selbst schon zwischen angeblicher und tatsächlicher „Wahrheit“ unterscheidet, noch einmal in Frage stellen, indem er die Gesprächssituation reflektiert:

---

<sup>1051</sup> Vgl. Bellas 1961, op. cit., S. 367.

<sup>1052</sup> Boos, Florence S.: „An (Almost) Egalitarian Sage: William Morris and Nineteenth-Century Socialist-Feminism“, in: Morgan, Thais E. (Hrsg.): *Victorian Sages and Cultural Discourse: Renegotiating Gender and Power*, New Brunswick u. London 1990, S. 187–206, S. 193; vgl. auch: Kelvin, Norman: „The Morris Who Reads Us“, in: Parry, Linda (Hrsg.): *William Morris*, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum London, London 1996, S. 344–351.

<sup>1053</sup> Zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 121.



Women are not the romantic creatures we have thought them; they're first rate men of business – the romance is all in our imaginations, and they know how to trade on it. But the reason I say all these things about women is because I'm extremely anxious about our friend little Rookie here, he's so susceptible. He's very susceptible indeed, much too susceptible, and I must consider him.<sup>1054</sup>

Den Vorwurf einer „Miss H.“, sie habe noch nie jemanden getroffen, der eine derart tiefe Verachtung für Frauen hege, weist er im Gespräch mit dem Anwalt Cobden-Sanderson und Rooke natürlich zurück: „To be found out so is dreadful, isn't it! I haven't, it isn't true. I only think they are not so good as men in some things, and better in other things perhaps – more good and patient – say.“ Als sich Widerspruch erhebt, nimmt er das Gesagte sofort wieder zurück: „No, I really believe they're not, driven into a corner as you've driven me I must confess that my interest in a woman is because she is a woman and is of such a nice shape and so different to mine“.<sup>1055</sup> Zumindest für den *Maler* war die schöne *Seele* dann vielleicht doch nicht das entscheidende.

Wie schon bei den Nymphen stellt sich auch bei Andromeda die Frage, wie vorteilhaft es ist, als schönes und (möglicherweise) moralisch überlegenes Wesen verehrt zu werden. Die Frau auf den Podest zu stellen, wie es mit Andromeda in *The Rock of Doom* buchstäblich geschieht, ist Ausdruck einer Haltung, die zunächst Verherrlichung bedeutet, für die aber Distanz ganz wesentlich ist und die auch Angst und ein Gefühl von Unterlegenheit beinhaltet und unter Umständen sogar in Zynismus und Verachtung umschlagen kann – ein schmaler Grat, auf dem Burne-Jones sowohl in seinen Bildern als auch in seinen Äußerungen wandelt (und, aus heutiger Sicht gesehen, immer wieder die Balance verliert).

Das Ideal der Ritterlichkeit und höfischen Liebe, um so mehr wenn es mit den viktorianischen „seperate spheres“ verwoben wird, ist letztendlich doch mehr ein Ausdruck männlicher Kontrolle als männlicher Dienstbarkeit.

Aber wird Andromeda durch die offenkundige, dem mittelalterlichen Vorbild folgende Verehrung, die nur Blicke, aber keine Berührung zuzulassen scheint, zum Objekt degradiert? Anders als in *King Cophetua* wird die Frau nicht zur Madonna ent-rückt. Der Abstand zwischen dem Liebenden und der idealen Geliebten ist nicht un-

---

<sup>1054</sup> 23. Dezember 1895, zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 85.

<sup>1055</sup> Zit. n. ebd., op. cit., S. 69.

überbrückbar, die Augen befinden sich auf einer Höhe: Die Verbindung lässt sich knüpfen. „Rescuing the female is actually a means of enforcing domination of her“<sup>1056</sup>, schreibt Joseph Kestner – doch von dieser Beherrschung ist in Burne-Jones Interpretation wenig zu sehen.

Das *Fehlen* der Subjekt-Objekt-Dichotomie, die in der feministischen Kunstwissenschaft der letzten dreißig Jahre häufig als zwangsläufige Folge des „männlichen Blicks“ betrachtet wird,<sup>1057</sup> prägt meines Erachtens – mal mehr, mal weniger – alle Bilder des *Perseus-Zyklus*, selbst in den (vom männlichen Künstler vor allem für ein männliches Publikum gemalten) weiblichen Akten.

Anstatt schamhaft die Lider zu senken, beantwortet Burne-Jones' Andromeda den Blick des Unbekannten, zurückhaltend, aber doch selbstbewusst. Natürlich wird sie mit einem „männlichen Blick“ gesehen – an der Tatsache, dass er sich als Mann ein Bild von der Frau machen muss, kommt der Maler nicht vorbei. Und er erzählt die Geschichte eines männlichen Protagonisten, der das gleiche tut, immer wieder aufs Neue. Oder auch den Blick verweigert. Dass er die Frauen nicht beherrschen und nur bedingt verstehen kann, weiß Burne-Jones, weiß Perseus, und gerade dies, nämlich dass Burne-Jones sich der Darstellung der Inbesitznahme, von der die Geschichte eigentlich handelt, verweigert, ist ungewöhnlich.

Kestners Interpretation:

The Perseus depicted by Burne-Jones represents not only males in general; he is also the symbolic representative of the artist conquering the Other to pursue and maintain art. [...] Heroism in Burne-Jones's construction of the legend consists of overcoming gynophobia and asserting male dominance<sup>1058</sup>,

greift auch in diesem Fall zu kurz. Plausibler ist David Sonstroems Auffassung, Burne-Jones behandle in *The Rock of Doom* und den folgenden Bildern auf geistreiche Art die Frage „how to behave in a sexually threatening situation“.<sup>1059</sup> Dass der Maler

---

<sup>1056</sup> Kestner 1989, op. cit., S. 100.

<sup>1057</sup> Vgl. Kern 1996, op. cit., S. 10 ff. und passim. Kern geht allerdings zu weit, wenn er diese Zuordnung von Macht und Ohnmacht in Aktdarstellungen *generell* für falsch hält, weil sie „the vision and awareness of female nude models“ nicht berücksichtige (ebd. S. 102 ff.). Mit dieser Begründung könnte man dann auch jede x-beliebige pornografische Fotografie als emanzipatorischen Akt würdigen.

<sup>1058</sup> Kestner 1995, op. cit., S. 72.

<sup>1059</sup> Sonstroem, David. „The Wit of Burne-Jones: *Studies for the Head of Andromeda, the Rock of Doom Panel, Perseus Series*“, in: *The William Benton Museum of Art Bulletin*, 1984, S. 20–28, S. 21.

das andere Geschlecht *auch* als Bedrohung empfand, schließt nicht aus, dass er sich bewusst mit dieser Bedrohung auseinander setzte und nach einer differenzierten Art der Darstellung suchte, die weit mehr beinhaltet als Misogynie. Er vertrat, wie nun wiederholt festgestellt wurde, mitunter frauenfeindliche Ansichten. Aber er bediente sich der Mythologie eben *nicht*, um männliche Dominanz und weibliche Unterdrückung als gut und richtig festzuschreiben, sondern um seine Ängste ebenso wie seine Wünsche in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit zu erfassen.

## 7.6 Der doppelte Akt

*The Doom Fullfilled* (Abb. 66) wurde zusammen mit *The Rock of Doom* 1888 ausgestellt. Perseus kämpft mit dem Ungeheuer, während Andromeda – in annähernd gleicher Haltung wie auf dem Bild zuvor, nur um 180 Grad gewendet – das Duell beobachtet (soweit ihr das möglich ist: Perseus trägt seinen Helm, ist also wieder unsichtbar) und dem Betrachter auf diese Weise auch ihre Rückansicht präsentieren kann.

Schon die frühe Version, die beide Szenen in einem Gemälde vereint, zeigt die Personen je zweimal: Bei Perseus erscheint dies unmittelbar plausibel, im Fall von Andromeda, die ja in der zweiten Szene nichts anderes zu tun hat als in der ersten, wirkt es auf den ersten Blick redundant. Und doch: So wie der Drachenkampf notwendig zur Geschichte gehört, ist auch Andromedas Anwesenheit als Beobachterin im zweiten Bild zwingend erforderlich – wenn man davon ausgeht, dass der Perseus-Zyklus das Verhältnis der Geschlechter zum Thema hat.

Dies bedeutet freilich nicht, dass man nicht auch weitere, eher profane Gründe für den doppelten Akt anführen könnte:

Abgesehen von Abendkursen an der Birmingham School of Design und der Schule J. M. Leighs während seiner ersten Zeit in London (bei denen er, wie er später behauptete, nichts gelernt habe),<sup>1060</sup> abgesehen natürlich auch von Rossettis, Watts' und Ruskins Anregungen war Burne-Jones ein Autodidakt. In einem Alter, in dem Millais von der Royal Academy als Wunderkind gefeiert wurde, begann er überhaupt erst,

---

<sup>1060</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 294.

künstlerische Ambitionen zu entwickeln.

Er hatte keine akademische Ausbildung genossen und war umso mehr bemüht, sich die technischen Fähigkeiten eigenständig zu erarbeiten. In gewissem Sinne sei er immer ein Amateur geblieben, urteilt John Christian, und dies durchaus zu seinem Vorteil.<sup>1061</sup>

In den 1860er und '70er Jahren erteten Burne-Jones' Bilder vorwiegend vernichtende Kritiken, die unter anderem darauf abzielten, dass er die menschliche Anatomie nicht beherrsche:

we would inquire why it is that he overlooks usual anatomical proportions and the acknowledged bases on which the human body is constructed? Again we would wish to know how it is he does not put draperies upon his figures with some express relation to the forms they clothe, and why he does not cast these draperies into folds and masses which by the well-ascertained laws of gravity they are bound to assume.<sup>1062</sup>

Kritiken wie diese aus dem Jahr 1865 bewirkten ein Unterlegenheitsgefühl, das ihn wohl nie ganz verließ. Man kann vermuten, dass der Maler zwanzig Jahre später mit der beidseitig dargestellten Andromeda – deren Nacktheit durch den griechischen Mythos nicht nur legitimiert wird, sondern geradezu zwingend erforderlich ist – jeden Zweifel an seiner inzwischen herangereiften Könnerschaft aus dem Weg räumen wollte.

Mit Erfolg: Der Kritiker der *Times* war, wie die meisten seiner Kollegen, etwas irritiert von der gleich bleibenden Gelassenheit Andromedas, aber, so fährt er fort, es sei

difficult to speak too highly in praise of these two figures of Andromeda from the merely technical point of view; they show what an immense advance in draughtsmanship, that first essential of successful art, Mr. Burne-Jones has made in recent years. But, indeed, this we are prepared for, not only by his former successes, but by the beautiful studies, some for this very figure, which the artist has contributed to the exhibition, and which are hung in the balcony.<sup>1063</sup>

Tatsächlich muss man vor allem die makellose Gestalt der Andromeda in *The Doom*

---

<sup>1061</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 50; vgl. auch ebd. S. 111 und Waters 1993, op. cit., S. 9.

<sup>1062</sup> „The Society of Painters in Water Colours. The sixty-first Exhibition“, in: *Art Journal*, 1865, S. 173–175, S. 174.

<sup>1063</sup> „The New Gallery. First Notice“, in: *The Times*, 9. Mai, 1888, S. 10. Die New Gallery stellte neunzehn Zeichnungen von Burne-Jones aus.

*Fulfilled*, weniger statuesk, „natürlicher“ als die Vorderansicht, zu Burne-Jones' gelungensten Aktdarstellungen zählen.

Timothy Hilton reißt sie in einer 1970 veröffentlichten Monografie über die Präraffaeliten gar zu der Bemerkung hin: „It is always nice to see a breast in a painting, or as delicately glorious a bottom as Andromeda's, like a pale peach at sunrise“<sup>1064</sup> – eine fast schon „knidische“, wenn auch verbale Entgleisung, ist man (in Erinnerung an das Standbild der Aphrodite von Knidos, deren Rückansicht ihre Bewunderer angeblich bis zum Äußersten treiben konnte) versucht zu sagen, wenn man inmitten der Freudlosigkeit, mit der Hilton die burne-jonesschen Frauen betrachtet, diesen Ausruf des Entzückens vernimmt. „Der Blick a tergo“, so Berthold Hinz über den männlichen Blick auf weibliche Nacktheit, sei im Gegensatz zur Betrachtung von Angesicht zu Angesicht, „geeignet, die Beobachtete den – ob studierenden oder begehrliehen – Augen des Beobachters zu subordinieren und diesen, vom Gegenpart unkontrolliert, zur je persönlich gewendeten Sinnlichkeit zu ermächtigen.“<sup>1065</sup>

Dagegen zog es der zitierte Kritiker der *Times* im Jahre 1988 dann doch vor, „from the merely technical point of view“ zu urteilen. Und mehr noch als die Qualität (oder gar Sinnlichkeit) der Gemälde und vor allem der Zeichnungen hob er vor allem das schiere Arbeitspensum lobend hervor: Kein anderer lebender Künstler arbeite derart aufwändig; unzählbar seien die Studien, die er zu jedem bedeutendem Bild, von jedem Detail anfertige, ganz wie die großen italienischen Meister.

Um sich in die Tradition der Alten Meister zu stellen und mit den in den Akademien Europas ausgebildeten Kollegen in Konkurrenz zu treten, war die Befreiung Andromedas die beste denkbare Wahl, nicht nur des mythologischen und somit höchst ehrwürdigen Sujets wegen, sondern im besonderen Maße wegen der durch ihre Verdoppelung um so prominenteren Aktdarstellungen. Burne-Jones leistete mit ihnen seinen Beitrag zu einer Auseinandersetzung, die in der viktorianischen Kunstwelt beständig schwelte, aber gerade Mitte der 1880er Jahre mit besonderer Vehemenz geführt wurde. Vielleicht ist hier sogar das ausschlaggebende Moment dafür zu suchen, dass Burne-Jones rechtzeitig zur Eröffnung der New Gallery 1888 *diese* beiden Bilder vollendete, und nicht etwa Auffindung und Tod der Medusa, zwei weniger zum *Ver-*

---

<sup>1064</sup> Hilton, Timothy: *The Pre-Raphaelites*, London 1970, S. 200.

<sup>1065</sup> Hinz, Berthold: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München u. Wien 1998, S. 212. Zur Knidischen Aphrodite vgl. S. 17–47 und passim.

*gleich* einladende Bildfindungen, die vor allem das Randständige und Exzeptionelle seiner Kunst – „his ‘queerness’“, wie Henry James es 1877 genannt hatte – betont hätten.

Etwa Ende der 1860er Jahre war es, vor allem unter dem Einfluss der französischen Neoklassizisten, durch auf dem Kontinent geschulte Maler wie Leighton, Poynter und Thomas Armstrong zu einem Wiederaufleben der Aktdarstellung auch in England gekommen. Frankreich verfügte diesbezüglich nicht nur über eine wesentlich ausgeprägtere Tradition als England (wo Maler von mythologischen Akten wie William Etty und William Edward Frost zur Mitte des Jahrhunderts Einzelercheinungen blieben),<sup>1066</sup> das dortige Publikum war auch weniger geneigt mit sexualmoralischen Wertungen an die Kunst heranzutreten, Wertungen, die es für englische Künstler zu einer Gratwanderung machte, den menschlichen Körper ästhetisch reizvoll, aber nicht gar zu sinnlich darzustellen: „sensuous“ aber nicht „sensual“.

Während letzteres sexuelles Verlangen implizierte, bezog ersteres (auf welche Weise auch immer) Geist und Verstand mit ein. Letztlich wurden aber verhältnismäßig wenige englische Aktdarstellungen von der Kritik als zu sinnlich verdammt: Als die eigentlichen Übeltäter galten in dieser Hinsicht die Franzosen.<sup>1067</sup>

In der zeitgenössischen Plastik wurden Aktdarstellungen wesentlich leichter akzeptiert als in der Malerei. Für den viktorianischen Betrachter stellte eine Skulptur in jedem Fall eine weniger deutlichere erotische Herausforderung dar als ein Gemälde. Sowohl ihrer Verbindung mit der als moralisch hoch stehend erachteten griechischen Kultur als auch ihrer Farbigkeit wegen wurde sie mit Reinheit und Keuschheit assoziiert. (Dass die Griechen ihre Statuen bemalt hatten, war längst bekannt, änderte daran aber wenig.) Wie sich ästhetische und ethische Urteile vermischen konnten, zeigen die Auseinandersetzungen um John Gibsons 1862 ausgestellte, farbig gestaltete *Tinted Venus*: Nie, so die Dichterin Elizabeth Barrett Browning, habe sie so eine unanständige Statue gesehen.<sup>1068</sup>

Wurde der kalte Marmor belebt, konnte er weniger als Ideal, weniger als Abstraktion eines menschlichen Körpers rezipiert werden. Farbigkeit wurde vor allem mit

---

<sup>1066</sup> Smith 1996, op. cit., S. 101 ff., 189 ff. Zur (kaum vorhandenen) Tradition der Aktdarstellung in der britischen Kunst vgl. vor allem S. 14 ff. u. S. 88 ff.

<sup>1067</sup> Vgl. ebd., S. 26 f. u. S. 185 f.

<sup>1068</sup> Vgl. Jenkyns 1991, op. cit., S. 104 ff; Smith 1996, op. cit., S. 92.

Sinnlichkeit und Fleischlichkeit in Verbindung gebracht. Welch ein Balanceakt allein die Frage des Inkarnats für Maler darstellte, zeigt die zitierte Kritik am grüngrauen Fleisch von Burne-Jones' *Andromeda*, oder auch ein Urteil der *London Quarterly Review* über die Aktdarstellungen Leightons (und indirekt über den aus Frankreich importierten Akademismus): Man vermisse „the rich glow which Etty would have imparted to such a subject. The vermeil blood does not course beneath that morbidly white skin.“<sup>1069</sup> Ein Jahr später war dem *Spectator* bei der Umarmung von Leightons *Helios and Rhodos* wiederum zuviel Leidenschaft am Werke; hier hätten eher Swinburnes wahnsinnigste Verse Pate gestanden als das ruhevoll heitere Ideal des weiblichen Aktes.<sup>1070</sup>

„The beauty of the Greek statues was a sexless beauty: the statues of the gods had the least traces of sex“, schreibt Pater in *The Renaissance*, und dies lässt sich nicht nur, wie bereits angesprochen, auf ein Ideal der Androgynität beziehen, sondern, dem viktorianischen „mainstream“ durchaus entsprechend, auch auf ein Ideal der Unschuld. Der „sexlessness“ der Statuen entspreche, so Pater, „a moral sexlessness“ auf Seiten eines kongenialen Betrachters, wie es Winckelmann gewesen sei: „He fingers those pagan marbles with unsinged hands, with no sense of shame or loss. That is to deal with the sensuous side of art in the pagan manner.“<sup>1071</sup>

Der Vorwurf der Unsittlichkeit, den der viktorianische Betrachter gegen klassische oder klassizistische Aktdarstellungen erheben *könnte*, fällt so auf diesen selbst zurück – eine Strategie, die häufig angewandt wurde, aber selten so kunstvoll wie in Paters Apologien der Bewunderung vor allem männlicher Schönheit.

Immer wieder wurde die Frage diskutiert: Wie körperlich, wie lebensnah durfte ein gemalter Körper sein, wie sehr musste er den Anschein „reiner Form“ wahren? Dabei legitimierte die zeitgenössische Kunst Aktdarstellungen vor allem dadurch, dass sie sich in die Tradition der Alten Meister stellte; je weiter sie sich von ihnen entfernte, je näher sie auch thematisch der Gegenwart kam, desto heftiger wurde sie attackiert, desto mehr wurde sie in die Diskussion um Sexualität und Schicklichkeit eingebunden. In den 1880er Jahren war die Auseinandersetzung deutlich polarisiert, der nackte menschliche Körper war höchstes Ideal und moralischer Regelverstoß

---

<sup>1069</sup> *London Quarterly Review*, Oktober 1867, S. 118, zit. n. Smith 1996, op. cit., S. 129.

<sup>1070</sup> *Spectator*, 12. Juli 1869, S. 706; vgl. Smith, op. cit., S. 129.

<sup>1071</sup> Pater 1910, op. cit., Bd. 1 (*The Renaissance*), op. cit., S. 222.

zugleich.

1885 führte die Ausstellung der Royal Academy zu regelrechten Tumulten, ausgelöst durch eine noch nie dagewesene Häufung von Aktdarstellungen, darunter eine *Andromeda* Philip Hermogenes Calderons und, vor allem, Edward Poynters *Diaduméné*, die in den Augen mancher zu sehr an die Modell stehende reale Frau denken ließ.<sup>1072</sup>

Ein Brief in der *Times*, unterzeichnet mit „A British Matron“, setzte eine Diskussion über die Berechtigung von Aktdarstellungen in der Kunst in Gang, an der sowohl professionelle Kritiker und Künstler als auch Laien teilnahmen. Die anonyme Leserbriefschreiberin, hinter der sich vermutlich der Schatzmeister der Academy, J. C. Horsley, ein alter Kontrahent Leightons, verbarg, verdammt „the indecent pictures that disgrace our exhibitions with nakedness in all perfection of representation“, die Bilder seien „an insult to that modesty which we should desire to foster in both sexes“<sup>1073</sup> – womit ein weit verbreitetes Argumentationsmuster anklingt: Mehr als um die selbstverständlich gefestigten Moralvorstellungen des Sprechers ging es angeblich um den Schutz derjenigen, die – mangels Reife oder Bildung – schwach und leicht beeinflussbar seien, und die – gewohnt, wenn überhaupt, an den Realismus englischer häuslicher Idyllen – den Akt als Darstellung entblößter menschlicher Körper „missverstünden“ und nicht die reine Form im Kontext von „High Art“ sähen. Diese Wirkung war das Thema, um das sich alles drehte. Sollte man beispielsweise aus einem Museum, das eigens für die ästhetische Erziehung der Arbeiterklasse bestimmt sein sollte, die Darstellungen nackter Menschen prinzipiell verbannen? William Morris war der Meinung: nein. Dann würde man ja Werke wie Michelangelos Darstellungen der Schöpfung „and dozens of other sublime works in which *no* man could find the least provocation to lust“ ausschließen. „‘Tis impossible to teach people art or reverence for the human body without showing them that ‘tis possible to be ‘naked and not ashamed’. Any other teaching would tend to make people hypocritical but not clean.“<sup>1074</sup>

Morris Plädoyer für ein unverkrampftes Verhältnis zum menschlichen Körper ging ungewöhnlich weit. Selbst für die meisten Befürworter des Aktes in der Kunst

---

<sup>1072</sup> 1893 bekleidete Poynter die Figur, vermutlich weil er keinen Käufer für das Bild fand. Vgl. Smith 1996, op. cit., S. 227 f.

<sup>1073</sup> „A Woman’s Plea“, in: *The Times*, 20. Mai 1885, S. 10; vgl. auch Kestner 1989, op. cit., S. 220f; Baldwin, op. cit., S. 164; Smith 1996, op. cit., S. 1 ff.

<sup>1074</sup> William Morris an Thomas Horsfall, 9. Februar 1881, in: Kelvin 1984–96, op. cit., Bd. 2, S. 12.



war der Abstand zur „realistischen“ Erfassung des Modells, der Unterschied zwischen „nude“ und „naked“, zwingend erforderlich: „If painters were photographers and not painters, neither you, nor any decent man or woman could stay in Burlington-house [dem Ausstellungsort der Royal Academy] 10 minutes“,<sup>1075</sup> so ein Leserbriefschreiberin in der *Times*.

Die Fronten in der Auseinandersetzung von 1885 verliefen nicht immer vorhersehbar, *Punch* etwa, traditionell ein Gegner der „Aesthetics“ und „fleshly poets“ machte sich mit der gleichen Begeisterung über die Sittenstrenge von „clothes-Horsley“ lustig. Der Maler John Brett antwortete der „Matron“ mit der Feststellung „the lady calmly assumes that purity and drapery are inseperable [...] that decency and indecency are dependent on a textile fabric“,<sup>1076</sup> „an English Girl“ verbat sich die Behauptung, der Brief spräche für alle Frauen; sie selbst könne keine Gefahr sehen „in any simple representation of nature“.<sup>1077</sup>

Andere Verteidiger der Aktdarstellungen wiesen darauf hin, dass die griechische Mythologie diese erfordere, und viele von ihnen tugendhafter seien als einige der ausgestellten bekleideten Figuren. Besonders Poynter wurde in Schutz genommen: Seine weiblichen Figuren seien von einer so unzweifelhaft reinen Schönheit, dass es unmöglich sei, sich vorzustellen, sie könnten eine verderbliche Wirkung auf den Betrachter haben.<sup>1078</sup>

John Ruskin hatte seinen Standpunkt zu diesem Thema wiederholt dargestellt, unter anderem in seiner Oxforder Vorlesungsreihe „The Eagles Nest“ (1872), in der er das Studium der menschlichen Anatomie im Rahmen seiner beständig wiederkehrenden Kritik an der modernen analytischen Wissenschaft behandelt.<sup>1079</sup> Auch wenn ihn seine Liebe zu Tizian und anderen venezianischen Malern bisweilen in große Argumentationsschwierigkeiten brachte, überwog sein körperfeindliches protestantisches Erbe. In einem Leserbrief stellte er sich auf die Seite der „British Matron“ und zieht Parallelen zwischen dem wissenschaftlichen und dem in gleichem Maße verurteilenswerten künstlerischen analytischen Studium des menschlichen Körpers: „The recent phrenzies of dissection and exposure in science and art are, indeed, merely opposite

---

<sup>1075</sup> „Nude Studies“, in: *The Times*, 25. Mai 1885, S. 10.

<sup>1076</sup> „Nude Studies“, in: *The Times*, 22. Mai 1885, S. 6.

<sup>1077</sup> „Nude Studies“, in: *The Times*, 21. Mai 1885, S. 6

<sup>1078</sup> Vgl. Baldwin 1960, op. cit., S. 164.

<sup>1079</sup> Vgl. Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 22, S. 114–287, S. 230 ff.

poles of one and the same rage“.<sup>1080</sup>

Er vertrat die Ansicht, es sei für angehende Künstler nicht erforderlich, den weiblichen Akt zu studieren. In der *Pall Mall Gazette* wurde zudem der Brief eines ehemaligen Studenten Ruskins veröffentlicht, der sich erinnerte, wie sein Lehrer ihm als seine Reaktion auf seine Unsicherheit, ob sich der Anblick nackter Modelle mit seinem Glauben vereinbaren lasse, versichert habe: „Of course you can do without it and do much better than with it.“<sup>1081</sup>

Poynter und Ruskin verband ein langer Streit um diese Fragen. Poynter hatte seine einflussreiche Position als Professor an der Slade School of Art seit seinem Amtsantritt 1871 dazu benutzt, für die Trennung von Kunst und Moral und gegen Ruskins These vom Verfall der Kunst in der Hochrenaissance zu streiten.<sup>1082</sup> Anders als der stets diplomatische Leighton, der (beispielsweise in seiner Antrittsrede als Präsident der Academy 1879) ähnliche Inhalte wie Poynter und Walter Pater formulierte, scheute Poynter sich nicht, denjenigen, den er mit seinen *Lectures* angriff, auch beim Namen zu nennen. Und als Ruskin 1875 in seinen *Academy Notes* feststellte: „Poynter’s object [...] is to show us, like Michel Angelo, the adaptability of limbs to awkward positions“,<sup>1083</sup> nahm der Maler dies zum Anlass, im Gegenzug auf Ruskins berühmterberühmte Vorlesung über „Michel Angelo and Tintorett“ von 1872 zurückzukommen:

I felt impelled to point out the glaring perversion’s which Mr. Ruskin’s curious spite against this greatest of artists allowed him to introduce into its pages [...] the general blindness to the higher qualities of art, which is observable not only in this pamphlet but in all Mr. Ruskin’s later writings<sup>1084</sup>.

Ruskins Abneigung gegen die Aktdarstellung sei der Grund gewesen, so Poynter, warum er Michelangelo verdammt und die Griechen nur aus ethischen, nicht aus ästhetischen Gründen gerühmt habe. Gerade die Darstellung des menschlichen Körpers aber sollte das zentrale Interesse eines jeden Künstlers sein. Ein Dorn im Auge war Poynter

---

<sup>1080</sup> „To the Editor of the *Pall Mall Gazette*“. In: Ruskin, op. cit., Bd. 14, S. 493 f.

<sup>1081</sup> Ebd. (Anmerkung der Herausgeber).

<sup>1082</sup> Vgl. Kestner, Joseph A.: „Poynter and Leighton as Aestheticians: The *Ten Lectures* and *Adresses*“, in: *The Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies*, Spring 1989, S. 108–120.

<sup>1083</sup> „Academy Notes“, in: Ruskin, op. cit., Bd. 14, S. 4–323, S. 273.

<sup>1084</sup> Poynter Edward: *Ten Lectures on Art*, London 1879, S. 219, zit. n. Kestner 1889 („Poynter and Leighton“), op. cit., S. 112.

die übliche Praxis der Royal Academy, wo die Studenten zunächst drei Jahre lang die Antike studierten, ehe sie nach dem lebenden Modell zeichnen durften.<sup>1085</sup>

Seinen eigenen Schülern erklärte er 1874 in seiner Vorlesung „Objects of Study“:

The human face and form remain the most beautiful of created things, and the most worthy of our study. What is it that we are told that classical subjects and nude figures have nothing to do with us at the present day? It is not Greeks or Romans we wish especially to paint, it is humanity in the form which gives us the best opportunity of displaying its beauty.<sup>1086</sup>

Dass Burne-Jones 1888 gerade die Andromeda-Bildern ausstellte, mutet wie ein Beitrag zu dieser Auseinandersetzung an. Seine Position entsprach weitgehend der Poynters (und der seines Mentors G. F. Watts): Für ihn war es vollkommen unabdingbar, für jede Figur, ob bekleidet oder nicht, ausführliche Aktstudien zu betreiben.

Sich aktiv in einen Streit um künstlerische Positionen einzuschalten, hatte er jedoch stets vermieden. Jede der mit seiner Berühmtheit stetig anwachsenden Zahl von Anfragen, vor einem größeren Publikum zu sprechen oder sich auch nur in schriftlicher Form zu Fragen der Kunst zu äußern, lehnte er höflich, aber entschieden ab. Die eine Ausnahme, der Prozess Whistler versus Ruskin, war vor allem einer langen Freundschaft geschuldet, und danach tat Burne-Jones alles, um niemals wieder in eine ähnliche Situation zu geraten.

Vor allem wäre es für ihn vollkommen ausgeschlossen gewesen, öffentlich gegen Ruskin Stellung zu beziehen. Er zog es vor, sich indirekt und diplomatisch zu äußern und machte seine Andromeda – eine entdramatisierte Wiederholung der Darstellung Poynters, nobilitiert nicht nur durch das mythologische Thema, sondern auch durch das in jeder Hinsicht angemessene Vorbild einer antiken Statue – zum Mittel seiner Beweisführung.

Tatsächlich könnte man sagen, dass er, bewusst oder unbewusst, mit seinen beiden Akten eher an die Tradition der viktorianischen Plastik als an die der viktorianischer Aktmalerei anknüpft. Schon 1845 hatte Hiram Powers Statue *The Greek Slave* (die ebenso gut *Andromeda* hätte heißen können)<sup>1087</sup> in London für Aufsehen gesorgt und

---

<sup>1085</sup> Vgl. Smith 1996, op. cit., S. 102.

<sup>1086</sup> Poynter, Edward: *Ten Lectures on Art*. London 1879, S. 196 f., zit. n. Nunn, op. cit., S. 43.

<sup>1087</sup> Womit nicht gemeint ist, dass diese Namensgebung willkürlich war: Powers hatte mit seiner Darstellung einer christlichen griechischen Sklavin in türkischer Gefangenschaft eine klare politische Aussage im Sinn: einen Appell zugunsten der Abschaffung der Sklaverei in Amerika. Eine *Andromeda*

an Popularität, obwohl in einer Privatgalerie präsentiert, sämtlichen Kunstwerken der Academy-Ausstellung den Rang abgelaufen (Abb. 134). Nach einer Tournee durch halb Amerika war sie 1851, im Rahmen der ersten Weltausstellung, erneut in England zu sehen und wurde zum beliebtesten Ausstellungstück der gesamten Schau erklärt. Die Skulptur fand nicht nur durch sechs Repliken von Powers eigener Hand und Myriaden von Reproduktionen in Gips und Porzellan, als Stich und Fotografie weitere Verbreitung, sie inspirierte auch andere Künstler und wurde die erste einer ganzen Reihe von viktorianischen „weißen Sklavinnen“.

Fast ausnahmslos wurde sie für ihre „Reinheit“ gepriesen; sie fordere, so die Kritiker, Respekt ein statt Entrüstung. So natürlich zeige sie sich in ihrer Nacktheit, dass der Gedanke an Schamlosigkeit sich verbiete.

Einer solchen Vorstellung von „natürlicher“ Nacktheit war es dann auch gemäß, dass die unterworfenen Frauen nicht *zu* unterwürfig und schamerfüllt und damit zu mit-leiderregend erschien – auf dass der Betrachter sich nicht über Gebühr an einem ent-würdigenden Schauspiel weide und ebenso rein bleibe wie das Objekt seiner (natür-lich keuschen) Begierde.

Burne-Jones' Andromeda hält diese Balance so geschickt wie *The Greek Slave*: Sie stellt sich zur Schau und übt zugleich züchtige Zurückhaltung, ist „echt grie-chisch“ in ihrer Leidenschaftslosigkeit. Zwar verhielt sie sich damit in den Augen vie-ler damaliger Kritiker ihrer Situation unangemessen, aber sie war gegen jeden Vor-wurf gefeit, in irgendeiner Weise anstößig oder zu „französisch“ zu erscheinen.

Weibliche Schönheit kann sich, mittels der Kunst, unverhüllt und selbstbewusst und zugleich zurückhaltend, jungfräulich und moralisch unanfechtbar präsentieren: Das ist die Botschaft, die Andromeda in *The Rock of Doom* und *The Doom Fulfilled* verkündet. Gegen eine solch perfekte Verkörperung von „Typical Beauty“ hätte auch Ruskin selbst kaum Widerspruch erheben können.

---

hätte diese Botschaft natürlich weniger gut transportieren können. Vgl. Wunder, Richard P.: *Hiram Powers: Vermont Sculptor, 1805–1873*, Newark, Toronto u. London 1991, Bd. 1, S. 208. Zu *The Greek Slave* allgemein vgl. Bd. 1, S. 207–274, Bd. 2, 157–177; Smith 1996, op. cit., S. 84.

## 7.7 Lust und Leidenschaft

Der Drache, gegen den Perseus kämpft, ist bei Morris ein unförmiges Etwas, mit zottigen Haaren und Moos bedeckt, das, von einer Woge ausgespien, am Ufer liegt, leblos zunächst: „a huge mass on the oozing sand / That scarcely seemed a living thing to be“<sup>1088</sup> – ein Bild, das in Burne-Jones’ Augen kaum darstellungswürdig gewesen sein dürfte. Er ästhetisiert die Hässlichkeit des Morrisschen Untiers und verwandelt es in eine höchst elegante Seeschlange. Deren wurmartige Anatomie zumindest ließe sich ebenfalls aus Morris’ Vorlage ableiten: „Then in confused folds the hero stood“, nachdem er den ersten Schlag mit der Harpe getan hat, und „from the slimy loathsome coil“<sup>1089</sup> befreit er seine Füße nach dem Tod des Gegners.

Kurz zuvor, das Ungeheuer ist noch nicht erschienen, sagt Andromeda zu Perseus, den sie zunächst für den leibhaftigen Tod hält, der kommt, um sie zu holen:

I thank them [d. h. den Göttern] that thou comest in this form,  
Who rather thought to see a hideous worm  
Come trailing up the sands from out the deep,  
Or suddenly swing over from the steep  
To lap me in his folds, and bone by bone  
Crush all my body: come then, with no moan  
Will I make ready now to leave the light.<sup>1090</sup>

Nimmt man diese Zeilen zum Ausgangspunkt, so lässt Burne-Jones in seinem Bild Andromeda ihre eigenen Ängste betrachten, mit Perseus, den sie aufgrund seines Tarnhelms nicht sieht, den sie sich vorstellen muss, in der für sie selbst befürchteten Rolle: erhobenen Hauptes in den Tod gehend, umfassen von den Windungen des Wurms. Auch vor diesem Hintergrund erscheint der doppelte Akt durchaus nicht unmotiviert: Im vorangegangenen Bild, *The Rock of Doom*, so gleichgewichtig die beiden Hälften auch sind, geht die Blickrichtung naturgemäß doch eher von links nach rechts: Es ist Perseus, der den Blick auf Andromeda richtet, und mit ihm der den Protagonisten von Begegnung zu Begegnung begleitende Bildbetrachter. Nun erfolgt die Umkeh-

---

<sup>1088</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 214.

<sup>1089</sup> Ebd., S. 215.

<sup>1090</sup> Ebd. S. 211.

rung: Andromeda richtet ihr Interesse auf das, was Perseus tut; ihre Beobachterrolle wird dadurch betont, dass sie als Rückenfigur dargestellt ist und ihr Blick unerwidert bleibt. Während in frühen Kompositionsentwürfen das Paar durch die Schlingungen des Drachen noch zusammengebunden wird (Abb. 135), sind Mann und Frau nun völlig getrennt. Das Bild zerfällt, formal wie inhaltlich, in zwei Teile.

Burne-Jones scheint hier eine der Kompositionen aufzunehmen, die er 1872 für eine nie realisierte Folge von Ölgemälden gezeichnet hatte: *The Masque of Cupid*, nach einer Episode aus Edmund Spensers *Faerie Queen*. (Abb. 136).<sup>1091</sup> Die Artusritterin Britomart, eine Art weiblicher Galahad, Verkörperung des Sieges der Keuschheit über Lust und Sünde,<sup>1092</sup> beobachtet, wie die Personifikation des Todes weitere allegorische Gestalten – Streit, Wut, Sorge und andere – mit dem Schwert vor sich her treibt – nicht unähnlich dem dunklen Ritter Perseus im Kampf mit einem Widersacher, den als Allegorie zu lesen zumindest möglich ist.

Perseus ist mit seinem Gegner geradezu verschmolzen, die schwarze Rüstung antwortet auf die glänzende Haut des Ungeheuers, die Köpfe sind sich spiegelbildlich zugewandt, wobei der Held im Vergleich mit den vorherigen Darstellungen ausgesprochen entschlossen wirkt. Schon Rossetti hatte in einer St. Georgs-Darstellung Ritter und Drachen eine intime Verbindung eingehen lassen und bot damit möglicherweise eine Vorlage für Burne-Jones: In dieser Zeichnung, dem Entwurf für ein Glasfenster (Abb. 138) wendet das Ungeheuer seinen aufgerissenen Rachen dem Kopf des Ritters zu, umfasst mit seiner Klaue sein Knie und schlingt den Schwanz um seinen Unterleib. Die Prinzessin, halb entblößt (was für die Ikonografie der Figur untypisch ist), harrt bewusstlos ihrer Befreiung. Aus Rossettis eher komisch wirkendem Drachen wird in *The Doom Fulfilled* eine anmutige Schlange, die zwar nicht zupacken, dafür aber den Helden von allen Seiten umfassen kann.

Dieses sorgfältig komponierte Geflecht lässt an illuminierte Handschriften, vor allem an keltisch beeinflusste Schmuckformen und Initialen in altenglischen Manu-

---

<sup>1091</sup> Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 164 f. Burne-Jones plante ursprünglich drei Gemälde, die „the Vision of Britomart“ darstellen sollten. In den 1890er Jahren kam er noch einmal auf die Entwürfe zurück, offenbar im Zusammenhang mit einer Raumgestaltung ähnlich der des *Perseus-* und des *Cupid and Psyche-* Zyklus. Aber weder kam er im zweiten Anlauf wesentlich weiter, noch schienen ihn die klar definierten Allegorien seiner Quelle sonderlich zu inspirieren, wie Georgiana berichtet: „On looking freshly at the poem he found it had become quite unreadable to him, and the names in it, as in the Pilgrim’s Progress, actually repellent“. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 306.

<sup>1092</sup> Vgl. Bulger, Thomas: „Britomart and Galahad“, in: *English-Language-Notes*, September 1987, S. 10–17.

skripten denken, ein Gebiet, für das sich Burne-Jones sehr interessierte.<sup>1093</sup> Der Drache ist zur Kalligrafie erstarrt. Hier zeigt sich der große Einfluss, den Burne-Jones' Tätigkeit als angewandter Künstler auf seine Gemälde hatte. Das ständige Wechselspiel zwischen „applied art“ und „fine art“ prägte seine Auffassung vom Bild als gestalteter Oberfläche. Die Folge konnten allzu glatte, gefällige Kompositionen, aber auch außergewöhnliche Bildfindungen wie diese sein.

Der Drachenkampf – vom Strand, wo Morris sie ansiedelt, ins Wasser verlegt – findet in klaustrophobischer Enge statt. Der Himmel ist, abgesehen von einem rätselhaften Spalt neben Andromedas Kopf, nicht mehr zu sehen. Der einzige Hintergrund ist eine braune Felswand, vor der die einzelnen Elemente dekorativ angeordnet sind. Zur rechten Seite hin ist der Raum geschlossen, der Kopf des Drachen schmiegt sich an den in den Vordergrund ragenden Stein, der sich wiederum am unteren Bildrand in Form von kleinen Terrassen bis hin zum Menhir am linken Bildrand fortsetzt, mithin einen Kreis beschreibt, der die Kämpfenden von allen Seiten umgibt und sie eigentlich zu völliger Bewegungslosigkeit verdammt.

Dass die Landschaft den jeweiligen Erfordernissen angepasst wird, ist auch daran zu erkennen, dass *The Rock of Doom* und *The Doom Fulfilled* zwar am gleichen Ort angesiedelt sind, in der Darstellung der Felsen aber Unterschiede aufweisen, die man durch einen veränderten Blickwinkel allein nicht erklären kann.

Burne-Jones legte Szenen mit Vorliebe so an, dass sie sich auf einer Ebene abspielen (die bereits beschriebene Theaterbühne, hinter der sich dann gegebenenfalls auch ein bis zum Horizont reichender Ausblick eröffnen kann). Ganz ausdrücklich forderte er einen solchen Aufbau für Wandteppiche, doch, so Georgiana: „Even in painted pictures Edward shrank from the break in unity caused by any great difference of size in figures.“ Diese „unity“ bedeutet für Burne-Jones so etwas wie eine unschuldige und wahrhaftige Auffassung in der Malerei, die er unwiederbringlich verloren wusste, nach der er sich aber dennoch zurücksehnte:

We have lost one thing in the world which we need never expect to get back again, and that is the right to put a figure in the background of the same size as those in the front. The

---

<sup>1093</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 40 u. S. 101. Kurt Löcher zeigt in seiner Katalogergänzung von 1999 ein frappierendes Beispiel aus der Oxforder Bodleian Library, ein Psalterium aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 139).

Greeks did it, and the old Italians, and it used to be quite right, but we can't any longer [...] cannot paint with the same innocence that was once possible.<sup>1094</sup>

Der Wechsel von einer räumliche Tiefe suggerierenden Darstellung in *The Rock of Doom* zu einer eher zweidimensionalen in *The Doom Fulfilled* wird besonders deutlich, wenn man versucht, die befreite Andromeda, den kämpfenden Perseus und einen imaginären Betrachterstandpunkt miteinander in Beziehung zu setzen. Wendet Andromeda sich von dem Geschehen ab? „[She] demurely turns her back to the battle but hazards a glance“,<sup>1095</sup> beschreibt Sonstroem in diesem Sinne die Szene. Oder befindet sich Andromeda nicht vielmehr weiter im Vordergrund, dem außenstehenden Betrachter näher als es die Kämpfenden sind? Dies würde bedeuten, dass sie keinerlei Anstalten macht, sich zu verbergen, dass sie den aus ihrer Position gut zu erkennenden Drachen gelassen betrachtet, nicht etwa verängstigt über die Schulter späht – oder sich gar abwendet und in stummem Leid die Augen schließt, wie in Poynters großer Darstellung des Kampfes, die Burne-Jones sicher ebenso kannte wie dessen kleinformatige *Andromeda*.

Ob mit oder ohne Ketten: Die Befreiung durch Perseus scheint an ihrer grundsätzlichen Verfassung (sei sie nun melancholisch und passiv oder gelassen und selbstbewusst) wenig geändert zu haben. Ist sie wirklich „erlöst“? Bedarf sie der Erlösung überhaupt? Man kann ihre Emotionslosigkeit für unbeteiligtes Posieren und psychologisch unglaubwürdig halten, doch sie betont einmal mehr ihre Stärke und mindert die Bedeutung des Helden.

Im Angesicht des Drachen wirkt dies noch irritierender als bei der ersten Konfrontation mit Perseus. „Andromeda is as fearless as she is regardless of her own nakedness (which cannot be said for most Andromedas)“, kommentiert 1888 das *Athenaeum*, „her action in either picture is less marked by emotion than other great pictures of the subject prepare us to expect“ – was den Betrachter aber nicht bekümmern müsse, weil es die Gesamtwirkung nicht beeinträchtigt.<sup>1096</sup>

Der Vorwurf der Emotionslosigkeit hätte den Maler natürlich nicht getroffen. Die Personen *sollen* nicht „glaubwürdig“ in dem Sinne agieren, dass sie sich wie wirkliche Menschen in der entsprechenden Situation verhalten – die Darstellung derartiger Re-

<sup>1094</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 332.

<sup>1095</sup> Sonstroem 1984, op. cit., S. 26.

<sup>1096</sup> „The New Gallery“, in: *The Athenaeum*, 19. Mai 1888, S. 635 f.



aktionen könnten nach dem Verständnis von Burne-Jones immer nur einen flüchtigen und letztlich belanglosen Moment wiedergeben.

Nicht nur die von der Situation scheinbar geforderten Gefühlsregungen werden ausgespart, auch jeder Anschein von Bewegung und Geschwindigkeit. Selbst wenn es zum Kampf kommt, auf dem Höhepunkt der Ereignisse, bringt Burne-Jones die Szene zum Stillstand. Der Rezensent der *Times* schreibt hierzu 1888: „The action itself is conveyed in a strangely individual way; it is, if one may so express it, not so much action as the spirit of action, action made statuesque and robbed of all its violence.“<sup>1097</sup>

Ruskins Furcht, das Vorbild Michelangelos könnte zu einer ausgeprägten Dramatisierung der Kompositionen Burne-Jones' führen, hatte sich als unbegründet erwiesen, eher wurden sie in den 1880er Jahren noch starrer, unbewegter, noch stärker dem Kanon der „Ideal Repose“ verpflichtet. Seine im Laufe der Jahre zunehmend indirekte, „unrealistische“ Art der Darstellung war Burne-Jones' eigenen Worten zufolge eine bewusste, willentliche Beschränkung. Georgina berichtet dies im Zusammenhang mit den *St Georg*-Bildern der 1860er Jahre, die ihr in den '90er Jahren wieder unter die Augen kamen:

I was surprised by their dramatic character, especially in the scenes where the king looks at the blood-stained clothes of the girls, who have been devoured by the Dragon, and where the poor mothers crowd into the Temple while the princess draws the lot. I spoke of this to Edward afterwards, asking him whether he had not purposely suppressed the dramatic element in his later work, and he said yes, that was so, for no one can ever get every quality into a picture, and there were others that he desired more than the dramatic.<sup>1098</sup>

Entsprechend quälend und letztlich zum Scheitern verurteilt erschien ihm die Aufgabe, Morris' *Sigurd* zu illustrieren: „It's quite wonderful how distasteful the task of making drawings to it is to me, though it's so fine. Terrible the tragedy of it is, and the fine things in it are so much fitter for literature than for my art, and I've no turn for the

---

<sup>1097</sup> „The New Gallery“, in: *Times* 9. Mai 1888, S.10. Eine schöne Umschreibung für das Statuarische des Kampfes liefert auch Carl-Wolfgang Schumann, wenn er konstatiert, der Künstler habe das Ungeheuer „wie eine betretbare Plastik“ entworfen. Vgl. „...um so mehr Engel werde ich malen'. Der Perseus-Zyklus von E. Burne-Jones in der Stuttgarter Staatsgalerie“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10./11. Juni 1972, S. 135.

<sup>1098</sup> Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 296.

dramatic.<sup>1099</sup>

Das unterdrückte „dramatische Element“ ist nicht nur das sich bedeutend Gebärende, ins Theatralische umschlagende, wie Burne-Jones es in vielen von Leightons Werken sah. Es ist die Leidenschaft, die beherrscht werden und in eine bestimmte Form gebracht werden soll, in der sie – im Sinne einer positiv besetzten „passion“ – als Antriebskraft wirkt, ohne jedoch außer Kontrolle zu geraten. Aggression und Sexualität sind für Burne-Jones elementare Kräfte, die aber die Gefahr der Zerstörung bergen.

Wenn man es darauf *anlege*, sei es nicht schwer, die „Würdelosigkeit der Lust“ darzustellen, wie er in Erinnerung an das Bild eines französischen Malers feststellt: „There was a beastly mess of a bed tousled and chairs knocked over and every sign of a row, done with great ability, so that it sticks in my memory to this day, though I wish it wouldn't.“<sup>1100</sup>

Über die Zeichnungen Aubrey Beardsleys (die Lord Leighton zu Burne-Jones' großem Ärger auch Mitte der 1890er Jahre noch sehr schätzte) sagte er:

I was looking at some the other day and they were more lustful than any I've ever seen – not that I've seen so much. There was a woman with breasts each larger than her head, which was quite tiny and features insignificant, so that she looked like a mere lustful animal. Lust does frighten me, I must say. It looks on such a despair – despair of any happiness and search for it in new degradation. [...] I dont know why I've such a dread of lust. Whether it is the fear of what might happen to me if I were to lose all fortitude and sanity and strength of mind - let myself rush down hill without any self-restraint.<sup>1101</sup>

Mary Lago identifiziert die erwähnte Zeichnung als *The Fat Lady*, eine Karikatur von Whistlers Frau Beatrix, ich halte es aber für wahrscheinlicher, dass Burne-Jones sich hier auf Oscar Wildes 1894 veröffentlichte *Salome* und insbesondere die Darstellung der barbusigen Herodias bezieht (Abb. 137).

„Hypocrites we English are“, möchte man Burne-Jones nun selbst zitieren und auf die Heerschar seiner eigenen gezeichneten „Fat Ladies“ verweisen – eine private Obsession, die er natürlich niemals in die Öffentlichkeit getragen hätte, die aber im Freundeskreis alles andere als geheim war, und sich nicht nur auf seine Karikaturen

<sup>1099</sup> Burne-Jones zu Rooke, 5. Mai 1895, zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 193.

<sup>1100</sup> Burne-Jones zu Rooke, 23. Dezember 1897, zit. n. Lago 1981, S. 127 f.

<sup>1101</sup> Burne-Jones zu Rooke, 24. Mai 1898, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 187 f.

beschränkte. Comyns Carr berichtet, wie der Anblick einer Frau, die Leonardos *Abendmahl* als Tätowierung auf dem Rücken trug, Burne-Jones' „appetite for more salient examples of monstrosity“ geweckt habe. Den gemeinsamen Besuch von P. T. Barnums legendärem Monstrositäten-Kabinett muss Carr zunächst verschieben, zu Burne-Jones' größtem Bedauern: „Still, we will have Barnum another night. I *must* see the fat lady, and *will*“, schreibt er an Carr über eine der dort zu besichtigenden Attraktionen – und auf der gegenüberliegenden Seite zeichnet er, so Carr, „a monstrous portrait of that lady herself, a thing of unimagined wealth of flesh, seated on a velvet cushion before the upturned eyes of a crowded theatre.“<sup>1102</sup>

Viele seiner Äußerungen machen deutlich, dass ihn bestimmte Aspekte der Körperlichkeit, seien sie mit Ekel oder Lust besetzt, wesentlich mehr beschäftigten als ihm lieb war. Auch der tief in der viktorianischen Mentalität verankerte Glaube, dass der Geschlechtsakt notwendigerweise ein Akt der Erniedrigung sein muss – selbsterniedrigend für den Mann, erniedrigend für die Frau, weil sie vom triebgesteuerten Mann benutzt wird – klingt an. Ob man „die Frau“ nun als Trägerin der Erbsünde und gefährliche Verführerin oder als die dem Mann moralisch Überlegene ansah – den Schuldgefühlen, die die eigene Lust weckte, war nur schwer zu entkommen.

Burne-Jones' „Fat Ladies“ mag man (mit etwas Anstrengung) noch als humoristische Entlastung vom ernsthaften Geschäft der Kunst und als bar jeder sexuellen Konnotation betrachten – doch mit Blick auf die raren Zeugnisse seiner Freundschaft mit Swinburne und Solomon aus den 1860er Jahren kann man vermuten, dass sie nur die Spitze des Eisbergs sind, oder die letzten Ausreißer, die er sich als gutsituierter, verheirateter Mann noch gestattete.

„[A] dreadful gift“ nennt Burne-Jones einen an ihn gerichteten Brief Swinburnes aus jener Zeit in seiner Antwort; er habe ihn gemeinsam mit Solomon gelesen „and our enjoyment was such that we spent a whole morning in making pictures for you, such as Tiberius would have given provinces for.“ Doch sie zu versenden, sei ihnen unangebracht, ja gefährlich erschienen, und so habe man sie verbrannt. Eine seiner eigenen Zeichnungen beschreibt er wie folgt: „A clergyman of the established church is seen lying in an ecstatic dream in the foreground. Above him a lady is seen plung-

---

<sup>1102</sup> Carr 1908, op. cit., S. 78.

ing from a trap door in the ceiling, about to impale herself upon him.“<sup>1103</sup>

Dass er Beardsleys Zeichnungen so schwer erträglich fand, hatte also vermutlich wenig mit Prüderie zu tun und mehr mit ihrer öffentlichen Präsentation im Kontext „Kunst“. Beardsley hatte, so Burne-Jones' Sicht der Dinge, die ihm geschenkte Gabe, sein zweifellos großes Talent, verschenkt. Er hatte „his proper métier of creating beauty“<sup>1104</sup> willentlich aufgegeben. Die Aggressivität von Beardsleys Femmes fatales und Hermaphroditen stellte einen Affront dar für einen Mann, der die letzten Jahrzehnte damit gerungen hatte, die Anfechtungen der Sexualität und eben jene Inhalte, die Beardsley so provokant zur Schau stellte, im Leben wie in der Kunst zu beherrschen und in die Fesseln der Schönheit zu schlagen. Und zu allem Überfluss bediente sich Beardsley dazu eines Menschentyps, dessen Wurzeln für jeden Betrachter offensichtlich waren. Er schien sich ungeniert lustig zu machen über die angestrenzte Sublimierung seines ehemaligen Vorbildes.

## 7.8 Der Kampf mit dem Drachen

Was ist der angemessene Umgang mit dem sexuellen Begehren, das Andromedas Schönheit in Perseus geweckt hat? Ihm ungehemmt nachzugeben, so lässt sich Burne-Jones' Äußerungen entnehmen, kann fatale Folgen haben. Dies ist der Kampf, den Perseus in *The Doom Fulfilled* führt. Er und sein Gegner sind zu einer Einheit verschmolzen, der Held scheint mit einem unerwünschten Teil seiner selbst zu ringen.

Die phallische Konnotation der zwischen den Beinen empor ragenden Schlange (die auf Andromeda weist und im nächsten Augenblick enthauptet werden wird) ist zumindest in diesem Fall kaum zu ignorieren. Auch ohne zu viel über freudsche Symbolik zu spekulieren,<sup>1105</sup> reicht die bloße Betrachtung des Dargestellten, um eine Deutung des monströsen Untiers als Symbol männlicher Sexualität nahe zu legen. Ent-

---

<sup>1103</sup> Burne-Jones an Swinburne, um 1866, in: *Letters Addressed to Algernon Charles Swinburne by John Ruskin, William Morris, Sir Edward Burne-Jones and Dante Gabriel Rossetti*. Printed for Private Circulation Only. Printed for Thomas J. Wise. Edition limited to Thirty Copies, London 1919, S. 8 (Exemplar in der British Library). Der Herausgeber merkt an, dass bestimmte Ausdrücke und Anspielungen in Burne-Jones' und Rossettis Briefen einen ungekürzten Abdruck unmöglich machten (S. 5).

<sup>1104</sup> Zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 128.

<sup>1105</sup> Zahlreiche weitere Phalli ließen sich entdecken, etwa im Schwert (vor allem in *The Rock of Doom*), in den Schlangen des Medusenhauptes oder dem Menhir, an den Andromeda gekettet ist.

sprechende Überlegungen hätte Burne-Jones einmal mehr in den Schriften Ruskins finden können, die sich wiederholt mit dem Motiv des Drachen als ewigem Widersacher von Göttern und Heroen beschäftigen, besonders in Zusammenhang mit William Turners mythologischen Gemälden.

Im letzten Band der *Modern Painters* entwickelt Ruskin aus Turners *The Goddess of Discord Choosing the Apple of Contention in the Garden of the Hesperides* (Tate) zunächst eine Deutung des Drachen Ladon als Verkörperung der Habsucht und des Materialismus' der neuen Zeit, „the evil spirit of wealth“<sup>1106</sup>, eng verwandt und teilweise sich überschneidend mit dem „kalten Wissen“ der modernen Wissenschaft, für das Medusa steht.

Der Garten England habe sich selbst den Drachen zum Wächter erkoren, sich unter den Schutz von Schwefeldampf und Rauch der Industrialisierung gestellt – so wie Städte und Länder sich von jeher ihren zentralen Kult, das Herz ihrer nationalen Identität, zu erschaffen pflegten. „Thus in Athens, we have the triumph of Pallas; and in Venice the Assumption of the Virgin; here, in England, is our great spiritual fact for ever interpreted to us – the Assumption of the Dragon“, konstatiert Ruskin, und es ist ihm bitter ernst. Wie die Göttin Athena ist für ihn auch der Drache, jenseits der Gemälde Turners, jenseits einzelner Mythen (die er munter miteinander vermischt), ganz unmittelbar erlebte Gegenwart.

No St. George any more to be heard of; no more dragon-slaying possible: this child, born on St. George's day [d. h. Turner], can only make manifest the dragon, not slay him, sea-serpent as he is; whom the English Andromeda, not fearing, takes for her lord. The fairy English Queen once thought to command the waves, but it is the sea-dragon now who commands her valleys.<sup>1107</sup>

An einem weiteren Drachenbild Turners, *Apollo and the Python* (Tate), lobt er bereits 1856 die Überzeugungskraft mit der der Maler den Todeskampf der riesigen Schlange dargestellt hat, „the way in which the structure of the writhed coil of the dragon's tail distinctly expresses mortal agony – not mere serpentine convolution.“<sup>1108</sup> In den *Modern Painters* führt er nun weiter aus:

---

<sup>1106</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 7, S. 403.

<sup>1107</sup> Ebd., S. 408.

<sup>1108</sup> „Notes on the Turner Gallery at Marlborough House“, in: ebd., Bd. 13, S. 89–131, S. 122.

It was a far greater contest than that of Hercules with Ladon. Fraud and avarice might be overcome by frankness and force; but this python was a darker enemy, and could be subdued but by a greater god [...] Apollo's contest with him is strife of purity with pollution; of life with forgetfulness; of love, with the grave. I believe this great battle stood, in the Greek mind, for the type of the struggle of youth and manhood with deadly sin – venomous, infectious, irrecoverable sin. In virtue of his victory over this corruption, Apollo becomes thence forward the guide; the witness; the purifying and helpful God. [...] The Mammon dragon was armed with adamant; but this dragon of decay is a mere colossal worm<sup>1109</sup>.

Selbst wenn man Ruskins Worte über Apollos Kampf gegen „Verunreinigung“ und „Sünde“ nicht als sexuelle Anspielungen verstehen und allein an die Verunreinigung der Natur durch die Industrialisierung, die Verunreinigung des Herzens durch Habsucht denken wollte: Ganz unzweideutig wird Ruskins Protegé Andersen, wenn er im bereits zitierten Essay über Carpaccios *St. Georg*, vermutlich auch das Vorbild der *Modern Painters* im Kopf, schreibt, der Drache verkörpere

the lust of flesh, whose defeat the artist has here set himself to paint. The mighty coiling tale, as of a giant eel (\*The eel was Venus' selected beast-shape in the 'Flight of the Gods. Bocaccio has enlarged upon significance of this: *Gen. Deor.*, IV. 68. One learns from other sources that a tail was often symbol of sensuality.), carries out the portaiture. [...], we are taught by this grey abomination twisting in the slime of death that the threatened destruction is to be dreaded not more for its horror than for its shame.<sup>1110</sup>

Auch vor Freud lag es offensichtlich nahe, in schleimbedeckten, sich windenden Extremitäten sexuelle Symbole zu sehen. Dass Burne-Jones vollkommen frei von derartigen Assoziationen war, kann wohl ausgeschlossen werden.

Er kannte und bewunderte das Carpaccio-Gemälde, hatte es während eines Venedig-Aufenthaltes in Details kopiert, und auch Andersons von Ruskin publizierte Exegese wird er vermutlich gelesen haben – aber erst nach 1877, als die ersten Entwürfe zu *Doom Fulfilled* bereits entstanden waren. Davon abgesehen wird er Andersons dogmatischen Standpunkt, seine sich allein auf die Bibel berufende, gegen die heidnischen Götter gerichtete Argumentation kaum geteilt haben. Seine Einstellung zur von Anderson attackierten Sinnlichkeit war wesentlich differenzierter, seine Auffassung von Venus eine gänzlich andere.

---

<sup>1109</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 7, S. 419 f.

<sup>1110</sup> Anderson in Ruskin 1903–12, op. cit., S. 368 f.

Die *Modern Painters* dagegen waren ihm Mitte der 1870er Jahren bestens vertraut. Auch teilte er Ruskins Kritik des modernen England. Betrachtet man Burne-Jones' zivilisationskritische Haltung vor dem Hintergrund von Ruskins Turner-Interpretationen, so drängt sich für den *Perseus-Zyklus* eine Lesart auf, die nun etwas weg führt von den Fragen der Sexualität – eine Lesart, wie sie bereits im Zusammenhang mit der Diskussion des Gral-Motivs anklang. Deutet man nämlich die Gralssuche als Metapher für die Suche des Künstlers, als „a quest of beauty“, und Perseus' Suche wiederum als ritterlicher Queste, so erscheint Perseus in *The Doom Fulfilled* fast zwangsläufig als Befreier – wenn nicht Englands, so doch der Schönheit schlechthin: als Retter vor einem ruskinschen Drachen der Moderne.

Zweifel an einer solchen Dechiffrierung bleiben. Derartig ambitionierte und häufig die Peinlichkeit mehr als nur streifenden Bildprogramme waren eigentlich eher die Spezialität Walter Cranes, der noch 1899 ein Werk wie das Relief „The Genius of Mechanical Invention Inviting Commerce and Agriculture“ vorlegte: Ein fledermausgeflügelter Verführer, der zwei antikisch gewandete, mit den ihrer Rolle entsprechenden Attributen ausgestattete Damen bei der Hand nimmt, um sie in eine mutmaßlich düstere Zukunft zu entführen.<sup>1111</sup>

„It's terribly didactic, that idea of his of improving mankind“, kommentierte Burne-Jones die Allegorien seines Freundes. „It's preaching, invading the province of the parson.“<sup>1112</sup> Burne-Jones sah, im Gegensatz zu Crane, seine Aufgabe nicht darin, sich in seinen Bildern *inhaltlich* mit den spezifischen Problemen seiner Zeit auseinanderzusetzen. Seine Reaktion auf die Veränderungen der modernen Welt, die Ruskin mit in seine allegorischen Deutungen einbezog, spielten für ihn nur insofern eine Rolle, als er es als seine Verpflichtung ansah, in einer Welt, in der zunehmend weniger Schönheit existiert, dem Betrachter eben solche zu vermitteln, einer materialistischen, durch die Wissenschaft korrumpierten Weltsicht das Empfindungsvermögen des Künstlers entgegenzusetzen.

Burne-Jones neigte in hohem Maße dazu, sich mit den männlichen Figuren in seinen Gemälden zu identifizieren – und diese Identifikation muss sich nicht notwendigerweise auf die Verarbeitung von emotionalen Erfahrungen beschränken, sondern

---

<sup>1111</sup> Vgl. Wilson, H.: „The Arts and Crafts Society“, in: *The Architectural Review*, Vol. 6, Juni 1899, S. 209–216; S. 211.

<sup>1112</sup> Burne-Jones zu Rooke, 18. März 1897, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 138.

kann auch auf sein Selbstverständnis als Künstler ausgedehnt werden.

Die Figur des Perseus war für eine solche Identifikation prinzipiell nicht weniger geeignet als Sir Galahad, wie eine Skulptur Alfred Gilberts veranschaulicht, die 1882 in der Grosvenor Gallery zu sehen war: *Perseus Arming* – ein anmutiger, recht unheroischer Perseus, dem Burne-Jonesschen Helden nicht unähnlich (Abb. 140). Gilbert galt in England und Frankreich als begabtester Bildhauer seiner Generation und war, wie er selbst betonte, in seiner Arbeit von Watts und Burne-Jones beeinflusst. Mit beiden verband ihn enge Freundschaft und gegenseitige Bewunderung. „I think about him a great deal. I do think a big creature is going to happen“,<sup>1113</sup> so Burne-Jones über das junge Talent. Vor allem die Heiligenfiguren in Gilberts Spätwerks lassen das Vorbild von Burne-Jones' melancholischen dunklen Rittern erkennen.<sup>1114</sup> In seinen frühen Bronzestatuen, darunter in sich versunkene Jünglinge und Frauenbüsten, ist ein privater Symbolismus ähnlich dem des Malers zu erkennen, und besonders für den *Perseus* (und den nachfolgenden *Ikarus*) legte Gilbert selbst eine autobiografische Interpretation nahe. Dass Burne-Jones, den er 1884 kennenlernte, sich ebenfalls mit diesem Stoff beschäftigte, wusste er Anfang der 1880er Jahre vermutlich nicht; auslösendes Moment war für ihn der Anblick von Cellinis *Perseus* in Florenz. So großartig dieser sei, habe er ihn doch kalt gelassen, wie er in einem Interview erklärt:

It failed to touch my human sympathies. As at that time my whole thoughts were of my artistic equipment for the future, I conceived the idea that Perseus before becoming a hero was a mere mortal, and that he had to look to his equipment. That is a presage of my life and work at that time and I think the wing still ill-fits me, the sword is blunt and the armour dull as my own brain.<sup>1115</sup>

Perseus' Reise wird zum Sinnbild für den Weg des Künstlers – zum heroischen Erfolg, wie Robert Upstone es in seiner Interpretation dem Bildhauer in den Mund legt, vielleicht aber auch zu weniger weltlichen Zielen. Womit erneut das Motiv der Grals-

---

<sup>1113</sup> Zit. n. ebd., S. 147.

<sup>1114</sup> Vgl. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 146 f.; Upstone, Robert: „Symbolism in Three Dimensions“, in: Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 83–92, S. 85 ff. Upstone leitet vor allem den St. Georg vom Grabmal des Duke of Clarence von Burne-Jones' Perseus und den Rittern der *Briar Rose*-Bilder her. Eine Gemeinschaftsarbeit beider Künstler war das Grabrelief für Burne-Jones' Freund und Mäzen William Graham im Jahr 1886. Vgl. Dormant, Richard: *Alfred Gilbert*. New Haven u. London 1985, S. 87 f.

<sup>1115</sup> Hatton, Joseph: *The Life and Work of Alfred Gilbert R.A., M.V.O., L.L.D.* Easter Art Annual, London 1903, S. 10.



suche aufscheint. Aber so unbestimmt der Begriff des Grals auch sein mag: Dass er „Erfolg“ (und sei es als Künstler) bedeuten könnte, hätte zumindest Burne-Jones von sich gewiesen.

Auch die Stationen des burne-jonesschen *Perseus* lassen sich in der von Gilbert angedeuteten Weise interpretieren: Perseus, ein schwacher Sterblicher (der er im *Earthly Paradise*, seiner Abstammung zum Trotz, ist), erhält durch Minerva, die Schutzherrin der Künste, und die musengleichen Nymphen sein „artistical equipment“: technische Fertigkeiten und Inspiration. Die Graien verleihen ihm den visionären Blick auf sonst ungesehene Gefilde.

Wie schreibt William Sharp in seinem Nachruf über Burne-Jones' lebenslange Queste? „[He] knew his vocation from the first, and, [...] he accepted his mission with grave circumspection“.<sup>1116</sup> Buchstäbliche „Umsicht“ muss auch Perseus beweisen: Minervas Spiegel der Kunst ermöglicht es, der gefährlichen Wahrheit unerschrocken ins Gesicht zu sehen. Andromeda schließlich, „Beauty“, wird befreit von alle jenen Übeln der Zeit, gegen die der Künstler, in Burne-Jones' Sinne, ein Zeichen zu setzten verpflichtet ist.

Burne-Jones muss sich, früher oder später, während der Arbeit am *Perseus*-Zyklus dieser Deutungsebene bewusst gewesen sein, aber ich glaube nicht, dass er sie von Anfang an im Sinn hatte (so wie auch Gilberts Erläuterung mehr eine nachträgliche Eigeninterpretation zu sein scheint), geschweige denn, dass sie für ihn im Zentrum stand. „He would sit and stare at a completed picture, wondering why he had begun and what he meant“,<sup>1117</sup> meint Robin Ironside, und in diesem Sinne sollte man auch die Gleichsetzung von Held und Künstler verstehen, nicht als Allegorie, sondern als Teil der sehr privaten, sich mit anderen Aspekten des Lebens mischenden Selbstbe-  
spiegelung in der Mythologie.

Es ist kaum möglich (und müßig), entscheiden zu wollen, ob wir es nun eher mit „a quest of beauty“ oder „a quest for love“ zu tun haben (natürlich mit beidem), aber das Spezifische des *Perseus*-Zyklus, im Kontext des Gesamtwerkes, scheint mir doch eher die Differenziertheit und Widersprüchlichkeit zu sein, mit der er hier Liebe, Sexualität und Selbstfindung (und nicht die Suche nach einem abstrakten Ideal von Schönheit oder nach der Aufgabe von Kunst) behandelt. Den *Perseus*-Zyklus vorran-

---

<sup>1116</sup> Sharp 1898, op. cit., S. 301.

<sup>1117</sup> Ironside 1948, op. cit., S. 414.

gig als Auseinandersetzung mit dem Verhältnis der Geschlechter zu deuten, als fortschreitende Entwicklung und verschiedengestaltige Ausformulierung dieser einen, im Verlauf der Arbeit sich immer deutlicher herauschälenden Thematik, scheint mir sowohl Burne-Jones' Intentionen angemessener als auch ertragreicher für den heutigen Betrachter zu sein. (Was auch meint, dass der „Ertrag“ über die „Intention“ hinausgehen kann und soll.)

Als Gralssuche kann man die Reise des Perseus in jedem Fall betrachten: als Suche nicht nach einer tatsächlich zu erringenden Trophäe, sondern nach einem Ideal von Liebe und Partnerschaft, nach einem Zustand, dem man sich bestenfalls annähern, den man aber nie ein für allemal erreichen kann. Erlösung verheißt auch die Liebe nicht.

Für *The Doom Fulfilled* als Etappe dieses Weges (um nun wieder auf den Drachen als Symbol der Wollust zurück zu kommen) bedeutet dies: Burne-Jones lässt Perseus vorübergehend die Distanz wahren und gegen aufkommende sexuelle Gefühle ankämpfen. Ob dies nun aus Respekt gegenüber der Frau geschieht oder aus Selbstschutz, lässt sich kaum voneinander trennen, so wie Burne-Jones auch in der Beziehung mit Maria Zambaco sowohl Angst um seine Geliebte hatte als auch davor, die Kontrolle über seine Gefühle und sein Leben zu verlieren – „let myself rush down hill without any self-restraint“.

Natürlich soll das Bild vom Drachenkampf kein Plädoyer für sexuelle Enthaltsamkeit sein. Burne-Jones' Abneigung gegen Kunst als Träger moralischer Botschaften lässt sich auch auf diesen Themenbereich übertragen. Selbst Fernand Khnopffs berühmtes Gemälde der zärtlich sich an einen Jüngling schmiegenden gepardengestaltigen *Sphinx* (auch als *Kunst* oder *Zärtlichkeiten* bekannt), das er 1896 in der New Gallery sah, war ihm (obwohl doch recht nah an seinem eigenen Werk *The Depths of the Sea*) in dieser Hinsicht zu deutlich: „Yes, I can't say I like it; if it's meant as a warning against lust, that would be much better let alone. I like a little mystery in a picture, it sets people wondering and thinking, but I don't like too much of a puzzle“.<sup>1118</sup>

Burne-Jones will keine Warnungen aussprechen, aber ebenso wenig will er, dass

---

<sup>1118</sup> 7. Mai 1896, zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 196

sein Held sich „the disgracefulness of Lust“ ausliefert. Also trennt er die Protagonisten zunächst voneinander, inszeniert die Differenz.

Über seine unterschiedliche Auffassung bei der Darstellung von Männern und Frauen sagte Burne-Jones Mitte der 1870er Jahre: „A woman’s shape is best in repose, but the fine thing about a man is that he is such a splendid machine, so you can put *him* in motion, and make as many knobs and joints and muscles about him as you please.“<sup>1119</sup>

So irritierend diese Trennung im Hinblick auf das Gesamtwerk und die Androgynität der dargestellten Figuren auch wirkt, in *The Doom Fulfilled* wird sie beispielhaft vor Augen geführt. In diesem besonderen Fall rührt das Maschinenhafte des Perseus und der so überdeutlich sichtbare Gegensatz von Mann und Frau vor allem vom Gegensatz zwischen metallener Rüstung und nackter Haut her, ein in Darstellungen von Befreiern und Befreiten immer wieder gebrauchtes formales Element.<sup>1120</sup>

Burne-Jones bekannte Beispiele sind beispielsweise Ingres’ *Ruggiero und Angelica*<sup>1121</sup> (Abb. 118), und Millais 1870 ausgestellter *Knight Errant* (Abb. 140), ein Ritter, der eine nackte, möglicherweise vergewaltigte Frau (der Täter liegt tot im Hintergrund) von einem Baum losbindet.<sup>1122</sup>

Burne-Jones bedient sich dieser Möglichkeit der Kontrastierung, begreift sie jedoch nicht als festgefügte ikonografische Tradition, sondern spielt in den Bildern des *Perseus-Zyklus* mit den sich bietenden Variationen, lässt den Ritter auf nackte und bekleidete Frauen, den unbekleideten Jüngling auf die gepanzerte Göttin treffen.

Der Gegensatz zwischen nackter Frau und gerüstetem Mann wird in *The Doom Fulfilled* nicht nur durch die Farbigkeit – ein goldbraunes und elfenbeinfarbenes versus zwei eher blauschwarze Bilddrittel – sondern auch durch die Malweise und die Behandlung der Bildoberfläche unterstützt: Andromedas Körper wirkt glatt und kompakt wie polierter Marmor, die Rüstung des Perseus dagegen (anders als das blanke, glänzende Metall in vergleichbaren Darstellungen anderer Maler) rau und schorfig, ein Effekt, den Burne-Jones (in geringerem Maße in all seinen Bildern) dadurch er-

---

<sup>1119</sup> Burne-Jones zu Rooke, zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 121.

<sup>1120</sup> Vgl. Kestner 1995, op. cit., S. 98 u. S. 127 f.

<sup>1121</sup> Zur damals noch im Palais du Luxembourg ausgestellten Version dieses Gemäldes (seit 1878 im Louvre; eine weitere Fassung befindet sich seit 1918 in der National Gallery in London), veröffentlichte Rossetti 1850 zwei Sonette in *The Germ*. Vgl. Rossetti 1911, op. cit., S. 189 und S. 665.

<sup>1122</sup> Vgl. Munich 1989, op. cit., S. 16; Smith 1996, op. cit., S. 151 ff.

zielte, dass er den Pigmenten und Farben aus der Tube wenig Öl und manchmal Gummiarabicum beimischte und ihnen so eine trockene und zähe Konsistenz verlieh.<sup>1123</sup>

Perseus wirkt konzentriert und ähnlich ruhig und gelassen wie Andromeda. Keine Anstrengung verzerrt seine Züge. Im Kampf gegen die inneren Feinde demonstriert seine äußere Erscheinung den Sieg der Gemütsruhe über die Tumulte der Seele. Und zugleich lässt sie den Helden als Kampfmaschine erscheinen, metallenen und unerbittlich. Zum ersten Mal sieht man etwas von der sich sonst eher auflösenden Polarität der Geschlechter, nicht als verabsolutierten Zustand jedoch, sondern als ein Stadium unter anderen.

*The Doom Fulfilled* ruft in Erinnerung, dass, aller Androgynität zum Trotz, der *Perseus*-Zyklus die von Burne-Jones empfundene Fremdheit zwischen Mann und Frau behandelt – und die Sehnsucht, sie zu überwinden. Die Andromeda-Bilder geben die drei Stufen dieses Prozesses wieder – eine Abfolge, die nur funktioniert, wenn in jedem Fall beide Beteiligten zu sehen sind.

Im ersten Bild wird der Versuch einer Annäherung dargestellt, die unwiderstehliche und doch so gehemmte Anziehungskraft zwischen den Liebenden. Im zweiten Bild nimmt Burne-Jones die Ähnlichkeit zurück und rückt die Distanz, die Unterschiedlichkeit, das gegenseitige Nichterkennen von Perseus und Andromeda in den Vordergrund, der Held muss sich zunächst von ihr entfernen, den Drachen besiegen, um bereit für eine Verbindung zu sein. Das dritte Bild wird ein Fazit ziehen, eine Synthese aus den beiden vorangegangenen bilden.

---

<sup>1123</sup> „Dreading the darkening of oil and disliking its greasiness, he liked a stiff pigment of the texture of soft cheese [...]. Whether he painted in oil or watercolour he liked the same result, one like fresco or egg tempera, so he has puzzled people about his medium's identity.“ Rooke, T. M.: „Note on Burne-Jones's Medium“ (7. Juni 1933. Reproduced by kind permission of the Tate Gallery), in: *Burne-Jones*, Ausst.-Kat. Mappin Art Gallery, Sheffield 1971, S. 8 f. Wie sehr der Maler selbst die haptischen Qualitäten eines Bildes zu schätzen wusste, ist allerdings fraglich. Nicht nur hingen die im Garten-Atelier ausgestellten zehn *Perseus*-Gouachen hinter Glas, ganz allgemein scheint ihm, wenn es die Lichtverhältnisse zuließen, der Effekt einer zweiten, spiegelnden Oberfläche eher von Vorteil gewesen zu sein. Anlässlich von *Hope*, einer Auftragsarbeit von 1896, die die neuen Besitzer entgegen seinem Rat unverglast ausstellten, sagte er: „I like a picture so much better under glass; it's like a kind of aetherial varnish. It's wonderful to me how people don't see that a picture under glass is so much more beautiful than without it – they're so insensitive. But they must do as they like with it. They can hang it upside down if they will.“ Burne-Jones zu Rooke, 18. März 1897, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 138.

## 8

# „So mirrored and yet live“ Der Blick in den Spiegel

### 8.1 Aspecta Medusa

Mit *The Baleful Head* (Abb. 142) endet nicht nur die Reise des Perseus, zusammen mit *The Garden of Pan* (Abb. 166) und zwei Porträts markierte das Gemälde auch das Ende von Burne-Jones' elfjähriger Ausstellungszeit in der Grosvenor Gallery, die er im folgenden Jahr, 1888, zugunsten der New Gallery verließ (siehe S. 317 ff.).

Über die nachlassende Qualität der Grosvenor-Ausstellungen bestand im Jahr 1887 weitgehende Einigkeit, weniger aber darüber, ob ihr Aushängeschild, Burne-Jones, dafür mitverantwortlich sei. Für das *Athenaeum*, das auch in diesem Fall in seiner „Fine Art Gossip“-Rubrik Vorberichterstattung aus des Künstlers Atelier geleistet hatte, waren Burne-Jones' Beiträge „certainly the most attractive pictures in the collection“, die beiden Hauptwerke „among the most highly imaginative he has produced. ‘The Baleful Head’ (75) has been the longest in hand, and in the list of his achievements will no doubt take a place inferior only to ‘King Cophetua’ and ‘The Golden Stairs.’“<sup>1124</sup>

Vollkommen gegensätzlicher Ansicht war die *Saturday Review*: Ein *A Portrait* betitelte Bild zeige zwar „a happy mixture of realism [...] and idealism“, aber

„The Baleful Head“ (75) indeed, is in his worst style – tame and insipid in expression, mannered in treatment, and unpleasantly cold and purple in colour. If this colour be defended, as ugliness often is in music, on the ground of its appropriateness to a scene of gloom and horror, we can only say that we should have preferred to see the expression in the faces.<sup>1125</sup>

---

<sup>1124</sup> „The Grosvenor Gallery Exhibition (First Notice)“, in: *The Athenaeum*, 7. Mai 1887, S. 613; vgl. auch „Fine-Art Gossip“, 30. April 1887, S. 584. Ähnlich begeistert: „The Grosvenor Gallery“, in: *Birmingham Daily Post*, 2. Mai 1887, S. 4; „London Correspondence“, in: *Freeman's Journal and Daily Commercial Advertiser*, 2. Mai 1887, S. 5.

<sup>1125</sup> „The Grosvenor Gallery“, in: *The Saturday Review*, 7. Mai 1887, S. 653.

Das *Art Journal* (obwohl es Burne-Jones an erster Stelle und bei weitem am ausführlichsten bespricht) übergeht *The Baleful Head* gänzlich und beschränkt sich auf *The Garden of Pan*: ein Bild, das nicht überzeuge, aber zumindest aus dem sonstigen Mittelmaß der Ausstellung herausrage.<sup>1126</sup>

Auch das *Magazine of Art* sah die gesamte „Burne-Jones-Schule“ an einem Tiefpunkt angelangt: „With Mr. Jones in no great force, and with these, his most distinguished disciples, in a condition (so to speak) of collapse, it is not surprising that the Grosvenor Gallery should present, as we have said, a strong resemblance with the Royal Academy“. Die Darstellung der Perseussage wirke in Burne-Jones' Interpretation noch willkürlicher als der so unarkadische Garten des Pan: „It invites examination and stimulates curiosity by its marvellous detail, but wonder is almost the only emotion stirred, and this is hardly a desirable, still less a victorious result in the work of a so accomplished and thoughtful an artist.“<sup>1127</sup>

„For the first time in looking at this artist's productions“, klagte der in gleicher Weise enttäuschte *Spectator* „we seem to feel an almost total lack of impulse and spontaneity [...] We miss the feeling which has hitherto always arisen within us on contemplating his pictures, that he has painted them less because he *would* than because he *must*.“<sup>1128</sup> Dies ist allerdings eine Beobachtung, der vielleicht sogar Burne-Jones selbst zugestimmt hätte – in Anbetracht der Anstrengung, die es ihn oft kostete, begonnene Arbeiten zu Ende zu führen, statt, wie er es lieber getan hätte, immer wieder neue zu beginnen.

Philip Burne-Jones meinte, es sei ein ständiger Quell des Bedauerns für seinen Vater gewesen, dass es ihm wegen der Belastung durch andere Arbeiten nicht möglich war, den *Perseus*-Zyklus früher zu vollenden, „and, as time went on, he made a special point of finishing the last of the series – [...] in order that, whatever happened, the series should be intelligible as a whole and end with its proper conclusion.“<sup>1129</sup> So wurde die Ölfassung 1885 gemeinsam mit den beiden anderen Andromeda-Bildern begonnen und 1887 vor allen anderen Bildern des Zyklus' fertiggestellt.

Vieles, das Morris in *The Earthly Paradise* in aller Breite ausmalt, lässt Burne-

---

<sup>1126</sup> „The Grosvenor Gallery Exhibition“, in: *The Art Journal*, August 1887, S. 283.

<sup>1127</sup> „Current Art.- II“, *The Magazine of Art*, 9, 1887, S. 492 f. Ähnlich negativ Cosmo Monkhouse: „The Grosvenor Gallery“, in: *The Academy*, 14. Mai 1887, S. 348 f.

<sup>1128</sup> „Art. The Grosvenor Gallery“, in: *Spectator*, 7. Mai, 1887, S. 621 f.

<sup>1129</sup> Burne-Jones 1900, op. cit., S. 162.

Jones in seinen Gemälden von Perseus und Andromeda unberücksichtigt: die prunkvolle Hochzeit in Joppa, den übellaunigen Rivalen Phineus, der mit all seinen Getreuen zu Stein verwandelt wird, die Rückkehr nach Seriphos (von wo Perseus einst aufgebrochen war, um das Medusenhaupt zu erlangen) samt Befreiung Danaës, Versteinernung des um sie freunden Königs Polydectes und (zum wiederholten Mal) jubelndem Volk; die Weiterfahrt nach Thessalien, den Steinwurf, mit dem Perseus ohne Absicht – „the high Gods had wrought out their intent“<sup>1130</sup> – seinen Großvater Acrisius tötet; das Einfügen des Medusenhauptes in Minervas Schild, die Gründung der Stadt Mykene und der Beginn eines Goldenen Zeitalters unter Perseus' Herrschaft.<sup>1131</sup>

Statt dessen erleben wir die Abkehr des Helden von der lärmenden Welt. Während in der ursprünglichen Sage, bei Ovid wie bei Morris, der Kampf gegen den Drachen und die Eroberung der Jungfrau die zukünftige Rolle des Helden als Herrscher und Begründer einer Dynastie legitimiert, scheint der Burne-Jones'sche Perseus seine sozialen Verpflichtungen zu ignorieren und sich ins Privatleben zurück zu ziehen.

Der symmetrische Aufbau von *The Rock of Doom* wird im letzten Bild wieder aufgegriffen, doch die beiden dargestellten Personen sind nun einander zugeneigt und durch Berührung verbunden. Sie stehen links und rechts, genaugenommen: hinter einem schlanken, achteckigen Brunnen aus farbigem Marmor. Die Hände haben sie auf dem Brunnenrand ineinander gelegt. Diese Handhaltung ist beinahe das einzige Detail, das Burne-Jones im Vergleich zur vorangehenden, sehr sorgfältig ausgearbeiteten Gouache-Version (Abb. 143) ändert, vermutlich, um zu betonen, dass es nicht um ein Ergreifen von Seiten Perseus', sondern tatsächlich um ein beidseitiges Umschließen der Hände handelt.

Perseus hält in der Linken das bleiche Haupt der Medusa – die Schlangen scheinen sich um seine Finger zu winden, anstatt tot herabzuhängen –, während Andromeda die freie Hand in auffälliger Weise zurückgezogen und verhüllt ist.

Diese Geste korrespondiert mit der Medusa in *The Finding of Medusa*. Sie lässt sich kaum in gleicher Weise interpretieren, aber ebenfalls mit Maria Magdalena in Verbindung bringen – nicht als eine Verhüllung aus Scham oder um Tränen zu trock-

---

<sup>1130</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 237.

<sup>1131</sup> Burne-Jones' handschriftliche Beschreibungen der 28 geplanten und nie ausgeführten Buchillustrationen folgen Morris dagegen bis zur letzten Zeile: „Tomb of P., image of Minerva with head on Aegis“, lautet in Burne-Jones' Liste die abschließende Notiz. Löcher 1973, op. cit., S. 48.

nen, sondern als Ausdruck der verweigeren oder verbotener Berührung: „Noli me tangere!“; „Rühre mich nicht an“, sagt Jesus, als Gärtner, zu Maria Magdalena, nachdem sie ihn erkannt hat (Johannes 20, 17). In gleicher Weise darf Andromeda der Wahrheit ins Antlitz schauen, aber nicht nach ihr greifen.

Dazu nicht im Widerspruch stehen eher formale Überlegungen. Kurt Löcher stellt in seinem Nachtrag zur Liste der Vorarbeiten zahlreiche inzwischen ausfindig gemachte Studien zur Andromeda-Figur vor, die zeigen, wie Burne-Jones nicht nur mit der Gewandung Andromedas, sondern gerade auch mit dieser Handhaltung gerungen hat: vom überrascht erhobenen Arm über ein lockeren Aufstützen der Hand, „als ob sie die Auslagen einer Tischvitrine betrachtet“, bis, schließlich, zur das Gewand raffenden Geste, die, so Löchers Fazit, „für sich keinen guten Effekt macht“ (was ich so nicht sehe), „aber im Ganzen der Faltenfiguration aufgeht.“<sup>1132</sup>

Medusa hat die Augen geschlossen, Perseus sieht zu Andromeda hinüber – kann ihr aber nicht ins Gesicht, sondern nur auf den Scheitel sehen: Sie wendet sich von ihm ab und blickt hinab in den Brunnen.

Und dort, im perspektivisch verkürzten Achteck des Brunnenspiegels, wie ein Bild im Bild, erscheinen die Gesichter ihrer Neigung zum Wasser entsprechend beinahe *en face*. Wie schon für *The Mirror of Venus* muss der Maler ausführliche Studien zum Thema „Spiegelbild“ betrieben haben, um die komplexe Anordnung physikalisch exakt und zugleich kompositorisch ausgewogen und symmetrisch wiederzugeben.<sup>1133</sup> Manchem Kritiker war die Darstellung immer noch zu unübersichtlich: „the composition is a little awkward“, urteilte die *Times*, „and there is too much crowding of the heads“. Die *Pall Mall Gazette* und der *Glasgow Herald* berichteten gar, Besucher hätten den Bildtitel *The Baleful Head* mitunter zu „a pail full of heads“ (ein Eimer voller Köpfe) verballhornt.<sup>1134</sup>

---

<sup>1132</sup> Löcher 1999, op. cit., S. 26. Die zuerst genannte Formulierung entstammt einem unveröffentlichten Textentwurf Löchers.

<sup>1133</sup> Meine 2002 aufgestellte Behauptung, die Anordnung der Köpfe im Spiegel gehorche nicht den Gesetzen der Physik, sondern sei zugunsten der optimalen Sichtbarkeit aller Beteiligten manipuliert, musste ich nach dem experimentellen Nachstellen der Szene revidieren.

<sup>1134</sup> „The Grosvenor Gallery. First Notice“, in: *The Times*, 2. Mai, 1887, S. 12; „Occasional Notes“, in: *The Pall Mall Magazine*, 2. Mai 1887, S. 3; „The Grosvenor Gallery (Second Notice)“, in: *The Glasgow Herald*, 19. Mai 1887, S. 4; Für weitere, im Tenor jeweils gemischte Reaktionen vgl. auch „The Grosvenor Gallery Exhibition (First Notice.)“, in: *The Leeds Mercury*, 2. Mai 1887, S. 8; „A Glimpse of ‘the Grosvenor’“, in: *The Pall Mall Gazette*, 2. Mai 1887, S. 4 f.; „The Grosvenor Gallery“, in: *Liverpool Mercury*, 2. Mai 1887, S. 5; „Feminine Fashions and Fancies“, in: *The Newcastle Weekly Courant*, 6. Mai 1887, S. 6; „The Grosvenor Gallery“, in: *The Graphic*, 7. Mai 1887, S. 478 f.



Die schon beim Drachenkampf auftretende bedrückende Enge herrscht auch in dieser Szene. Das Paar befindet sich in einem mittelalterlich anmutenden, geradezu hermetisch abgeriegelten Liebesgarten, in einer Nische, die von einer Mauer oder marmornen Sitzbank, ähnlich gestaltet wie der Brunnen, von mindestens drei Seiten umschlossen ist. Links von Perseus ragt ein Apfelbaum auf, dessen Laub das Paar als ornamentale Fläche hinterfängt (man denkt an Morris' Tapeten). Jenseits der Umgrenzung wächst eine nur an wenigen Stellen zu sehende Rosenhecke, die mit dem Apfelbaumlaub vor ihr buchstäblich zu verwachsen scheint. Den obersten Bildrand nimmt das Blätterdach einer Baumreihe weiter im Hintergrund ein; der Himmel ist kaum zu sehen. Herbstliches Zwielflicht herrscht.

In *The Earthly Paradise* spielt sich das Geschehen noch am Meeresufer ab: Andromeda steht vor einer Pfütze oder einem kleinen Teich, den die Flut zurückgelassen hat, und betrachtet ihr Spiegelbild: „Canst thou not see my foolish visage clear, / Yea, e'en the little gems upon my hands?“ Sie bittet Perseus, ihr das Medusenhaupt, „the marvel of the lands“, von dem er ihr zuvor berichtet hat, zu zeigen.

Then gazing down with shuddering dread and awe,  
Over her imaged shoulder, soon she saw  
The head rise up, so beautiful and dread,  
That, white and ghastly, yet seemed scarcely dead  
Beside the image of her own fair face,  
As, daring not to move from off the place,  
But trembling sore, she cried: „Enough, O love!  
What man shall doubt thou art the son of Jove;  
I think thou wilt not die.“ Then with her hand  
She hid her eyes, and trembling did she stand  
Until she felt his lips upon her cheek;  
Then turning round, with anxious eyes and meek,  
She gazed upon him, and some doubtful thought  
Up to her brow the tender colour brought<sup>1135</sup>.

Burne-Jones' erste Skizzen und die Darstellung der Szene im Gesamtschema (Abb. 15) folgen dieser Beschreibung recht genau und wirken wie Momentaufnahmen: Andromeda neigt sich hinab zur Erde, in unvorteilhafter Haltung an Perseus geklammert.

---

<sup>1135</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 217.

Doch für das im Laufe der Entstehungszeit immer mehr nach Zeitlosigkeit und Allgemeingültigkeit strebende Schlussbild war dies eine schlechte Lösung, und so entwickelte der Maler nach und nach (Abb. 144) den Bildaufbau, wie er nun zu sehen ist.

Der Vorbilder sind viele. Für den achteckigen Brunnen führt Julian Treuherz die Miniatur einer flämischen Abschrift des *Roman de la Rose* im British Museum an, eine Illustration der Episode, in der der Pilger im Brunnen des Narziss das Bild der Rosenknospe, des zukünftigen Ziels seiner Wünsche, sieht.<sup>1136</sup> Ein ähnliches Motiv, bei dem es jedoch weniger gewiss ist, ob Burne-Jones es kannte, kann man auf einem französischen Gobelin des 15. Jahrhunderts im Museum of Fine Arts, Boston, sehen, den Löcher zum Vergleich heranzieht (Abb. 145).<sup>1137</sup>

Doch auch das Motiv des gespiegelten Gorgoneions selbst hat eine lange Tradition, die bis etwa 400 v. Chr. zurück reicht und ursprünglich vermutlich auf einer heute verlorenen literarischen Quelle beruht. Abgesehen vom Bild des Narziss ist es „die in der antiken Kunst am häufigsten und vielfältigsten dargestellte mythologische Spiegelungsszene.“<sup>1138</sup> Auf griechischen Vasenbildern ist es noch Athena, die ihrem Schützling die errungene Trophäe in einem natürlichen oder künstlichen Spiegel präsentiert (Abb. 146). Auch die zweite Schutzgottheit des Perseus kann hinzutreten, wie es auf einem etruskischem Spiegel im Britischen Museum, ebenfalls aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., zu sehen ist.: Umgeben von Rankenwerk sitzen Perseus und Hermes einander gegenüber, neigen die Köpfe und betrachten in einer Wasserlache Medusas Haupt, das die hinter ihnen stehende Athena hält (Abb. 147).<sup>1139</sup> Vor allem die zweite Szene ähnelt in ihrer Symmetrie in erstaunlichem Maß der Komposition von *The Baleful Head*.

Die „Umbildung ins Amourös-Genrehafte“<sup>1140</sup> erlebt das Motiv im Hellenismus: Athena wird durch Andromeda ersetzt. Neben Gemmen sind es vor allem Wandbilder, die das Liebespaar zeigen und an die der Kreis der Präraffaeliten anknüpfte.

Rossettis Gemälde *Aspecta Medusa*, mit dem er sich seit Mitte der 1860er Jahre

---

<sup>1136</sup> Vgl. Treuherz, op. cit., S. 167.

<sup>1137</sup> Vgl. Löcher 1999, S. 26. Nach einem Hinweis von Horst Vey.

<sup>1138</sup> Balensiefen, Lilian: *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst*. Tübingen 1990, S. 124. Vgl. auch Schefold/Jung 1988, op. cit., S. 112 ff. Mir sind jedoch keine Skizzen für *The Baleful Head* bekannt, die den Vorbildcharakter anderer Kunstwerke (welchen Themas auch immer) tatsächlich belegen könnten.

<sup>1139</sup> Vgl. ebd.

<sup>1140</sup> Schauenburg 1960, op. cit., S. 81.

beschäftigte, sollte das gleiche Motiv wie *The Baleful Head* zeigen:

The artist has designed the work so that we have the hero and his wife reclining by the side of the impluvium in their palace; behind them are the buildings and appropriate decorations of that place; Andromeda, who is nearly nude, reclines against the knees of Perseus,<sup>1141</sup>

schrieb F. G. Stephens im *Athenaeum* über den Entwurf, den er bei einem von mehreren Atelierbesuchen gesehen hatte (Abb. 148).<sup>1142</sup> Rossetti hatte die Besuche selbst initiiert, „fishing for a commission“,<sup>1143</sup> wie Jan Marsh vermutet. Marsh sieht in Stephens Artikeln so etwas wie kostenlose Anzeigen, mit denen Rossetti, der seit Jahren nicht mehr öffentlich ausstellte, signalisieren wollte, dass er sich nicht nur mit religiösen und mittelalterlichen Themen befasste, sondern auch Anschluss an das jüngste „Classical Revival“ gefunden hatte. Tatsächlich lesen sich Stephens' Ausführungen wie eigens für potentielle Mäzene geschrieben. Dies gilt besonders für den kurzen Artikel über *Aspecta Medusa*, dessen einziger Inhalt ist, dass es besagten fertigen Entwurf gebe, der nur noch der Umsetzung in ein Gemälde harre.

Drei Jahre später schreibt Swinburne in einem Artikel über Galerie- und Atelierbesuche über Rossettis Entwurf (vermutlich das gleiche Blatt):

an old and well-worn subject, but renewed and reformed with life by the vital genius of the artist. In the Pompeian picture we see the lovers at halt beside a stream, on their homeward way; here we see them in their house, bending over the central cistern or impluvium of the main court. The design is wonderful for grace and force; the picture will assuredly be one of the painter's greatest.<sup>1144</sup>

Von welchem „Pompeian picture“ genau Swinburne spricht, bleibt offen. Es sind mehr als ein Dutzend pompejanischer Wandbilder bekannt, die Perseus und Andromeda, einander zugeneigt und das Medusenhaupt im Wasserspiegel betrachtend, zeigen. Rossettis Entwurf am nächsten, wenn auch in spiegelverkehrter Anordnung,

---

<sup>1141</sup> „Fine-Art Gossip“, in: *The Athenaeum*, 11. November 1865, S. 658.

<sup>1142</sup> Zu den bekannten Skizzen vgl. Surtees 1971, op. cit., S. 106 f. Die hier abgebildete, von Marillier gezeigte Version, 1899 im Besitz der Ionides-Familie und von Surtees nicht lokalisierbar (vgl. ebd., Nr 183A), ist offenbar die am weitesten ausgeführte. Surtees bildet eine etwas skizzenhaftere Bleistiftzeichnung und eine Kopfstudie der Andromeda ab.

<sup>1143</sup> Marsh, Jan: *Dante Gabriel Rossetti. Painter and Poet*, London 1999, S. 313.

<sup>1144</sup> Swinburne, Algernon: „Notes on Some Pictures of 1968“, in: Swinburne 1968, Bd. 15, S. 196–218, S. 215. Auch hier hatte Rossetti Einfluss genommen und den Freund gebeten, neben anderen Werken unbedingt auch *Aspecta Medusa* in seinem Artikel zu erwähnen. Vgl. Doughty/Wahl 1965–67, op. cit., Bd. 2, S. 656.

kommt ein Fresko im Museo Nazionale in Neapel (Abb. 149); gerade im Hinblick auf Burne-Jones noch interessanter ist jedoch eine heute zerstörte Version (Abb. 150), die bis hin zum dreifachen Spiegelbild im Wasser eine verblüffende Ähnlichkeit mit *The Baleful Head* aufweist. Beide Varianten (und zwei weitere) wurden 1839 in einem Stichwerk veröffentlicht, das Rossetti, Swinburne und Burne-Jones vermutlich aus dem British Museum kannten.<sup>1145</sup>

Zu der Vermutung, dass Burne-Jones Reproduktionen einer oder mehrerer dieser Darstellungen kannte, gibt auch Paul Leprieur Anlaß, der 1893 zu *The Baleful Head* schreibt (reichlich vage leider): Burne-Jones sei zu neugierig auf jedes Dokument, das ihm eine Idee und ein neues Motiv liefern könnte, als dass es möglich sei zu bezweifeln, dass er „certains fresques d’Herculanum représentant justement le même sujet rare“<sup>1146</sup> gekannt habe.

Fest steht, dass Burne-Jones Rossetti im Juli 1867 (zu der Zeit, in der er selbst Illustrationen für das *Earthly Paradise* plante) mindestens einmal besuchte, und dass sich letzterer in diesen Wochen intensiv mit dem Thema beschäftigte, wie nicht nur Rossettis Briefe an den inzwischen an Land gezogenen Auftraggeber, sondern auch jene an Ford Madox Brown zeigen, in denen er von Perseus und Medusa berichtet.<sup>1147</sup> Morris’ gerade erst im Entstehen begriffenes *Earthly Paradise* spielte für seine Bildfindung vermutlich keine Rolle – eher ist der umgekehrte Fall denkbar. „The subject“, so Rossetti, „is one I have fixed on for years and much desired to carry out, and of which the treatment is as clear in my mind as if it were already done.“ Er wisse von keiner Darstellung, die das Motiv vollständig wiedergebe, „but there are sufficient slight representations of it on vases and in wall-decoration of classic times to determine its exact treatment as including the head separate, not on the shield“<sup>1148</sup>.

Auch außerhalb des mythologischen Kontextes hatte sich Rossetti schon früh mit vergleichbaren Spiegelungen beschäftigt. Die Zeichnung *A Parable of Love (Love’s Mirror)* (Abb. 151) von 1849/50, ein Bild mit ähnlich komplexer Blickführung wie *The Baleful Head*, wäre ein weiteres mögliches Vorbild für Burne-Jones: Ein junger

---

<sup>1145</sup> *Real Museo Borbonico*, Bd. 12, Neapel 1839. Vgl. auch Balensiefen 1990, op. cit., S. 124–130.

<sup>1146</sup> Leprieur 1893, op. cit., S. 475. Aus Herculaneum sind keine derartigen Bilder bekannt, vermutlich dachte Leprieur doch eher an Fresken im benachbarten Pompeji.

<sup>1147</sup> Vgl. Doughty/Wahl 1965–67, Bd. 2, S. 624 ff.

<sup>1148</sup> D. G. Rossetti an Charles Mathews, 12(?). November 1867, in: Doughty/Wahl 1965–67, op. cit., Bd. 2, S. 643.

Mann greift seiner Geliebten über die Schulter, um ihr beim Verfertigen eines Selbstporträts zu helfen, wobei beide (er mittels des Spiegels) auf das Porträt schauen, und ihre Köpfe im „Spiegel der Liebe“ vereint sind, ohne sich jedoch einander zuzuwenden.<sup>1149</sup>

Der Auftraggeber, den Rossetti im Frühjahr 1867 für sein *Medusa*-Bild gewonnen und mit dem er einen Preis von 1500 Guineen vereinbart hatte, war Charles Mathews, ein ehrbarer Bierbrauer, der für seine geplante Privatgalerie präraffaelitische Gemälde ebenso akquirierte wie die üblicherweise ein gänzlich anderes Publikum ansprechenden Alltagspanoramen William Friths.<sup>1150</sup> Leider zeigte er sich weniger begeistert als Swinburne. Die Kommission war zwar nach einer Begutachtung von Rossettis Entwurf erfolgt, und auch dessen Absicht, die Figuren in Lebensgröße darzustellen, hatte Mathews nach kurzem Zögern zugestimmt. Gegen das entscheidende Motiv erhob er dann aber nachträglich Einwände: „I cannot all get over the horror and repugnance with which I have always regarded that which according to your original design, is to be one of the chief features in it – I mean of course the *severed* head of Medusa.“<sup>1151</sup> Für einen Empfangsraum sei das Motiv dann doch zu grausig.

Rossetti gab sich alle Mühe, den prestigeträchtigen und hoch dotierten Auftrag zu retten. Diskussionen, die er mit Mathews, der sich als in der Thematik durchaus bewandert erwies, über das Gorgonenhaupt führte, blieben aber ebenso erfolglos wie schriftliche Erklärungsversuche:

the head, treated as a pure ideal, presenting no likeness (as it will not) to the severed head of an actual person, being moreover so much in shadow (according to my arrangement) that no painful ghastliness of colour will be apparent, will not really possess when executed the least degree of that repugnant reality which might naturally suggest itself at first consideration. I feel the utmost confidence in this myself, as the kind of French sensational horror which the realistic treatment of the severed head would cause is exactly the quality I should most desire to avoid.<sup>1152</sup>

Der Ärger auf beiden Seiten wuchs zusehends. Rossetti beklagte sich, dass er ein hal-

---

<sup>1149</sup> Vgl. Wildman, Stephen (Hrsg.): *Visions of Love and Life: Pre-Raphaelite Art from the Birmingham Collection, England*. With essays by Jan Marsh and John Christian, Ausst-Kat. Seattle Art Museum u. a., Alexandria, Virg. 1995, S. 102 f.

<sup>1150</sup> Macleod 1996, op. cit., S. 243.

<sup>1151</sup> Charles Mathews an Rossetti, 9. November 1867, Angeli-Dennis Papers, University of British Columbia; zit. n. Macleod 1996, op. cit., S. 263.

<sup>1152</sup> Rossetti an Mathews, 12.(?) November 1867, in: Doughty/Wahl 1965–67, op. cit., Bd. 2, S. 643.

bes Jahr lang alles andere beiseite gelegt habe, um sich diesem Thema zu widmen, zudem könne er die *Medusa* nun für niemand anderen mehr malen, weil das Projekt allgemein bekannt sei und jeder potentielle neue Käufer um sein einmal erfolgtes Scheitern wisse. Gedanklich auch schon mit anderen Ideen beschäftigt, kündigte der Maler die Vereinbarung schließlich ganz auf. 1870 plante er zwar, die Arbeit an dem Bild wieder aufzunehmen, und Frederick Leyland scheint sogar eine Anzahlung geleistet zu haben, zu sehen bekam er das Werk jedoch nie.<sup>1153</sup> In den 1870er Jahren verlor der Maler das Interesse. Die Frauen in den Bildern Rossettis bedurften keiner männlichen Begleitung mehr.

Die erfolglosen Verteidigungsversuche lassen erkennen, dass Rossetti sich deutlich von der Medusenschönheit der Romantiker („the loveliness of terror“) und den nach dem Verständnis der Zeit noch weit radikaleren Gedichten eines Baudelaire abzugrenzen versucht. Seine Kunstauffassung lässt sich auch auf Burne-Jones übertragen: Die Realität besitzt nur Schönheit, wenn ihr Schrecken verborgen bleibt und dem Betrachter allenfalls suggeriert wird. Das gespiegelte Medusenhaupt ist Ausdruck einer Haltung, der zufolge der Künstler nicht den Gegenstand selbst darstellen, sondern ihn sowohl durch sorgfältige Auswahl als auch durch Ästhetisierung und distanzierte Betrachtung idealisieren sollte. So wie das Abbild des Gorgoneions seine tödliche Kraft erahnen, aber nicht mehr wirksam werden lässt, so spiegelt die Kunst die wirkliche Welt und vermeidet es doch, ihre hässlichen und niederen Aspekte offen zutage treten zu lassen.<sup>1154</sup> Burne-Jones stellt diesen Prozess ganz buchstäblich dar, das heißt, er wiederholt ihn: Das formale wie inhaltliche Zentrum des Gemäldes, die drei Gesichter, erscheinen noch einmal, als von der Einfassung des Brunnens gerahmtes Bild im Bild.

Penelope Fitzgeralds Vermutung, Arthur Balfour habe gegen die Darstellung des abgeschlagenen Medusenhauptes, das Burne-Jones als Gegengewicht zu den „rich nudes“ in seinen *Perseus-Zyklus* eingeführt habe, Einspruch erhoben – „and once again everything had to be altered“<sup>1155</sup> – bleibt mangels Erläuterung rätselhaft und kann nur auf einer (wie auch immer zustande gekommenen) Verwechslung mit der Ausei-

---

<sup>1153</sup> Vgl. Marsh 1999, op. cit., S. 476.

<sup>1154</sup> Patterson spricht im Zusammenhang mit Rossetti von einer „aesthetic of implication.“ Patterson, 1972 op. cit., S. 114. Vgl. auch Riede 1992, op. cit., S. 92.

<sup>1155</sup> Fitzgerald 1975, op. cit., S. 204.

nersetzung zwischen Mathews und Rossetti beruhen. Von Balfour ist nichts dergleichen bekannt und auch nur schwer vorstellbar.

Mitte der 1880er Jahre war der abgetrennte Kopf wohl auch ein weniger anstößiges Motiv als zu Zeiten von Rossettis *Aspecta Medusa*. Nicht zuletzt durch die Salome-Thematik wurde er gegen Ende des Jahrhunderts geradezu ein Leitmotiv des Symbolismus.<sup>1156</sup> Dass nicht jeder Betrachter die blutigen Begleitumstände verdrängen konnte, zeigt – neben einer Kritik wie der oben angeführten, in der *The Baleful Head* als „a scene of gloom and horror“ charakterisiert und der entsprechende Gesichtsausdruck der Protagonisten vermisst wird – eine der *Punch*-Karikaturen zur Grosvenor Gallery-Ausstellung (Abb. 152): Aller Poetisierung zum Trotz assoziiert der Zeichner Harry Furniss eine Menschenfresserin, der ein Händler frische Ware präsentiert: „Nice fresh Heads to-day, Ma’am!“<sup>1157</sup>

Eher ungewollt gelingt der Karikatur dabei mehr, als sich nur in gewohnter Weise über die Morbidität des Aesthetic Movement lustig zu machen; vielmehr holt sie genau das wieder hervor, was der karikierte Maler, in seinem Wunsch, die „repugnant reality“ auf Abstand zu halten, aus der unmittelbaren Wahrnehmung verbannt.

Dafür muss Burne-Jones Medusa nicht im Schatten verbergen, wie Rossetti es vorhatte. Er lässt sie zum schönen Ornament erstarren und macht den Rezipienten vergessen, dass hier eigentlich mit Leichenteilen hantiert wird. So, als Kunstwerk, wie der Außenstehende das Gemälde, wie Andromeda das Medusenhaupt, lässt sich das Leben betrachten.

## 8.2 Der ewige Augenblick

Die in allen Bildern des Zyklus festzustellende Tendenz, die Handlung zum Stillstand zu bringen, zeitlose Momente zu erschaffen, findet in *The Baleful Head* seine endgültige, nicht mehr zu steigernde Ausprägung. Die drei Gesichter, den Blick nach innen gekehrt oder in ihr Gegenüber versenkend, sind ein Bild jenes Zustandes der Kontemplation, wie Walter Pater ihn in seinem Essay über Wordsworth beschreibt, als

---

<sup>1156</sup> Vgl. Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 244.

<sup>1157</sup> „Grosvenor Gems“, in: *Punch*, 14. Mai 1887, S. 238.

einen Gegenentwurf zum herrschenden Konzept von Mittel und Zweck, „this predominance of machinery in our existence“. Leidenschaftliche Kontemplation sei

the end-in-itself, the perfect end. [...] That the end of life is not action but contemplation – being as distinct from doing – a certain disposition of the mind: is, in some shape or other, the principle of all the higher morality. In poetry, in art, if you enter their true spirit at all, you touch this principle. [...] To treat life in the spirit of art, is to make life a thing in which means and ends are identified<sup>1158</sup>.

Autoren wie Pater, Rossetti, und später Symonds, Wilde und Yeats bemühten sich in lyrischer und essayistischer Form, für einzelne Erfahrungsmomente, visionäre Augenblicke, eine angemessene Form zu finden, bestimmt von dem „Verlangen, mit Hilfe der Kunst im Fluss des Werdens Festpunkte zu schaffen.“<sup>1159</sup> Bereits in dem Teil seiner William-Morris-Rezension, die dann später zur „Conclusion“ der *Renaissance* wurde, hatte Pater versucht, das Leben, das „wirkliche“ Leben, als Summe dieser einzelnen intensiven Momente zu beschreiben: „a relic more or less fleeting, of such moments gone by“.<sup>1160</sup>

Dass das Ziel des Lebens dennoch nicht allein darin besteht, flüchtigen, möglichst außergewöhnlichen und ekstatischen Sinnesreizen hinterher zu jagen (wie ihn viele Leser missverstehen wollten), sollte dann *Marius, the Epicurean* deutlich machen. Der Roman ist erfüllt vom Zweifel an einer Realität jenseits der eigenen Wahrnehmung, „beyond the walls of the closely shut cell of one’s own personality“, aber auch von einer Sehnsucht nach Sinn, nach etwas Bleibendem „amid the ‘perpetual flux’“. Die Erfahrung der Gegenwart wird zum Problem: „that what is secure in our existence is but the sharp apex of the present moment between two hypothetical eternities“.<sup>1161</sup>

Programmatisch ist in dieser Hinsicht auch ein von Rossettis 1880 verfasstes, in die Gedichtsammlung *The House of Life* einführendes Sonett zu verstehen: „A sonnet is a moments monument, – / Memorial from the soul’s eternity/ To one dead deathless hour“.<sup>1162</sup> Der bewusst gelebte Augenblick wird in die Unendlichkeit gedehnt und

---

<sup>1158</sup> „Wordsworth“, in: Pater 1910, Bd. 5 (*Appreciations. With an Essay on Style*), S. 39–64; S. 59 ff.. Der Essay wurde zuerst im April 1874 in der *Fortnightly Review* veröffentlicht.

<sup>1159</sup> Hönnighausen 1971, op. cit., S. 136. Hönnighausen fasst dies unter dem Begriff der „mood-poetry“ zusammen. Vgl. auch Riede 1983, S. 276 ff. und passim.

<sup>1160</sup> Pater 1974, op. cit., S. 115.

<sup>1161</sup> Pater 1910, Bd. 2 (*Marius, the Epicurean*), S. 155 u. 146.

<sup>1162</sup> „Introductory Sonnet“, in: Rossetti 1911, op. cit., S. 74.



zugleich in seiner Vergänglichkeit erfasst.

Gewähren kann solch einen „perfect moment“ an erster Stelle die Liebe – in „Silent Noon“ etwa: Ein Paar genießt für die Dauer der Mittagsstunde schweigend die abgeschiedene Zweisamkeit inmitten der Natur: „Oh! clasp we to our hearts, for deathless dower, / This close-companioned inarticulate hour/ When tofold silence was the song of love.“<sup>1163</sup> Wiederholt beschreibt Rossetti, wie ein liebendes Paar auf engstem Raum für sich so etwas wie einen Ort der Zuflucht schafft, „our nest“, wie es in „Silent Noon“ heißt, oder auch ein „Heiligtum“, wie Stephen Spector es nennt:

The conditions of the lovers' state of unity, therefore, are usually: a compressed and enclosing space, a timeless moment (often designated 'Love's Hour'), darkness, stillness, and silence. [...] The sanctuary is an appropriate image because it reflects the lover's feeling of protection in the state of unity and the fact that his desire is to shut out the external world.<sup>1164</sup>

Viele Gedichte Rossettis, besonders in *The House of Life*, beschreiben solche Augenblicke – aber nie ohne deutlich zu machen, oder zumindest einen Hinweis darauf zu geben, dass sie vergehen werden. Jenseits der Schwelle lauert immer die Realität und die unerbittlich fortschreitende Zeit.

Der vollkommene Augenblick ist, wenn man ihn beschreibt, immer schon Vergangenheit – und zugleich zeitlos. Durch die Kunst, durch ein Sonett, durch ein Gemälde, kann diese Zeitlosigkeit dokumentiert werden. Andererseits ist dieser Versuch immer zum Scheitern verurteilt, denn was diesen Moment, sein Erleben ausmacht, was ihn so kostbar macht, ist ja gerade seine Vergänglichkeit. Im Bild, im Wort zu erstarren, bedeutet seinen Tod – ein nicht aufzulösendes Paradox.

Auch in Morris' Texten, im *Earthly Paradise* zumal, werden die intensiven Erfahrungen, die Momente des Glücks stets von diesem Wissen überschattet und zugleich in ihrer Intensität verstärkt: Wenn die befreite Andromeda von ihren furchtbaren Erlebnissen berichtet und bedauert, dass auch das gegenwärtige Glücksgefühl nicht ewig währen wird („O love, to think that love can pass away, / That, soon or late, to us shall

---

<sup>1163</sup> „Silent Noon“ (verfasst 1871), in: ebd., S. 81.

<sup>1164</sup> Spector, Stephen J.: *Love, Unity, and Desire in the Poetry of Dante Gabriel Rossetti*, in: Riede, D. G. (Hrsg.): *Critical Essays on Dante Gabriel Rossetti*, New York 1992, S. 89–112 (Reprint aus ELH, 38, 1971, S. 432–458, S. 98 f. Vgl. auch McGowan, John P.: „‘The Bitterness of Things Occult’: D. G. Rossetti's Search for the Real“, in: Riede 1992, op. cit., S. 113–127 (Reprint aus *Victorian Poetry*, 20 1982, S. 45–62).

come a day When this shall be forgotten!“) fordert Perseus sie auf, sich umzusehen, beschreibt ihr jedes Detail, das sie in sich aufnehmen soll, einschließlich der dunklen Erinnerungen, die doch das Köstliche des Augenblicks nur intensivierten: „And if thou needst must think of that dull night / That creepeth on no otherwise than this / Yet for that thought hold closer to thy bliss“.<sup>1165</sup>

So sehr der Erzähler (und es ist wohl zulässig, ihn hier mit dem Autor in eins zu setzen) immer wieder betont, dass der Mensch akzeptieren müsse, dass die Zeit über alles und jeden hinweg geht, so wenig bewahrt ihn diese Einsicht vor der damit verbundenen Trauer. Während sich aus Morris' Melancholie angesichts einer unbefriedigenden Gegenwart aber mehr und mehr ein vom Glauben an Verbesserung genährter und in die Zukunft gerichteter Furor entwickelte, scheint für Burne-Jones das Festhalten an vergangenen Glücksmomenten, die Sehnsucht nach der fernen und der eigenen, weniger fernen Vergangenheit zum beherrschenden Lebensgefühl geworden zu sein. Besonders die 1890er Jahre waren geprägt von beständigen Klagen über den Verlust der Jugend, von Erinnerungen an das erste Jahrzehnt der Freundschaft mit Morris, Rossetti und Swinburne.

Allein in der Kunst sah er eine Möglichkeit, dem unausweichlichen Werden und Vergehen zu entgehen. In diesem Sinne kann man viele seiner Gemälde als „a moment's monument“ verstehen, oder, um den Vergleich von Literatur und Malerei weiter zu spinnen und auf den *Perseus*- Zyklus anzuwenden, als Versuch, aus dem gleichmäßig dahinströmenden Fluss des morrisschen Epos einzelne Momente heraus zu lösen und so etwas wie eine bildliche Entsprechung zum von Rossetti gepflegten Sonettzyklus schaffen: zeitlose Augenblicke, die eine intensive Erfahrung zum Bild verdichten und sich in ihrer finalen Manifestation, *The Baleful Head*, vollends von der Welt ab und der Innenschau zuwenden.

### 8.3 Hortus conclusus

Während seiner Reise war Perseus von felsigen Einöden und sich auftürmenden Klippen umgeben: Symbolen der Einsamkeit, die den Suchenden umgibt, der Widerstände,

---

<sup>1165</sup> Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 221.

die sich ihm entgegenstellen. Für Ruhe und Weltabgeschiedenheit kann es jedoch keinen angemesseneren Ort geben als den ummauerten Garten. Während es für Morris aus Gründen der Erzähllogik sinnvoller ist, das Betrachten des Hauptes direkt im Anschluss an die Befreiung und damit am Meeresufer stattfinden zu lassen, kann der Maler innerhalb der Handlung springen wie es ihm beliebt, er kann verschiedene Szenen zusammenfassen, Orte und Handlungen miteinander kombinieren und hinzuerfinden.

Das Motiv des ummauerten Gartens war Burne-Jones vor allem durch mittelalterliche Darstellungen vertraut, sowohl durch Chaucer, dessen gesamtes Werk von umzäunten und ummauerten Gärten (häufig mit Brunnen) durchzogen ist, als auch durch den Hortus conclusus religiöser Bildwerke. Folgt man dem zweiten Gedanken, so würde die Jungfrau Maria in *The Baleful Head* in Andromeda ihre Entsprechung finden – und tatsächlich scheint der Maler die beiden Figuren so sehr einander anzugleichen, dass eine größere Ähnlichkeit entsteht, als dies angesichts der bei Burne-Jones ohnehin festzustellenden Vereinheitlichung der verschiedenen Themenkreise zu erwarten wäre.

Schon *The Rock of Doom* kann an eine Verkündigungsszene denken lassen. Man vergleiche die Konstellation mit Burne-Jones' *Annunciation* von 1876–79, wo die Jungfrau (in griechischem Gewand und Venus pudica-Haltung) den Engel, der Perseus gleich zu ihrer Linken herabschwebt, in einem rundum, bis über den oberen Bildrand hinaus abgeschlossenen Innenhof erwartet (Abb. 153). Zu ihrer Rechten ist ein runder, hüfthoher Marmorbrunnen zu sehen, im Hintergrund ein Relief, das den Sündenfall (mit einer halb menschlichen Schlange im Baum der Erkenntnis) und die Vertreibung aus dem Paradies darstellt.<sup>1166</sup>

*The Prioress' Tale* (Abb. 154), eine 1898 vollendete Gouache, die sich auf eine Geschichte von Chaucer bezieht,<sup>1167</sup> zeigt eine der Andromeda des Abschlussbildes zum Verwechseln ähnliche Maria, ebenfalls vornübergebeugt und mit ausgestrecktem rechten Arm. Die traditionelle blaue Robe über dem roten Kleid trägt auch die antike Prinzessin, nur in vertauschter Farbigkeit, wohl in erster Linie, um sie der Gesamtkomposition anzupassen – so wie auch die Armbinde oder das Haar des Perseus von

---

<sup>1166</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 240 ff. Zur Vermischung von klassischer und biblischer Ikonografie in der *Annunciation*, sowie zur Ähnlichkeit von Maria und Andromeda in *The Baleful Head* vgl. Munich 1989, op. cit., S. 122 ff.

<sup>1167</sup> Vgl. Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 128 ff.

einem Bild zum anderen die Farbe wechseln können.

Diese Parallelisierung stellt ebenso wenig einen Versuch dar, den Mythos einer christlichen Interpretation zu unterziehen wie im Fall von Perseus und St. Georg; Burne-Jones entwickelt hier auch kein genau ausgearbeitetes typologisches System, wie die Maler der Präraffaelitischen Bruderschaft es in vielen ihrer Bildern taten und wie es vor allem Holman Hunt konsequent und bis zuletzt praktizierte (und damit dem viktorianischen Publikum, das darauf geeicht war, ein Gemälde auf seine Details hin abzusuchen und die intendierte Geschichte herauszulesen, durchaus entgegenkam). Burne-Jones wollte sich solchen Zwängen in seiner Malerei noch weniger unterwerfen als Rossetti.

Allerdings kann kein Zweifel daran bestehen, dass Burne-Jones die christliche Ikonografie (und die typologischen Zusammenhänge zwischen Neuem und Altem Testament) kannte wie kaum ein anderer Künstler seiner Zeit, und wenn es erforderlich war, sie auch mit der gebotenen Eindeutigkeit zu gebrauchen wusste. Im Hinblick auf seine zahlreichen Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, meinte er:

I love Christmas Carol Christianity, I couldn't do without Medieval Christianity. The central idea of it and all it has gathered to itself made the Europe that I exist in. The enthusiasm and devotion, the learning and the art, the humanity and Romance, the self denial and splendid achievement that the human race can never be deprived of, except by a cataclysm that would all but destroy man himself, all belong to it.<sup>1168</sup>

Vor allem lässt sich diese Kenntnis natürlich an seinen Kirchenfenstern ablesen.<sup>1169</sup> Auch wenn er manchmal vergleichsweise unabhängige Konzeptionen entwickelte, wie die Globen tragenden Engel im *Days of Creation*-Zyklus für die Manchester College Kapelle in Oxford, war er sich stets der Grenzen bewusst, die ihm in diesem Bereich gesetzt waren:

It's best not to depart from tradition – brings confusion into things that are at no time too easy to make clear. [...] Once, in the ardour of youth, I tried an innovation. It was a mistake.

---

<sup>1168</sup> Burne-Jones zu Rooke („long ago“), zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 27.

<sup>1169</sup> Vgl. dazu Sewter 1975, op. cit., Bd. 1, S. 188.

I drew an Annunciation with Mary taking the Dove to her bosom; and when the architect who had commissioned me [...] objected I wouldn't alter it.<sup>1170</sup>

Er bezieht sich hier auf das Jahr 1860, noch vor der Gründung von Morris' Firma. Der die Renovierung der Kirche (St. Columba in Topcliffe, Yorkshire) leitende Architekt William Butterfield empfand Marias Pose als unangemessen sinnlich, als Sakrileg. Der Entwurf wurde ausgeführt, für den Mittel- und den rechten Teil des Fenster beauftragte Butterfield jedoch einen anderen Künstler: „He would never give me anything more to do, and he was quite right – and I lost the chance of a lot of work.“<sup>1171</sup>

Kunst für säkulare (und in der Regel private) Räume unterlag natürlich weit geringeren Restriktionen. Mögliche religiöse Gefühle von Auftraggebern mussten zwar auch hier bedacht werden – dass aber beispielsweise Arthur Balfour in dieser Hinsicht empfindlicher war als Burne-Jones selbst, kann ausgeschlossen werden, um so mehr, da es ja in diesem Fall nicht um eine christliche Thematik geht, sondern allenfalls um entsprechende Anspielungen innerhalb eines mythologischen Sujets.

Da den Maler zu den biblischen Themen mehr deren poetische Kraft und ihre ästhetischen Reize als ein dogmatischer Glaube hinzog, konnte er in seinen Gemälden vergleichsweise frei mit der christlichen Ikonografie verfahren und sie – was bei *The Baleful Head* wohl noch deutlicher zu erkennen ist als bei der von Leonardos *Felsgrottenmadonna* inspirierten Graie – benutzen, um die von Pater so eindrücklich beschriebene „heilige Aura“ der durch die Jahrhunderte gewanderten Stoffe nachzubilden, die Assoziation in verschiedene Richtungen zu lenken und das Gemälde mit einer möglichst vielfältigen und zugleich vagen Symbolik aufzuladen.

Rossetti geht in seinen Gedichten ähnliche Wege; schon sein Sonett zu Leonardos Gemälde hat gezeigt, wie sehr ihn gerade die Heilige Jungfrau faszinierte und wie er von Marienlyrik beeinflusst wurde. Seine Verbindung von religiöser Bildlichkeit und erotischen Komponenten, der fließende Übergang von der Muttergottes zur begehrten Frau, war immer wieder ein Anlass für Irritation seitens der Kritik. Von Zeitgenossen wurde ihm die „fleshlyness“ seiner Lyrik vorgeworfen, von späteren Interpreten die Inkongruenz der beiden sich scheinbar widersprechenden Komponenten der idealen

---

<sup>1170</sup> Burne-Jones zu Rooke, Frühling 1874, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 28.

<sup>1171</sup> Ebd.

Geliebten.<sup>1172</sup> Es ging Rossetti dabei weniger um christliche Transzendenz, als um die Suche nach einer neuen Spiritualität. Rossettis Dichtung, so Swinburne, sei „essentially Christian, and is therefore formally and spiritually Catholic“. Was ihn zu den Formen und Bildern des Christentums hinzöge, sei aber „the mythological side of the creed. It is from the sand-banks of tradition and poetry that the sacred sirens have sung to this seafarer.“<sup>1173</sup>

Lothar Hönnighausen spricht zusammenfassend davon, dass Rossetti und „zeitgenössische Literaten und Maler die tatsächlichen religiösen Implikationen ignorieren und sich des vorgegebenen *pattern* nur zum Ausdruck ihres Krisenerlebnisses bedienen.“<sup>1174</sup> Für Burne-Jones besitzen diese Vorbilder noch eine gewisse Verbindlichkeit (mehr als für Rossetti, aber nicht daran gebunden, ob christlichen Ursprungs oder nicht), bei Oscar Wilde erzeugen sie, wie Hönnighausen meint, „kaum mehr als eine modische Attitüde“.<sup>1175</sup>

Weit mehr noch als Maria selbst wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Bildlichkeit und symbolische Bedeutung des Hortus conclusus aufgegriffen, sowohl von Dichtern und Malern, die zeitgenössische Themen behandelten, als auch von den Präraffaeliten. Für letztere treffen sich in diesem Motiv die Faszination des Mittelalters mit dem Wunsch nach geschützter Abgeschlossenheit und der Erschaffung eines Ortes der ästhetisch geformten Natur, der umgrenzten, konzentrierten Schönheit.

Gerade William Morris, auch wenn er Perseus und Andromeda *in The Earthly Paradise* nicht in einen solchen Garten einkehren lässt, gestaltete dieses Motiv immer wieder. In „The Defence of Guinevere“ beispielsweise erinnert sich die Königin an ihr erstes Zusammentreffen mit Launcelot:

I was half mad with beauty on that day,  
And went without my ladies all alone,  
In a quiet garden walled round every way;  
I was right joyful of that wall of stone,  
That shut the flowers and trees up with the sky,  
and trebled all the beauty<sup>1176</sup>.

---

<sup>1172</sup> Vgl. Hunt 1968, op. cit., S. 179 ff.

<sup>1173</sup> „The Poems of Dante Gabriel Rossetti“, in: Swinburne 1968, op. cit., Bd. 13., S. 3–59, S. 21.

<sup>1174</sup> Hönnighausen 1971, op. cit., S. 293 ff.

<sup>1175</sup> Ebd.

<sup>1176</sup> „The Defence of Guinevere“, in: Morris 1910–15, op. cit., Bd. 1, S. 3–10, S. 4.

Der Garten ist der Ort der ersten unmittelbaren Begegnung mit Launcelot und somit der Ausgangspunkt für Glück ebenso wie für Verderben. Wie der paradiesische Frieden des ummauerten Gartens ganz augenfällig in morbide Schwermut und in Verfall umschlagen kann, zeigt Morris' Gedicht „Golden Wings“, das zunächst eine fiktive mittelalterliche Idylle beschwört:

Midways of a walled garden,  
In the happy popular land,  
Did an ancient castle stand,  
[...] In its walls, and old grey stone;  
Over which red apples shone  
At the right time of the year.<sup>1177</sup>

Das Gedicht beschreibt die unerfüllte Sehnsucht Jehanes nach ihrem Ritter, der dem Gedicht den Titel gibt, selbst aber nie erscheint. Die Jahreszeiten ziehen vorbei („Outside the wall is red, / Thereby the apple hangs, / And the wasp, caught by the fangs, / Dies in the autumn night“) und wenn der Herbst zu Ende geht („The apples now grow green and sour/ upon the mouldering castle-wall, / before they ripen there they fall“)<sup>1178</sup> haben Krieg und Tod die Festung erreicht. Die Geliebten sterben unvereinigt.

Der Obstgarten taucht auch in den Burne-Jones gewidmeten *Poems and Ballads* Swinburnes mehrfach auf – als Ort der erotischen Träume, so wie beispielsweise in „August“: „The wet leaves next the gentle fruit / Felt smoother, and the brown tree-root / Felt the mould warmer: I too felt [...] The peace of time wherein love dwelt.“<sup>1179</sup> Das Laub der Apfelbäume kann wie in Burne-Jones' *Baleful Head* eine schützende Laube für die Liebenden bilden; hier wie dort verbinden sich Stille, Abgeschiedenheit – die ursprüngliche Symbolik des von Maria bewohnten Hortus conclusus erweiternd und brechend – mit spätsommerlicher sinnlicher Fülle.<sup>1180</sup>

Es ist diese Jahreszeit, die Verbindung von Reife und Verfall, die den nach dem intensiven Moment suchenden und zugleich sehnsuchtsvoll zurückschauenden, der Kontemplation sich hingebenden Dichtern am meisten entsprach, Morris und Swin-

---

<sup>1177</sup> „Golden Wings“, in: Ebd., S. 116–123, S. 116.

<sup>1178</sup> Ebd. S. 120 f.

<sup>1179</sup> Swinburne 1968, op. cit., Bd. 1, S. 317.

<sup>1180</sup> Zum Motiv der Laube und des Obstgartens in der präraffaelitischen Dichtung vgl. L. Hönnighausen, op. cit., S. 210-220.

burne ebenso wie Rossetti.

Als letzte Konsequenz dieser präraffaelitischen Sehnsucht kann das von Philip Webb entworfene „Red House“ betrachtet werden, das ursprünglich nicht nur der Wohnsitz der Morris-, sondern auch der Burne-Jones-Familie werden sollte. Das pittoresk verwinkelte Gebäude aus rotem Backstein lag inmitten eines ummauerten Obstgartens, dessen Anlage explizit an Hortus-conclusus-Darstellungen spätmittelalterlicher Buchmalerei angelehnt war.<sup>1181</sup>

Die Mauer, die Perseus und Andromeda nicht nur hinterfängt, sondern tatsächlich umschließt, bildet die Grenze zur Alltagswirklichkeit – wobei der steinerne Wall Burne-Jones nicht genug ist: Drei „Mauern“ aus Vegetation – das Laub des Apfelbaums, eine Rosenhecke und eine Baumreihe – ergänzen ihn. Sie sollen eine Zufluchtsstätte schaffen, einen verwünschten Platz wie das ebenfalls von Rosen umgebene Schloss in den *Briar Rose*-Bildern, einen Ort, um die Zeit anzuhalten. Dass die Sehnsucht nach einem solchen Ort letztlich nicht erfüllbar ist, ist dem Bild bereits eingeschrieben. Schönheit und häusliche Geborgenheit bekommen durch die Ahnung des Todes beunruhigende Untertöne – zugleich offenbart der Tod aber auch seine faszinierende Seite.

## 8.4 Schönheit und Tod

Das von Perseus präsentierte Medusenhaupt wirkt zwar friedlich und ist nicht zur Fratze verzerrt. Dennoch kann man es auch als eine stumme Drohung verstehen.

In *The Earthly Paradise* überzeugt Perseus Andromeda mittels der getöteten Medusa von seiner göttlichen Abstammung. Die Prinzessin zeigt sich jedoch wenig erfreut darüber, dass sie einen Halbgott zum Gemahl haben wird. Vielmehr ist sie bestürzt und schreckt sowohl vor dem Spiegelbild als auch vor Perseus zurück.

Ihr Schrecken rührt nicht nur vom Haupt selbst her, dem (wie im späteren Gemälde) bleichen und schönen Antlitz, sondern auch von den Gedanken, die ihr bei seinem Anblick kommen. Das Spiegelbild der errungenen Trophäe lässt sie die göttliche Ab-

---

<sup>1181</sup> Vgl. Wildman/Christian 1968, op. cit., S. 53.



stammung Perseus' erkennen – „I think thou wilt not die“ (was ein Trugschluss ist)<sup>1182</sup> – und zugleich ihre eigene Sterblichkeit. Morris beschreibt, wie sie ihr Gesicht und das der Medusa nebeneinander im Wasser sieht und wie das tote Gesicht so wenig tot wirkt wie ihr eigenes. Andromeda sieht sich im Spiegel als Medusa.

Der Spiegel, als Wasserfläche oder Artefakt, ist eines der zentralen Motive des *Perseus-Zyklus*: Er steht am Anfang, als Geschenk Minervas, und am Ende. Vor allem ist er das Instrument, mit dessen Hilfe es dem Helden gelingt, Medusa zu töten. Der Zyklus, so formuliert es Bruckmuller-Genlot, entfalte eine „galerie des Glaces“, in der Burne-Jones/Perseus als unglücklicher Narziss von Spiegel zu Spiegel irre.<sup>1183</sup> Das ist ein bestechend schönes Bild, nur ist die Narziss-Thematik doch verborgener, als es die Autorin damit suggeriert: Perseus sieht überhaupt nur einmal in einen Spiegel, in *The Finding of Medusa*, und dann erblickt er nicht sich selbst, sondern die Gorgone, um sie zu enthaupten.

Beeinflusst wurde Burne-Jones in seiner Vorliebe für dieses Motiv sicherlich von Rossetti, der sich vor allem in seiner Dichtung, beginnend mit „The Mirror“ (1850), geradezu obsessiv mit dem Spiegel in all seinen Formen beschäftigte, sei es Glas, Wasser, die Augen der Geliebten oder, im übertragenem Sinne, die Geliebte selbst.<sup>1184</sup>

Immer wieder nimmt das Abbild dabei auch unheimliche Züge an, wird zum „Doppelgänger“, dem traditionelle Todesboten: ein der deutschen Romantik entlehntes Motiv, das Rossetti ganz explizit in der Zeichnung *How they Met Themselves* von 1860 (Abb. 154) behandelte: Einem entsetzten Liebespaar begegnen seine gespenstisch leuchtenden Ebenbilder im Wald.<sup>1185</sup>

Die Grenze zum Jenseits als spiegelnde Wasserfläche, als durchlässige Membran (die das jenseitige Bild aber zum Verschwinden bringt, sobald man sie berührt), findet sich in Gedichten wie „The Stream's Secret“ und, besonders eindringlich, in dem dreiteiligen Sonett-Zyklus „Willowwood“:

Ein Mann beugt sich über eine einsam gelegene, klare Quelle, voll Sehnsucht nach der fernen Geliebte:

---

<sup>1182</sup> Das Fortleben als Sternbild wird von Morris, dem Tenor des *Earthly Paradise* entsprechend, nicht aufgegriffen. Die Zeit geht auch über Perseus hinweg: „He died, and in his place was set his son; / he died, and in a few days everyone / Went on their way as though he had not been.“ Morris 1910–15, op. cit., Bd. 3, S. 239.

<sup>1183</sup> Bruckmuller-Genlot 1988, op. cit., S. 93.

<sup>1184</sup> Vgl. Riede 1983, S. 130–165.

<sup>1185</sup> Vgl. Parris 1984 (*The Pre-Raphaelites*), op. cit., S. 254; Surtees 1971, op. cit., Bd. 1, S. 470.

I sat with Love upon a woodside well,  
Leaning across the water, I and he;  
Nor ever did he speak nor looked at me  
[...] only our mirrored eyes met silently  
In the low wave; [...] <sup>1186</sup>.

„Love“, der Liebesgott, den er im Wasser zu erkennen meint, verwandelt sich in die Geliebte, für einen kurzen, ekstatischen Moment sind sie im Kuss vereint. Drei Gesichter vermischen sich im Wasserspiegel – allesamt, so kann man vermuten, Abbilder des *einen* einsamen Liebenden.

Man meint eine düstere Parodie auf Goethe zu lesen, der eine ähnliche Szene im siebten Gesang von *Hermann und Dorothea* (1797) beschreibt: Das Paar trifft sich am idyllisch abgelegenen Brunnen,

[...] und auf das Mäuerchen setzten  
Beide sich nieder des Quells. Sie beugte sich über zu schöpfen,  
Und er faßte den anderen Krug und beugte sich über.  
Und sie sahen gespiegelt ihr Bild in der Bläue des Himmels  
Schwanken und nickten sich zu und grüßten sich freundlich im Spiegel. <sup>1187</sup>

Rossettis „Willowwood“ entlarvt die traute Zweisamkeit als Illusion. Verlust und Tod kündigen sich an, die bedrohlich aufragenden Silhouetten der die Quelle umgebenden Weiden und herabfallende Blätter weisen auf das bevorstehende Ende der Vereinigung hin: „her face fell back drowned, and was as grey / as its grey eyes“ <sup>1188</sup>.

Deutlicher noch, aber verhaltener im Ton klingt das Doppelgänger-Motiv in Swinburnes 1866 in den *Poems and Ballads* veröffentlichte Gedicht „Before the Mirror“ an; hier wird ein Augenblick der Selbstbetrachtung und der Melancholie angesichts der verstreichenden Zeit beschrieben, ohne jede Dramatik, aber als durchaus unheimliche Begegnung: „Art thou the ghost, my sister, / White sister there, / Am I

---

<sup>1186</sup> „Willowwood“, in: Rossetti 1911, op. cit., S. 91 f. Vgl. auch „The Stream’s Secret“, ebd., S. 114–118. Beide Gedichte wurden 1870 erstveröffentlicht und später in *The House of Life* aufgenommen.

<sup>1187</sup> Goethe, Wolfgang von: *Hermann und Dorothea*. Hrsg. v. Wilhelm Schramm, Breslau 1924, S. 56. In der Literatur zu Rossettis Lyrik taucht *Hermann und Dorothea* meines Wissens nicht auf, aber Christian von Holst verweist auf diese Textstelle in Bezug auf *The Baleful Head*. Vgl. Holst, Christian von: *Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts*, Staatsgalerie Stuttgart 1982, S. 27. Rossetti beschäftigte sich mit Goethe unter anderem im Zusammenhang mit seinen Illustrationen zum *Faust*. Vgl. Parris 1984 (*The Pre-Raphaelites*), op. cit., S. 241.

<sup>1188</sup> Rossetti 1911, op. cit., S. 92.

the ghost, who knows?“, fragt sich ein Mädchen vor dem Spiegel. Inspirationsquelle war Whistlers Gemälde *The Little White Girl: Symphony in White No.2* (Abb. 156); eingeschrieben in den Rahmen wurden die Verse gemeinsam mit dem Bild 1865 ausgestellt. Das Gedicht beschreibt zwar einen Blick in die Vergangenheit, denkt man jedoch an den im Bild so auffällig präsentierten Ring, ergibt sich eine Burne-Jones' *The Mirror of Venus* vergleichbare Situation: der Abschied von einer vorherigen Lebensphase, das Ende der Jugend: „Deep in the gleaming glass / She sees all past things pass, / And all sweet life that was lie down and lie.“<sup>1189</sup>

Auch bei Burne-Jones sind es vor allem heranreifende Mädchen, die in stilles Wasser und poliertes Glas blicken. Der unter männlicher Aufsicht in den Spiegel geleitete weibliche Blick, wie Rossetti ihn in *Aspects Medusa* und *The Mirror of Love* darstellte, kehrt nicht nur in *The Baleful Head* wieder, sondern auch in dem unvollendetes Gemälde *The Wizard* (Abb. 157), mit dem Burne-Jones zwei Jahre vor seinem Tod begann: Inmitten eines verschachtelten, labyrinthartigen Raumes zieht die Titelfigur einen Vorhang zur Seite und enthüllt seiner jungen Begleiterin einen konvexen Spiegel, in dem ein untergehendes Schiff zu erkennen ist.<sup>1190</sup> Wie in einer Kristallkugel offenbart sich die Zukunft: ein sinkendes Schiff. Die Adeptin wendet dem Magier den Rücken zu, sie nimmt nur den Spiegel wahr, ihre erhobene Hand verhüllt sie wie Andromeda unter dem Gewand. Das Bild stellt Frances Horner und den Maler selbst dar und zollt Tribut an eine lange Freundschaft.

Das Betrachten des eigenen Bildes war für Burne-Jones vor allem Symbol für Selbsterkenntnis, Reflexion und Identitätssuche. Betrachtet man jedoch ein Bild wie *The Mirror of Venus* gemeinsam mit der Zeichnung *Ladies and Death* und der daraus entstandenen Klavierbemalung (Abb. 71) und bedenkt man die in diesem Zusammenhang bereits beschriebene Faszination für die von der Vergänglichkeit bedrohte Jugend, kann man davon ausgehen, dass Burne-Jones auch und gerade in den Bildern der sich im Spiegel betrachtenden Mädchen die Todessymbolik immer mitdachte.

*The Baleful Head* stellt in dieser Hinsicht geradezu eine Überdeterminierung dar:

---

<sup>1189</sup> „Before the Mirror (Verses written under a picture). Inscribed to J. A. Whistler“, in: Swinburne 1968, op. cit., Bd. 1, S. 260 ff.; vgl. auch Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 116.

<sup>1190</sup> *The Wizard* wurde das Bild (von dem man auch vermuten könnte, dass es sich auf Shakespeares *The Tempest* bezieht und Prospero und Miranda darstellt) postum in der New Gallery Ausstellung 1899 betitelt. Burne-Jones selbst erwähnt es als „picture of a Sorcerer, not yet named“, gegenüber Rooke spricht er aber auch von „the Maid and Necromancer picture“. Vgl. auch Michailidis 1994, op. cit., S. 62 f.; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 323; Lago 1981, op. cit., S. 84, S. 186.

Zweifach, wie ein verdoppelter Doppelgänger, leuchtet der in den Brunnen herabschauenden Andromeda ein ihr ähnliches Antlitz entgegen. Kaum kann sie entscheiden, welches von beiden ihr eigenes und welches das der *tatsächlich* Toten ist.

Positiv gesehen könnte die Parallelisierung ihrer selbst mit der toten Medusa darin liegen, dass sie beide erlöst wurden: Medusa von ihrem unglücklichen, von ihr selbst beklagten Schicksal, das sie zwang, anderen Menschen Unheil zu bringen, Andromeda und die Stadt vom göttergesandten Ungeheuer. Und letztlich könnte man Perseus selbst, der ja ebenfalls im Brunnen erscheint, als Erlöser ebenso wie als selbst Erlösten betrachten, erlöst vom rastlosen Umherirren. Vom Zwang der Vorhersehung geleitet, wäre die Reise des Helden an ihr glückliches Ende gekommen, seine Aufgabe erfüllt, ein Zustand der Vollendung erreicht.

Wenn man aber „Erlösung“ als einen absoluten, einen Endzustand versteht, mit dem die Lösung aller Konflikte verbunden ist, sollte man zögern, Perseus und Andromeda in dieser Hinsicht mit Medusa gleich zu setzen. Was Medusa im Tod erlangt hat, die Befreiung von Schuld, Sünde, Fragen und Zweifeln, ist für ein liebendes Paar, so, wie Burne-Jones es sieht, nicht vorstellbar und nicht einmal wünschenswert. Die Erlösung ist ein Ideal, das den Suchenden vorantreibt, aber notwendigerweise außer Reichweite bleiben muss. Erlösung zu erlangen, hieße den Gral zu erblicken – „and to see it is death.“<sup>1191</sup>

Eher doch als auf eine vollzogene Erlösung hinzuweisen, zeigt die Identifizierung der zwei Frauen, dass sie beide sterblich sind. Im Bild wird dies dadurch verdeutlicht, dass der Garten kein frühlingshafter, sondern ein spätsommerlicher oder sogar herbstlicher ist, mit herabgefallenen Äpfeln und einem toten Blatt, dass neben Andromedas Kopf im Brunnen schwimmt. Der Tod ist immer gegenwärtig, keine Idylle kann ihn dauerhaft fernhalten – womit erneut das Grundthema des *Earthly Paradise* angesprochen wäre. Immer wieder weigern sich in den dort erzählten Geschichten die handelnden Personen, dem Tod ins Gesicht zu sehen, und werden dafür bestraft. Je mehr sie ihn fliehen, um so unerbittlicher schlägt er zu. Andromeda will wenigstens einen Blick auf sein ungefährliches Abbild werfen, sie stellt sich dem Unabwendbaren. Dass der Moment des Glücks für die Sterblichen niemals ein endgültiger Zustand sein kann, aber auch: dass das Wissen um den Tod das Erleben von Liebe und Schönheit intensi-

---

<sup>1191</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, zit. n. Burne-Jones 1904–06, Bd. 2, S. 209.

viert – und dann auslöscht: Dieses Wissen findet in dem das Gorgoneion betrachtenden Liebespaar sein kongeniales Symbol.

In dem Sonett *Aspecta Medusa (For a drawing)*, das Rossetti seinem gleichnamigen Gemälde als Erläuterung beigegeben wollte, greift er wie Morris das Motiv der Sterblichkeit auf. Andromeda sieht dem Tod ins Angesicht:

ANDROMEDA, by Perseus saved and wed,  
Hankered each day to see the Gorgon's head:  
Till o'er a fount he held it, bade her lean,  
and mirrored in the wave was safely seen  
That death she lived by.  
  
Let not thine eyes know  
Any forbidden thing itself, although  
It once should save as well as kill: but be  
Its shadow upon life enough for thee.<sup>1192</sup>

Medusa enthüllt verborgene Wahrheiten, die, unmittelbar geschaut, auch verheerend wirken können. Die Einsichten, die sie vermittelt, sind nicht mühelos zu erreichen; Rossetti erinnert an das Wagnis, das mit Bewusstwerdung und Selbsterkundung verbunden ist.

Seine Sicht der Medusa ist ambivalent wie die Shelleys: Das „verbotene Ding“ selbst kann retten und töten – doch wird der Schrecken in Burne-Jones' Gemälde verklärt und bleibt in Rossettis Gedicht, anders als bei Shelly, unbeschrieben, nur sein bedrohlicher Schatten lässt ihn erahnen. Die bereits erwähnte „aesthetic of implication“ legt es nahe, das Memento mori nicht etwa mit dem obligatorischen Totenschädel, sondern mit dem Gesicht einer schönen Frau zu verknüpfen. Schon Edgar Allen Poe, von Burne-Jones ebenso verehrt wie von Rossetti, hatte in seinem 1846 veröffentlichtem Essay „The Philosophy of Composition“ die Ansicht vertreten, der Tod einer schönen Frau sei zweifellos „the most poetical topic in the world.“<sup>1193</sup>

Die Schönheit der Medusa zu sehen, bedeutet nicht nur, dass der Tod stilisiert und

---

<sup>1192</sup> Rossetti 1911, op. cit., S. 209.

<sup>1193</sup> „The Philosophy of Composition“, in: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*. Hrsg. v. James A. Harrison, 17 Bde, New York 1965 (Reprint von 1902), Bd. 14, S. 193–208, S. 201; vgl. auch Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Deutsch von Thomas Lindquist, München 1994, S. 89 ff. Zu Burne-Jones und Poe vgl. Lago 1981, op. cit., S. 59; zu Rossetti und Poe vgl. Parris 1984 (*The Pre-Raphaelites*), op. cit., S. 243.

seines Schreckens beraubt wird, oder dass die Kombination im Sinne eines Oxymorons, einer Vereinigung der Gegensätze, eine besonders intensive Wirkung entfaltet. Sie weist bei Morris und Burne-Jones auch darauf hin, dass die Gorgone andere als nur zerstörende Kräfte besitzt: Sie verwandelt Perseus bei ihrer ersten Begegnung, dank seiner Vorsicht, nicht zu Stein – statt dessen weckt sie mit ihren Klagen Liebe, Verantwortungsgefühl und Mitleid in ihm. Ihr Tod bringt Leben: Dem zu Boden sinkenden Leib entspringen Chrysaor und der Pegasus. Das abgeschlagene Haupt beschützt den Helden und verwandelt seine Feinde zu Stein. Auch für die Liebenden fungiert es als Talisman, der sie – wie Mauer und Vegetation – nach außen hin abschirmt: Das bedrohliches Antlitz wendet andere Gefahren ab, so wie die etruskischen Grabreliefs, die am Beginn von Burne-Jones' Beschäftigung mit Medusa standen.

In *The Baleful Head* ist sie das letzte Glied in einer Kette von Furcht einflößenden und zugleich Schutz gewährenden Frauen, die mit Minerva begann. Wenn Perseus das Gorgoneion wieder aus der Hand geben wird, hat sich der Kreis geschlossen; die Schutzgöttin der Künste, die einst die dunkle Seite von Medusas Schönheit zum Vorschein brachte, eignet sich die Verwandlungsmacht der toten Gorgone wieder an.

## 8.5 Verbotenes Wissen

Der Hortus conclusus ist nicht das einzige christliche Motiv, auf das in *The Baleful Head* angespielt wird. Die Anordnung von Perseus, Andromeda und dem von Laub umkränzten Medusenhaupt lässt an Darstellungen von Adam, Eva und der Schlange im Baum der Erkenntnis denken, ein Motiv, das Burne-Jones bereits in Entwürfen für Kirchenfenster dargestellt hatte, zum Beispiel für die Kapelle des Jesus College in Cambridge: der Augenblick der Apfelübergabe im Schatten der halb menschlichen Schlange (Abb. 158).<sup>1194</sup>

Vorbilder in der bildenden Kunst gibt es unzählige. Für Burne-Jones, der die Grafik Dürers und seiner Nachfolger sehr schätzte, naheliegend und im Vergleich mit *The Baleful Head* am interessantesten ist eine Bildfindung Hans Sebald Behams (Abb. 159), der sowohl die Schlange als auch einen an die mit dem Sündenfall verbundene

---

<sup>1194</sup> Sewter 1975, op. cit., Bd. 1, S. 43.

Sterblichkeit gemahnenden Totenschädel im Baum der Erkenntnis platziert und ihn somit als Baum des Todes kennzeichnen.<sup>1195</sup>

Auch die typologische Verbindung von Maria und Eva war für Burne-Jones ein vertrautes Motiv. Wiederholt machte er in seinen Darstellungen der Verkündigung Gebrauch von der theologischen Konzeption Marias als „zweiter Eva“, wie sie seit dem zweiten Jahrhundert bekannt und zuletzt von John Henry Newman, einem der Helden des jungen Burne-Jones, in *The New Eve* (1852) formuliert worden war.<sup>1196</sup> In Burne-Jones' *Annunciation* von 1876–79 ist ein Relief mit einer Darstellung der Vertreibung aus dem Paradies im Hintergrund zu sehen, und schon eine um 1860 entstandene Gouache zeigt zwischen Maria und dem Engel der Verkündigung die Schlange im apfelbeladenen Baum der Erkenntnis.<sup>1197</sup> Noch deutlicher wird die Parallelführung in einem von vier Kartons, die Burne-Jones 1872 für Fenster der Kapelle von Castle Howard zeichnete, dem Wohnsitz der mit den Burne-Joneses eng befreundeten Howards; hier windet sich die menschengesichtige Schlange kopfunter den Baum hinab, tot und besiegt (Abb. 160). Als zweite Eva tilgt die jungfräuliche Maria die Sünde der ersten Eva.

In *The Baleful Head* wird offenbar eine typologische Verbindungen zwischen Andromeda und Eva geknüpft. Der Garten ist nicht nur ein Hortus conclusus, sondern auch ein Garten Eden. Die herabfallenden Äpfel spielen auf den Baum der Erkenntnis an:

Da sprach die Schlange zum Weibe: Ihr werdet keineswegs des Tod sterben, sondern Gott weiß: an dem Tag, da ihr davon esset, werden eure Augen aufgetan, und ihr werdet sein wie Gott und wissen, was gut und böse ist. Und das Weib sah, daß von dem Baum gut zu essen wäre und daß er eine Lust für die Augen wäre und verlockend, weil er klug machte. Und sie nahm von der Frucht und aß und gab ihrem Mann, der bei ihr war, auch davon, und er aß.

---

<sup>1195</sup> Eine Version befindet sich auch im British Museum. Vgl. Strauss, Walter: *Claire-Obscur. Der Farbholzschnitt in Deutschland und den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert*, Nürnberg 1973, S. 94 f.; ders.: *The German Single-Leaf Woodcut 1550–1600*, 3 Bde., New York 1975, Bd. 3, S. 1135. Burne-Jones kannte Drucke deutscher Künstler vor allem aus dem British Museum und durch die Sammlung Ruskins. Mehrere Skizzenbücher aus den frühen 1860er Jahren zeigen Kopien nach Darstellungen des Sündenfalls von Dürer, Lucas van Leyden und Hans Sebald Beham. Vgl. Christian, John: „Early German Sources for Pre-Raphaelite Designs“, in: *Art Quarterly*, 36, 1973, S. 56–83, S. 66 f.

<sup>1196</sup> Bullough, Kathy M.: „Serpents, angels and virgins. The Virgin Mary as ‘Second Eve’ in the art of Edward Burne-Jones“, in: *Religion and the Arts*, 4, 2000, S. 463–490, S. 478. Vgl. auch Munich 1989, op. cit., S. 125.

<sup>1197</sup> Vgl. Bullough 2000, Abb. 2.

Da wurden ihnen beiden die Augen aufgetan, und sie wurden gewahr, daß sie nackt waren.<sup>1198</sup>

Schon wenn Rossetti, Swinburne und Morris in ihren Gedichten und Bildern den Apfelpfad als Idylle beschwören, ist die Verlockung der reifen Früchte selten frei von der Ahnung des Verbotenen. Bei Rossetti wird dies deutlich, wenn er den Traum des schlafenden Launcelot darstellt (Abb. 42), und dabei weit über seine Vorlage, den *Morte d'Arthur*, hinausgeht: Guenevere, das personifizierte unüberwindbare Hindernis auf dem Weg zum Gral, hält einen Apfel in der Linken.

In dem Gedichtfragment „The Orchard Pit“ von 1869 steigert sich das Bild der lockenden Femme fatale zu einem präziös gearbeiteten Bild des Grauens: Eine goldhaarige Sirene, in der Krone eines Baumes thronend, streckt dem träumenden Dichter die den leuchtend roten Apfel haltende Hand entgegen – zu ihren Füßen eine Grube, gefüllt mit den Leichen ihrer Opfer: „Piled deep below the screening apple-branch / They lie with bitter apples in their hands: / And some are only ancient bones that blanch“.<sup>1199</sup>

Umkränzt vom Apfellaub, als Schlange im Paradies, bekommt nun, in der *Baleful Head*, auch Medusa Züge einer Femme fatale, einer todbringenden Verführerin. Als lebendes und leidendes Wesen kann Burne-Jones Medusa nicht als finstere Macht sehen: Betrachtet man *The Call of Perseus* und *The Finding of Medusa* scheint die traditionelle Rollenverteilung geradezu umgekehrt: Minerva ist die bedrohliche, Medusa die unschuldig wirkende, Sympathie einfordernde Gestalt, das eigentliche Opfer. Erst wenn sie tot ist und der Mitleidsreflex versagt, als bloßes Haupt, kann sie etwas von ihrer dunklen Symbolik entfalten.

Das meint natürlich auch den Aspekt der Sexualität – aber nicht nur. Wie Eva verlangt es Andromeda nach verbotenem Wissen, nach Selbsterkenntnis, sie will mehr sehen als „my foolish visage“, das ihre Unwissenheit verrät: Ihr verlangt es nach „the marvel of the land“ – womit sich nun auch Ruskins Interpretation der Medusa mit ins Spiel bringen ließe: das Gorgoneion als Sinnbild für die Gefahren, die der menschliche Wissensdrang birgt, wenn er fehlgeleitet wird, für „the mystery and changeful

---

<sup>1198</sup> *Die Bibel*. Nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1985 (Genesis 3, 4).

<sup>1199</sup> „The Orchard Pit“, in: DRossetti 1911, op. cit., S. 239 f. Ein längerer Prosa-Entwurf gleichen Titels behandelt das selbe Thema. Vgl. ebd., S. 607 ff.



terror of knowledge“,<sup>1200</sup> wie Ruskin seinen Schülerinnen in der 1866 veröffentlichten, als Dialog verfassten Schrift *The Ethics of the Dust* erklärt.

Fordert Andromeda mehr als ihr gebührt? Ist ihr Wunsch, Wissen zu erlangen, vermessen, weil sie eine Frau ist? Wie schon festgestellt wurde, war Burne-Jones in dieser Frage gespalten, er suchte in Frauen zugleich ein ebenbürtiges Gegenüber und die reine, von Wissen ungetrübte Schönheit: eine Eva vor dem Sündenfall. Erinnerung sei daran, wie er jenes Modell von erlesener Schönheit beschreibt, dass er unter seine „spiritual teacher“ einreicht: Sie sei wie Eva und Semiramis und die Menschen am Anbeginn der Zeit gewesen.

„What is a good woman?“ fragt er May Gaskell, und versammelt unter diesem Etikett Heilige ebenso wie klassische Femmes fatales: „St. Theresa? St. Elizabeth of Hungary? Chaucer says Cleopatra was one, & Medea, & I believe all he says – he never said a thing yet I didn’t like“. Und doch seien Frauen, die zu viel wüssten, in Gefahr: „highly educated women are in great peril – I tremble for them – they are fast scurrying towards the HORRIBLE – warn them, will you“. Adressiert ist diese Warnung an eine Freundin, von deren Studienzielen May Gaskell offenbar berichtete. Ein nettes Ding, sei sie, so Burne-Jones, „to grand for statistics – the very word ought to make a delicate woman blush“. <sup>1201</sup>

Werden Frauen durch unnötiges Wissen verdorben, werden sie unweiblich, „tenth-rate men“, wie er an anderer Stelle sagt? Indem Burne-Jones diese Frage bejaht, folgt er dem Anschein nach einer der wichtigsten Argumentationslinien im erregten Streit um die Rolle der Frau (und hier besonders: um die Bildung) im England der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.<sup>1202</sup> Frauen könnten nur als das moralische Gewissen der Männer fungieren, wenn sie nicht den gleichen Bedingungen wie die Männer ausgesetzt seien, wenn sie innerhalb ihrer „separate sphere“ wirken. Frauen seien zudem nicht nur ungeeignet für intellektuelle Tätigkeit, sie gerieten, so die herrschende Ansicht unter Medizinern, in Gefahr, unfruchtbar zu werden.

Man kann dies als Strategie werten, machtlose Unbedarftheit, wie die Gesellschaft sie produziert, in erstrebenswerte Unschuld umzudeuten. Es sei jedoch daran erinnert, dass die meisten Dinge, die mit der männlichen Sphäre assoziiert wurden, für Burne-

---

<sup>1200</sup> Ruskin 1903–12, op. cit., Bd. 18, S. 189–368; S. 349.

<sup>1201</sup> Brief an Helen Mary Gaskell, August 1993, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

<sup>1202</sup> Vgl. Burstyn 1980, op. cit., S. 31 f.

Jones – mehr noch als für Ruskin – eher negativ besetzt waren: Wettbewerb, Profit, Geschäft, Geld und eben auch bestimmte Aspekte von Vernunft und Wissen. Dass der Kontakt mit diesen Dingen Mädchen „verderben“ würde, meint also nicht nur, dass sie „männliche“ im Sinne von: ihrem Geschlecht unangemessene Eigenschaften annehmen könnten, sondern dass sie eine Zugangsweise zur Welt fänden, die Burne-Jones ganz allgemein, bei Männern und Frauen, verachtete: die positivistische, analytische Wissensaneignung, wie sie sich in Industrialisierung und moderner Wissenschaft äußerten. Schon dem Begriff „education“ brachte er ein gewisses Misstrauen entgegen: „It is a pretty enough word if it is taken literally and intended to mean an influence that ‘leads forth’ something already in one, but they seldom mean anything so nice at that. By the present way people’s faculties are more often stuffed up than drawn out.“<sup>1203</sup>

Gerade „weibliche“ Qualitäten, so könnte man diesen Gedanken fortführen, liefen Gefahr, durch Bildung verloren zu gehen. Dabei folgt Burne-Jones der üblichen Konstruktion der Frau als dem intuitiven Wesen, als Gestalt gewordene Poesie (und daher mit „statistics“, als Synonym für das Alltägliche und Prosaische unvereinbar), bricht diese Zweiteilung aber zugleich wieder auf, indem er sich selbst mit Begriffen wie Intuition, Gefühl, Spiritualität identifiziert. Wenn Burne-Jones die Frauen in ihrer traditionellen Rolle fixiert sehen möchte, dann auch, weil er in dieser (konstruierten) weiblichen Position ein Korrektiv sieht zu den gesellschaftlichen Veränderungen, an denen die Männer als die Verantwortlichen für die Übel der modernen Zeit ohnehin teilhaben.

Dass die Vernunft Wahrheit nicht nur enthüllen, sondern auch zerstören kann, hatte für Burne-Jones eine grundsätzliche Bedeutung – man denke daran, mit welcher Vehemenz er sich dagegen sträubte, dass ein ihm „heiliges“ Thema wie der Gral durch penible allegorischer Ausdeutung und die Suche nach historischen Wurzeln für ein rationales Verständnis erschlossen und seines Zaubers beraubt würde.

Ähnliches galt für die Frage, ob die Bibel geschichtliche Tatsachen wiedergebe:

Tiresome people are to be worrying so much at finding out things. There’s no telling whether they really can know, but they begin to say that David isn’t the author of even a

---

<sup>1203</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 324.

single one of the psalms, that if he made anything it was only warsongs. Dreadful they are, those chaps; for the very little they gain they don't know how much they lose.<sup>1204</sup>

Kritische Bibelforschung, ganz unabhängig davon, ob sie korrekte Tatsachen ans Licht befördere oder nicht, schwächte in seinen Augen die poetische Wahrheit der Heiligen Schrift:

The Christian idea of a God who wanted to see what it was like to be one of the men he had made is about the biggest notion mankind ever got hold of and now we've got to give it all up, Little Rooke, to give it all up – and that's the cruellest part of the story. And aren't you sorry we can't say our little prayers any more?<sup>1205</sup>

Diese Grundhaltung, derzufolge der menschliche Wissensdrang des modernen Zeitalters Gefahr läuft, das Mysterium des Lebens zu zerstören, lässt die Auffassung, Mädchen würden durch zuviel Bildung verdorben, in einem anderen Licht erscheinen: Sie wirkt vielleicht nicht weniger reaktionär, aber weniger misogyn.

Vermutlich zittert er nicht nur *um* die Frauen, wie er May Gaskell schreibt, sondern auch *vor* ihnen, davor, überfordert zu werden. Wichtiger für die Interpretation seines künstlerischen Werk ist es jedoch, wie er mit diesen Ängsten umgeht. Burne-Jones Äußerungen über Frauen wirken aus heutiger Sicht häufig extrem konservativ, sie sollten jedoch nicht den Blick auf seine Bilder verstellen. Die Gemälde werden verständlicher, wenn man weiß, womit der Künstler sich gedanklich beschäftigte, letztlich aber sprechen sie für sich selbst, sie sind offener und vieldeutiger als jede sprachlich fixierte Aussage.

Erwachende Sexualität einerseits, der Drang nach Wissen und Macht andererseits – dies scheinen zwei verschiedene Bereiche zu sein, aber in der Vorstellung von Burne-Jones gehen sie fließend ineinander über und beunruhigen ihn gleichermaßen. Was beide vereint, ist in seinen Augen der Verlust einer imaginierten Unschuld, die er sehnsuchtsvoll betrachtet.

Dass der Garten Eden verloren, die Rückkehr des Menschen in einen paradiesischen Urzustand unmöglich ist, war ihm durchaus bewusst. Und so unerreichbar wirkliche Unschuld bleibt, so wenig müssen Neugierde und Wahrheitssuche zwangsläufig ins Verderben führen. Dieser Schwebezustand wird in *The Baleful Head* eingefangen.

---

<sup>1204</sup> Zit. n. ebd. S. 296.

<sup>1205</sup> 9. Mai 1896, zit. n. Rooke 1900, op. cit., S. 202.

Burne-Jones stellt dar, dass es gefährlich sein *kann*, der Wahrheit ins Antlitz zu schauen, ohne das Verlangen danach als solches zu verdammen. Der Sündenfall wird nur angedeutet. Dass, wie Stephan Kern meint, Eva ganz allgemein eine ausschließlich positive Figur sei und ihr Verdienst darin bestehe, „to lead her husband out of ignorance, and to transform herself and him into morally responsible beings capable of shame“,<sup>1206</sup> mag eine etwas zu moderne Deutung sein, um sie auf Paradiesdarstellungen des 19. Jahrhunderts – oder zumindest auf dieses Bild – anzuwenden, aber sie ist sicherlich eine gute Charakterisierung *einer* Seite der nach Eigenverantwortung strebenden Frau, die auch Burne-Jones sah.

Bram Dijkstra schreibt in *Idols of Perversity* über Rossettis *Medusa*-Sonett und das in zahlreichen Gemälden aufgegriffene Thema der in den Spiegel blickenden Frau:

Most of the popular fin-de-siècle painters offered analogous visual admonitions to woman not to peek into the mirror of self without the tempering supervision of a man to guide her. Only a truly perverse woman – a lamia, she who was the very incarnation of the temptress, the snake of forbidden knowledge – could dare to do so. [...] It was clear that a good woman would not care to look into the glass.<sup>1207</sup>

Für Rossetti ist das zumindest nicht ganz falsch. Seine in ihr Spiegelbild versunkene *Lady Lilith* (Abb. 161) und das dazu gehörige Sonett „Body’s Beauty“, das, wie er in einem Brief schreibt, „the idea [...] of the perilous principle in the world being female from the first“ zum Thema hat, weisen in diese Richtung.<sup>1208</sup>

Es ist wohl kein Zufall, dass *The Baleful Head*, ein doch recht prominentes Bild zu diesem Thema, in Dijkstras ausführlicher Studie nicht auftaucht. „The snake of forbidden knowledge“ überschattet auch hier die Suche nach Selbsterkenntnis, aber Medusas Rolle ist zwiespältig und nicht die einer böartigen Verführerin – nicht zu reden von Andromeda selbst, die man doch wohl als „a good woman“ charakterisieren möchte. Sie wird zwar von Perseus geleitet (so wie er zuvor von Minerva und den Nymphen – die Balance bleibt also in jedem Fall erhalten), aber ändert dies etwas daran, wer hier seinen Blick in welche Richtung lenkt? Andromeda wagt es, „the forbid-

---

<sup>1206</sup> Kern 1996, op. cit., S. 114. Dem entsprechend interpretiert Kern auch *The Baleful Head* ein wenig zu wohlwollend: Burne-Jones feiere hier „the courage and vision of woman“ (S. 242).

<sup>1207</sup> Dijkstra 1886, op. cit., S. 138.

<sup>1208</sup> D. G. Rossetti an Thomas Gordon Hake, 21. April 1870, in: Doughty/Wahl 1965–67, op. cit., Bd. 2, S. 850; vgl. auch Rossetti 1911, op. cit., S. 100.

den thing“ zumindest als Spiegelung zu betrachten, während Perseus, nun, wenn es nicht mehr unbedingt erforderlich ist, um seine Aufgabe zu erfüllen, diesem Anblick konsequent ausweicht.

Beim bloßen Abbild des Gorgoneions muss Andromeda es freilich belassen: Höbe sie den Blick, so würde es ihr ergehen wie der „Lady of Shalott“, jener von Tennyson in die viktorianische Dichtung und Kunst eingeführten Frauengestalt des arthurischen Sagenkreises: Verflucht dazu, die Bilder der Außenwelt nach deren Spiegelbild in ihren Teppich zu weben, verstößt sie beim Anblick der Spiegelung des begehrenswerten Ritters Lancelot gegen die auferlegte Pflicht. „I am half sick of shadows“, ruft sie aus, wendet sich der verbotenen Wirklichkeit zu – und stirbt.<sup>1209</sup>

## 8.6 Hochzeitsbilder

Das gerahmte Spiegelbild, die intensiven Blicke, die symmetrische Anordnung: All dies lässt das Paar zu einer Einheit werden; Andromeda, für gewöhnlich nur das willenlose Objekt, wird hier zur ebenbürtigen Partnerin von Perseus.

Burne-Jones' Vorstellung von der auf den Sieg über den Drachen folgenden Ehe offenbart sich dabei jedoch als ebenso ambivalent wie die von der ersten Begegnung: *Vollständig* finden der Held und die Prinzessin nicht zueinander, wie im Bild zuvor schauen sie aneinander vorbei.

Malern hat sich die Frage nach der Zukunft des Paares nur selten gestellt, da sie kaum jemals über den Akt der Befreiung hinausgingen; bleibt man im thematischen Umfeld der Perseus-Sage, fand Burne-Jones wohl eher in der Literatur Anregungen oder auch Vorstellungen, die als Kontrastfolie dienen konnten.

Zugespitzt kann man die Geschichte von Andromeda hinsichtlich ihrer Instrumentalisierung im viktorianischen England mit Adrienne Munich als „a counter-plot to the

---

<sup>1209</sup> Vgl. Tennyson, op. cit., S. 28 f. Die Geschichte war eines der bevorzugten Themen der Präraffaeliten, am bekanntesten dürften die Versionen Holman Hunts sein. (Vgl. Marsh 1985, op. cit., S. 149–152.) Burne-Jones hielt die große Ölfassung (Wadsworth Atheneum Museum of Art) für eines von Hunts besten Bildern. Obwohl die Geschichte eine seiner Lieblingsepisoden im *Morte d'Arthur* war, hat er sie aber selbst nie dargestellt. Vgl. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 1, S. 117; Lago 1981, op. cit., S. 78.)

fantasies of woman's liberation"<sup>1210</sup> bezeichnen. Sie wird befreit, bleibt aber, wenn man Ovid folgt, ein Gegenstand, um den ihre Eltern und der Retter feilschen. Man muss vermuten, dass Ovids Perseus wieder fortgeflogen wäre, wenn man seine Bedingungen nicht erfüllt hätte. Dem entsprechend skrupellos handelt und spricht er auch in Kingsleys *Heroes*; „‘Now,’ he said, ‘you belong to me [...] I know why Pallas Athene sent me hither. She sent me to gain a prize worth all my toil and more.’“<sup>1211</sup> Auf die Fesselung durch die Ketten folgt, ohne die Möglichkeit einer Wahl, die Ehe – was nach viktorianischen Vorstellungen (die rein rechtlichen Bedingungen begannen sich in den 1870er und '80er Jahren zu ändern; in den Köpfen war das nicht unbedingt der Fall) immer noch eine weit gehende Abhängigkeit der Frau vom Mann bedeutete.

Morris und Burne-Jones befreien, wenn auch zum Teil noch im Rahmen des nicht unbedingt emanzipatorisch zu nennenden Verhaltenskodex der „chivalry“, Andromeda von der Rolle der bloßen Trophäe: Perseus ist natürlich in der komfortableren Position; er ist ihr nicht nur physisch überlegen – wobei man selbst das angesichts von *The Rock of Doom* in Frage stellen kann – sondern kann sich auch frei bewegen. Die Verbindung beruht jedoch auf Liebe, nicht auf Kalkül, wie mittels seitenlanger Dialoge (beziehungsweise, bei Burne-Jones, subtiler Blicke) verdeutlicht wird. Wie schon Medusa kommt Andromeda bei Morris ausführlich, ausführlicher als Perseus, zu Wort, und ihre Eltern treten erst einige Zeit später auf. Der Leser wird, anders als bei Ovid, von Morris genauestens über ihre Gefühle informiert und erlebt sowohl die Befreiung als auch die spätere Hochzeit in der Stadt aus ihrer Perspektive.

Die in *The Baleful Head* dargestellte Verbindung ist keine auf Familie, Besitz und Staat ausgerichtete bürgerliche Ehe wie Kingsley sie in den *Heroes* und vor allem in seinem Gedicht „Andromeda“ darstellt.<sup>1212</sup> Dass eine derart beglaubigte Beziehung nicht per se ein Glücksversprechen ist, hatten sowohl Morris als auch Burne-Jones erlebt, und beide neigten auch in ihrer Kunst nicht dazu, das Gegenteil zu behaupten.

Auch muss Perseus Andromeda nicht erziehen, „erleuchten“ wie bei Kingsley, der das Verhältnis der beiden in einem Brief mit den Worten erläutert: „She is barbarian, and has no notion (beside fetichism) beyond pleasure and pain, as of an animal. It is not till the thinking, sententious Greek, with his awful beauty, inspires her, that she

---

<sup>1210</sup> Munich 1989, op. cit., S. 37.

<sup>1211</sup> Kingsley 1900, op. cit., S. 88 f.

<sup>1212</sup> Vgl. Munich 1989, op. cit., S. 56.

develops into woman.<sup>1213</sup>

Der Gedanke, dass der Mann die Entwicklung der Frau befördert, lässt sich auch in *The Baleful Head* entdecken, nicht jedoch die von Kingsley beschriebene Rollenverteilung. Vielmehr strebt Burne-Jones nach – zumindest optischer – Gleichrangigkeit. Die Frage, wie so etwas im Bild darzustellen sei, hatte zwar kaum einer seiner Vorläufer im Kontext der Perseus und Andromeda-Sage beantwortet (allenfalls die Pompeii-Fresken könnte man so werten), wohl aber konnte Burne-Jones andere Beispiele für einen solchen neugeschlossenen Ehebund finden. Ein mögliches Vorbild wäre in diesem Zusammenhang ein Werk, dem er sich besonders verbunden fühlte und am Ende seines Lebens gar als „the finest picture in the world“<sup>1214</sup> bezeichnete:

I've always longed in my life to do a picture like a Van Eyck and I've *never never* done it, and I never shall. As a young man I've stood before that picture of the man and his wife and made up my mind to try and do something as deep and rich in colour and as beautifully finished in painting, and I've gone away and never done it, and now the time's gone by<sup>1215</sup>.

Gemeint ist – was einigermaßen überrascht, da Jan van Eyck eher für die Bilder der Präraffaelitischen Bruderschaft als für die so gegensätzlichen von Burne-Jones Pate zu stehen scheint – das *Arnolfini-Porträt* (auch als *Arnolfini-Hochzeit* bekannt) (Abb. 162): ein Paar, das die Hände ineinander gelegt hat und von einem Spiegel an der Wand, im Zentrum des Bildes, wiedergegeben wird. Auch die von Burne-Jones gerühmte Farbgebung – rot, grün und braun – kehrt (weniger „rich“, gedämpfter) in *The Baleful Head* wieder, ebenso wie die (in seinem Sinne abgewandelte) symmetrische Komposition und eine Fülle an symbolischen Verweisen. Vielleicht ist das „Ehebildnis“ von Perseus und Andromeda so etwas wie ein Abglanz des alten Traumes „a picture like a van Eyck“ zu schaffen, und kommt dem Vorbild so nahe wie es Burne-Jones überhaupt möglich war.

Die bürgerliche Ehe ist aber selbst in einer solch überhöhten Darstellung wie dem *Arnolfini-Porträt* für die Bilderwelt eines Burne-Jones noch zu gegenwärtig. Andere, entrücktere Vorstellungen spielen in seine eigene Version hinein. *The Baleful Head*

---

<sup>1213</sup> Kingsley an J. M. Ludlow; in: Kingsley, Fanny (Hrsg.): *Charles Kingsley: His Letters and Memoires of His Life*, London 1901, Bd. 2, S. 83, zit. n. Munich 1989, op. cit., S. 64.

<sup>1214</sup> Burne-Jones zu Rooke, Februar 1897, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 136.

<sup>1215</sup> Ebd. S. 132

beschreibt keine eindeutige Handlung oder einen vom Betrachter genau einzuordnenen Zustand (das Bild legt den Vergleich mit einem neuzeitlichen Hochzeits- oder Ehepaar nahe, erzwingt ihn jedoch nicht), vielmehr scheint sich hier eine geheimnisvolle, in der Abgeschlossenheit zelebrierte Vereinigung zu vollziehen, durch einen symbolischen, aber nicht restlos zu entschlüsselnden Akt besiegelt. Medusa nimmt dabei eine völlig neue Rolle ein, erscheint wie eine Ehegöttin, die Einklang zwischen den Liebenden stiftet.

Der Vergleich mit dem *dextrarum-iunctio*-Motiv römischer Reliefdarstellungen liegt hier nahe: Ein entsprechendes Sarkophag-Fragment aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus wurde 1805 zusammen mit dem größten Teil der Charles Townley-Sammlung für das British Museum erworben (Abb. 163). Ein Paar reicht sich die Hände, zusammengeführt von einer weiblichen Gestalt, deren Gesicht *en face* zwischen den sich zugeneigten Köpfen von Braut und Bräutigam erscheint: Iuno in ihrer Rolle als Ehestifterin oder eine Allegorie der Concordia.<sup>1216</sup>

Vergleichbare Szenen kannte Burne-Jones auch aus der *Hypnerotomachia Poliphili*, die er während der Arbeit an der illustrierten Ausgabe des *Earthly Paradise* studiert hatte. Dieser Roman steht deutlich in der Tradition des Rosenromans sowie der Werke Dantes und Boccaccios; der Autor verbindet antike Stoffe mit mittelalterlicher Frauenminne, alchemistischen Ideen, den Architekturtheorien Vitruvs und Albertis und alten Mysterienreligionen. Erzählt wird von der Reise des träumenden Poliphilo, der auf der Suche nach seiner verlorenen Liebe Polia verschiedene Kunst- und Architekturlandschaften, Obstgärten und karge Einöden durchwandert, die Geliebte zwar findet, am Ende aber erwacht und alles Erreichte verliert.<sup>1217</sup>

Mehrfach vergleicht der Protagonist sich und andere mit antiken mythologischen und historischen Gestalten, beispielsweise wenn er in einer paradiesischen, von kaum oder unbekleideten Liebespaaren bevölkerten Landschaft Station macht und beim Anblick der sich umschlingenden und küssenden Männer und Frauen nur mühsam seine Erregung bezähmen kann. Auch seine Führerin, eine namenlose Nymphe, die sich später als Polia zu erkennen gibt, stürzt ihn in größte Verwirrung; über Dutzende von Seiten räsoniert er über ihre Schönheit und deren Wirkung auf den Betrachter, sowie

---

<sup>1216</sup> Vgl. Walker, Susan: *Catalogue of Roman Sarcophagi in the British Museum*. London 1990; S. 16 f. Ich danke Berthold Hinz für den Hinweis auf das *dextrarum-iunctio*-Motiv.

<sup>1217</sup> Vgl. Goebel-Schilling, Gerhard: *Hypnerotomachia Poliphili*, in: Jens 1988–92, op. cit., S. 107 f.



die Gewissensnöte, in die ihn seine Liebe zu dieser scheinbar Unbekannten bringt. Sie ist ihm Prüfung und Verheißung zugleich: „Oh most valiant *Perseus*, thou wouldest more feirly have fought with the cruell Dragon, for the favour of this, then for the love of thy fayre *Andromada* [sic]“, <sup>1218</sup> heißt es in der englischen Teilübersetzung von 1592. Kurz zuvor hat Poliphilo den besagten Helden während eines Triumphzuges zu Ehren Jupiters und seiner Geliebten gesehen: als Reliefschmuck auf dem Wagen der Danaë (Abb. 164).

Auch durch bestimmte Motive und Erzählmuster gerät die *Hypnerotomachia* in Nachbarschaft zur Perseus-Sage: Vor allem im zweiten Abschnitt, in dem Poliphilo auf der Suche nach Polia das Reich der Königin Eleuterilida durchquert, treten dem Suchenden immer wieder Frauen gegenüber, einzeln oder in Gruppen, die ihn beschenken oder ihm Prüfungen auferlegen – beispielsweise die Königin selbst, die ihn drei in einer felsigen, öden Gegend liegende Türen suchen lässt. Die Türen symbolisieren den Ruhm Gottes, den Ruhm der Welt und die Mutter der Liebe. Die Entscheidung für letztere erweist sich als falsche Wahl, als Verwechslung von Liebe mit Sinnenlust. <sup>1219</sup>

Immer wieder betrachtet der ewig staunende und mit sich hadernde Protagonist geheimnisvolle Rituale und Kunstwerke, deren komplizierte Symbolik ihm von seinen jeweiligen Begleiterinnen mal mehr, mal weniger enthüllt wird; eine besondere Vorliebe hat der Autor für das Motiv des Leben spendenden Brunnens.

Im Tempel der Venus Physioza wird das Paar von der etruskisch sprechenden Vorsteherin (auch Magierin oder Hierophantin genannt, wie die Oberpriesterin einer antiken Initiation) an eine Zisterne mit Himmelswasser geführt (Abb. 165). Im Rahmen einer Zeremonie, in der die Priesterin als eine die Liebenden verbindende Instanz auftritt, bitten beide darum, den Weg zum Brunnen der Großen Mutter fortsetzen zu dürfen. Dem Träumer wird zudem die Identität seiner Begleiterin enthüllt.

Auf der Insel Cythera schließlich gelangen Poliphilo und Polia zum Brunnen der Venus, an dessen Umgrenzung die Göttin thront. Linda Fierz-David deutet die sich

---

<sup>1218</sup> [Colonna, Francesco:] *Hypnerotomachia. The Strife of Love in a Dreame*, London 1592 (Reprint Amsterdam u. New York 1982), S. 83.

<sup>1219</sup> Vgl. hierzu auch Fierz-David, Linda.: *Der Liebestraum des Poliphilo*, Zürich 1947. Fierz-David, eine C.G. Jung-Schülerin, sieht die Reise Poliphilos als Auseinandersetzung mit seiner Anima, dem weiblichen Bestandteil seiner Seele, als „großartige Schilderung des archetypischen Gehaltes von psychischen Vorgängen“ (S. 214).

vollziehende Handlung als „heilige Hochzeit“ im Sinne eines Isis-Mysteriums: Die Göttin besprengt die Liebenden mit Meerwasser aus ihrem Brunnen um sie von „aller niedrigen Gewöhnlichkeit [...] und von Fehlern und Gebrechen“ zu befreien. Sie gibt jedem einen Ring mit dem Stein „Anteros“ (Gegenliebe) und „flüstert ihnen noch gewisse Dinge zu, die man nicht wiederholen, noch der Welt verkünden darf, weil sie die Befestigung der Liebe betreffen und die Herzen der Liebenden zu einem einzigen Willen vereinigen sollen. Dann gibt Venus dem Liebespaar ihren Segen.“<sup>1220</sup>

## 8.7 Burne-Jones und der Bund der Ehe

In den Bildern von Burne-Jones finden die Protagonisten eher selten zueinander. Eines der wenigen Beispiele ist *The Garden of Pan* (Abb. 166), 1876 begonnen und 1887 gemeinsam mit *The Baleful Head* ausgestellt. Das unbekleidete Paar schmiegt sich liebevoll aneinander, doch schon auf den zweiten Blick wirkt der Blick der harmonie-stiftenden Gottheit so melancholisch wie man sich auch den Ton seiner Flöte vorstellen möchte. Als „the beginning of the world – with Pan and Echo and sylvan gods, and a forest full of centaurs“ taucht das Sujet zuerst 1872 in seinen Notizen auf; später wird daraus, als reduzierte Fassung, „the pastoral of the youth of Pan“. Dass die Trauer über das verlorene Paradies dabei ein wenig sabotiert wird von einem bemerkenswerten Unernst, war von Burne-Jones durchaus beabsichtigt: „the picture has no satire in it, but is meant to be a little foolish and to delight in foolishness – and is a reaction from the dazzle of London wit and wisdom.“<sup>1221</sup>

*The Baleful Head* wäre dann so etwas wie das ernste Gegenstück zu dieser Übung in Leichtigkeit: ein Liebespaar dem es nicht mehr möglich ist, in arkadischer Unschuld und Einheit mit der Natur der Musik eines jungen Gottes zu lauschen, das Hindernisse zu überwinden hatte, um zueinander zu finden, das sich seiner selbst und der Fremdheit des anderen bewusst ist und die geschlossene Verbindung in einem symbolischen Akt vollziehen muss. Der Abschluss einer langen Suche wie der des Perseus bedarf einer entsprechenden Inszenierung, in Form einer mystische Vereinigung wie

---

<sup>1220</sup> Ebd. S. 182 f.

<sup>1221</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–6, Bd. 2, S. 175; vgl. auch Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 267.

der von Poliphilo und Polia, ernst und formell wie das *Arnolfini-Bildnis*, aber alltäglicher Umgebung entrückt. Eine solche (wenn auch weniger privatistische) „Mystic Marriage“ hatte Burne-Jones schon Anfang der 1870er Jahre, formal deutlich von den Holzschnitten der *Hypnerotomachia* beeinflusst, als Frontispiz für eine geplante illustrierte Ausgabe von Morris' Poem *Love is Enough* gezeichnet (Abb. 167).<sup>1222</sup>

Der Abstand zur Wirklichkeit ist bei dieser Thematik womöglich noch bedeutsamer als ohnehin in der Kunst Burne-Jones'. Unter den gegenwärtigen Bedingungen, so formulierte es Morris, sei die Ehe nicht viel mehr als „legal prostitution“ und „simply a form of ordinary market exploitation“,<sup>1223</sup> und Burne-Jones (auch wenn er wohl kaum daran glaubte, dass der Sozialismus etwas daran ändern würde) teilte diese Ansicht. Schon 1856 schreibt er in der ersten Ausgabe des *Oxford and Cambridge Magazine* in einer Rezension von Thackerays Roman *The Newcomes*: „The very heart and core of social disease“ sei „unhappy wedded life – the marriages that are not made in heaven, but if anywhere out of this world, why least of all in Heaven. Of all marvels in this same universe that pass our poor philosophy I doubt not this of marriage is the very strangest.“<sup>1224</sup>

Von dieser früh gewonnenen Einsicht war er auch Jahrzehnte später nicht willens abzurücken: „As for me I hate marriage & I think it a wicked mechanical device of lawyers for the sake of property & other beastliness“,<sup>1225</sup> teilte er May Gaskell mit; und Georgiana zitiert ihn in diesem Zusammenhang mit den Worten: „It is possible, and not seldom happens, that people's lives are quite destroyed by what they began in the hope of helping them.“<sup>1226</sup> Seine eigene Frau fragte er auch, ob die Ehe nicht wie ein Lotteriespiel sei, und, als sie dies bejaht, ob sie nicht ebenso wie dieses verboten werden müsse.<sup>1227</sup>

Zumindest die Kritik am sprichwörtlichen „Heiratsmarkt“ ist durchaus zeittypisch. Die Romantische Liebe als Gegenentwurf zur unter ökonomischen Gesichtspunkten

---

<sup>1222</sup> Ein Ölgemälde, das eine Variante des Themas zeigt, blieb unvollendet. Vgl. Anderson, Gail-Nina/Wright, Joanne: *Heaven on Earth: The Religion of Beauty in Late Victorian Art*, Ausst.-Kat. Djanogly Art Gallery, University of Nottingham Arts Centre 1994, S. 54.

<sup>1223</sup> William Morris an Charles James Faulkner, 16. Oktober 1886, in: Kelvin 1994–96, op. cit., Bd. 2, B, S. 584.

<sup>1224</sup> „Essay on *The Newcomes*“, in: *Oxford and Cambridge Magazine*, 1, Januar 1856, S. 55; zit. n. Kestner 1989, op. cit., S. 80.

<sup>1225</sup> Brief an Helen Mary Gaskell, 13. Mai 1893, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54217.

<sup>1226</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 193.

<sup>1227</sup> Vgl. ebd.

arrangierten Eheschließung war zu Burne-Jones' Zeiten noch eine relativ neue Erfindung und wurde in Kunst und Literatur exzessiv zelebriert: Liebe sollte eine alles überwältigende Leidenschaft sein, die die Liebenden vereint, verwandelt und die ihnen Kraft gibt, allen äußerlichen Widrigkeiten standzuhalten.<sup>1228</sup> Erfüllung konnte sie nur in der Heirat oder im Tod finden. Dabei wurde auch das Scheitern von Beziehungen, das Auseinanderklaffen von romantischem Ideal und wirklicher Ehe thematisiert. Das Wunschbild der alle Konflikte lösenden Liebesheirat jedoch blieb in der Regel bestehen.

Im Gegensatz dazu weisen manche von Burne-Jones' Äußerungen darauf hin, dass in seinen Augen die fragwürdige Institution Ehe, selbst *wenn* sie mit romantischer Liebe einher ging, durch diese nicht ausreichend gerechtfertigt würde, dass sie nicht die zwangsläufige und allein selig machende Konsequenz einer solchen Liebe wäre – ganz abgesehen von der Skepsis, ob dieses romantische Ideal überhaupt möglich und lebbar sei.

Künstler, so urteilt er 1883, sollten überhaupt nicht heiraten, „children and pictures are each too important to be both produced by one man. [...] No, the great painters were not married – Michael Angelo not married, Raphael not married, Signorelli not married (*etc. etc. more*) Del Sarto married! but we know what happened to *him*.“<sup>1229</sup>

Darüber hinaus assoziierte er die Ehe offenbar nicht nur mit einem Verlust an Kreativität und Arbeitszeit, sondern auch an Handlungs-, gar an Gedankenfreiheit: Ein glücklich verheirateter Mann konnte untauglich für das soziale Leben werden. Über seinen Studioassistenten Matthew Webb, der sich mit Heiratsabsichten trug, schrieb er an Rooke: „He won't talk any more in that wide minded way that used to characterise his speech but speaks of fidelity and duty and married happiness – I do miss the old manner which was much more advanced and liberal you know“.<sup>1230</sup>

Das Dilemma war für Burne-Jones nicht zu lösen: Das Idealbild eines nur auf den jeweils anderen bezogenen, in diesem aufgehenden Liebenden bringt (um in Extremen zu sprechen:) notwendigerweise ein asoziales, der Umgebung sich entfremdendes Dasein mit sich. Auch deshalb kann die Zweisamkeit im Hortus conclusus nie eine unge-

---

<sup>1228</sup> Vgl. Marsh 87, op. cit., S. 45 ff.; Nunn, op. cit., S. 49.

<sup>1229</sup> Burne-Jones zu Rooke, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 11.

<sup>1230</sup> Burne-Jones an Rooke, 24. Juni 1879, Institut Néerlandais, Paris, zit. n. Lago 1981, op. cit., S. 10 f.

trübte Idylle sein: Die Welt auszuschließen, bedeutet, einen Verlust in Kauf zu nehmen.

Burne-Jones mal polemischen, mal scherzhaften Attacken auf die Ehe stehen nicht nur bereits in anderem Zusammenhang zitierte Aussagen gegenüber, die der viktorianischen Moral und der Aufrechterhaltung einer bürgerlichen Fassade („make a fair show before people“) einige Bedeutung beizumessen scheinen, sondern auch die schlichte Tatsache, dass er selbst die letzten 38 Jahre seines Lebens verheiratet war.

Seine eigene Ehe gestaltete sich, wie vermutlich bereits deutlich geworden ist, schwierig und im großen und ganzen eher enttäuschend. David Cecil, der Georgiana nicht sehr wohlwollend behandelt und sie vorzugsweise mit zweischneidigen Adjektiven wie „formidable“ belegt, geht von einer prinzipiellen Unvereinbarkeit beider Charaktere aus; überspitzt, aber vermutlich den Kern erfassend, stellt er dem „Hedonisten“ die „Moralistin“ gegenüber:

Burne-Jones had matured into a man, intensely susceptible to feminine charm, to whom a romantic connection with some woman was the breath of life. As such, he was unlikely to be satisfied with a relation to one woman only, and especially if that woman happened to be Georgina Burne-Jones. The affinity between husband and wife was incomplete. He, for all his genuine idealism, was a hedonist, who lived for delight; she for all her artistic tastes, was a moralist, who lived for duty. Between the hedonist and moralist, a great gulf is fixed. Should they come together, each becomes aware of this gulf. The moralist cannot help disapproving and the hedonist grows nervous lest he should incur the moralist's disapproval.<sup>1231</sup>

Joseph Kestner geht von der eindrucksvollsten Idealisierung Georgianas, dem Bettlermädchen in *King Cophetua*, aus, um das Verhältnis der beiden zu beschreiben, zugleich interpretiert er das Bildnis als eine Adaption der Demeter von Cnidus, von der Burne-Jones einen Abguss des Kopfes in seinem Atelier aufbewahrt: „Demeter, the fierce mother. That was how Georgina, so still and quiet on the surface, came to see to the artist, for her iron will, endurance, and fervent love.“<sup>1232</sup> Burne-Jones selbst scheint seine Frau für ihre Selbstbeherrschung und ihr Verantwortungsbewusstsein ebenso zu bewundern wie zu bemitleiden, wenn er über sie schreibt: „Her pleasures

---

<sup>1231</sup> Cecil 1969, op. cit., S. 81.

<sup>1232</sup> Kestner 1989, op. cit., S. 80.

are never many, & dwindle fast now a days“.<sup>1233</sup>

Die Versuchung, Georgiana zur freudlosen, strengen Herrscherin von The Grange zu stilisieren, mag große sein; vergessen sollte man dabei nicht, dass sie, beispielsweise, durch ihr Klavierspiel und ihren Gesang für Burne-Jones einen wesentlichen Zugang zur Musik darstellte, und dass man ihr eben doch, wie Cecil ja auch bemerkt, ein großes Maß an „artistic tastes“, an Sensibilität und Verständnis sowohl für Dichtung als auch für die Kunst ihres Mannes zugestehen muss. Auf der Suche nach Polaritäten könnte man auch von ihrem aufrichtigen Idealismus im Vergleich zu seinem bisweilen zynischen Fatalismus sprechen.

Nach den Turbulenzen, die das Verhältnis mit Maria verursacht hatte, war die Distanz zwischen den Eheleuten größer denn je, offenbar lebte jeder sein eigenes Leben. Die sentimentalen Freundschaften zu Frauen, die Burne-Jones in so großem Umfang pflegte, waren für einen verheirateten Mann zwar nicht unschicklich und zu dieser Zeit eine akzeptierte Sitte, werden aber auch nicht unbedingt zu einem harmonischen Eheleben beigetragen haben.

In den 1880ern und '90ern näherten sich Burne-Jones und seine Frau einander wieder an und fanden zu einer stabilen Beziehung: der bereits zitierten „loving comradeship“, als die Frances Horner diese Ehe später beschreiben wird. Sie beruhte unter anderem darauf, dass er nun so etwas wie häusliche Geborgenheit zu schätzen begann und sich zudem bewusst war, wie abhängig er im Alltag von ihr war, und sie sich in ihrer Rolle als Wächterin, Beraterin und helfender Hand, immer pragmatisch und viel verzeihend, als wichtigen Bestandteil der burne-jonesschen Kunstproduktion begriff. Wie sehr sie sich dem Ideal der Pflichterfüllung verschrieb, das neben ihren karitativen und lokalpolitischen Aktivitäten eben auch die Förderung des Ruhms ihres Mannes umfasste, lässt sich anhand der *Memorials* studieren: Sie vermitteln den Eindruck, das Leben an seiner Seite sei in erster Linie ein großes Privileg gewesen.

Nicht nur dass ein an die Tradition offizieller Ehebildnisse anknüpfendes Gemälde wie *The Baleful Head* tatsächlich eher an liebende Kameradschaft als an sexuelle Leidenschaft denken lässt (und auch Cecils „gulf“, das gegenseitige Nichtverstehen, kann man erahnen), ein Detail des Bildes kann man als direkten Verweis auf Georgiana

---

<sup>1233</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, August 1895, in: *Burne-Jones Letters*, op. cit., Add MSS 54218.

deuten – aber auch auf die Gefahr, die einem harmonischen Zusammenleben droht:

Am Fuß des Brunnens sind verschiedene Blumen zu sehen, mit äußerster Genauigkeit gemalt - im Gegensatz zum eher stilisierten Apfelbaum und dem nur als rhythmischen Muster angedeuteten Gras. In diesem Fall kann man wohl tatsächlich von einer Fortführung van Eyckscher Naturbetrachtung sprechen.

Blumen und ihre symbolische Bedeutung tauchen auf zweierlei Weise im Werk von Burne-Jones auf. Zum einen in Gestalt des *Flower Book*, das er 1882 begann und Jahr um Jahr vervollständigte: mit Deckfarben gemalte Rundbilder, die jeweils von einem Blumennamen ausgehen, und – völlig unabhängig von der tatsächlichen Pflanze – poetische, laut seiner Frau äußerst private bildliche Entsprechungen für Worte wie „Love in a Tangle“ oder „Meadow Sweet“ finden. Die einzelnen Blätter schenkte er, Jahr für Jahr, Georgiana, die sie sieben Jahre nach seinem Tod in einer Auflage von 300 Exemplaren veröffentlichte.<sup>1234</sup>

Zum anderen bediente er sich – seltener, weil der freien Imagination hier wenig Spielraum bleibt – einer traditionellen Symbolik, unter anderem auch der ursprünglich orientalischen, im viktorianischen England höchst populären „Blumensprache“, die jeder Art eine durch Konvention festgelegte (aber, was viele heutige Bildinterpreten unterschlagen, auch von Buch zu Buch variierende!) Bedeutung zuweist.<sup>1235</sup>

In dem *Allegorical Portrait* Maria Zambacos von 1870 (Abb. 94) hält die Geliebte neben einem Pfeil und einem auf Burne-Jones verweisenden Buch (ein vor ihr liegender Pfeil ist zudem mit einem Papier umwickelt, das ihrer beider Namen trägt) auch Blumen in den Händen, Iris und Diptam, die für „Eloquence, Message and Promise“ und „Passion“ stehen können<sup>1236</sup> – angesichts dessen, dass die Beziehung zu diesem Zeitpunkt kaum noch eine Zukunft hatte, eine vergleichsweise versöhnliche Aussage.

Fast identisch im Bildaufbau, nur spiegelbildlich, ist ein 1883 begonnenes Porträt Georgianas (Abb. 168). Es zeigt sie ernst und aufrecht mit einem Strauß Stiefmütterchen und einem an der entsprechenden Stelle aufgeschlagenen Pflanzenbuch in der Hand.<sup>1237</sup> Die ihr so zugeordnete Blume – beim Begräbnis ihres Mannes wird ihm

---

<sup>1234</sup> Burne-Jones, Edward: *The Flower Book*. Mit einem Text von Gabriele Uerscheln. Köln 1994.

<sup>1235</sup> Vgl. Lehner, Ernst und Johanna: *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. New York 1960, S. 109; Beverly Seaton: *The Language of Flowers. A History*. Charlottesville, Virginia 1995.

<sup>1236</sup> Rose 1981, S. 28; Lehner, op. cit., S. 118.

<sup>1237</sup> Rose 1981, op. cit., S. 26; Wildman/Christian 1998, op. cit., S. 259 f.

Georgiana einen Strauß in den Sarg legen<sup>1238</sup> – taucht in *The Baleful Head* an der linken Seite des Brunnens auf. Laut Lehner stand sie im 19. Jahrhundert für „Happiness in Recollection“ und „Good Luck Gift to a Man“.<sup>1239</sup>

Direkt vor dem Brunnen und am rechten Bildrand sind drei Akeleien zu sehen, die botanische Entsprechung für „Folly“, „Cuckoldry and Deserted Lover“ oder „Bad Luck Gift To a Man“.<sup>1240</sup> Auch in diesem Detail kann man ein Grundthema des Bildes wiedererkennen: die stets präsente Gefährdung des Liebesglücks.

Die Ehe, als Ideal, war nach dem Verständnis der Zeit auch ein Mittel zur Bändigung der Triebe: Die liebende Ehefrau lenkt das sexuelle Verlangen ihres Mannes in geordnete Bahnen. „Die Frauen“, so Susanne Amrain über dieses Konzept der ehelichen Zurichtung der Affekte, „arbeiten – im männlichen Auftrag – an der Entsexualisierung des Mannes. In diese Rolle waren sie von den Männern selbst eingesetzt worden, um [...] jeweils programmatisch zu scheitern, soweit es ihre erwachsenen Geschlechtspartner betraf.“<sup>1241</sup>

Bedrohliche Sexualität sollte neutralisiert werden (das heißt: „aufgehen in“ oder „verdrängt werden durch“, je nach dem, wie man es sehen möchte) von eine umfassende Form der Liebe. „Love is not something carnal and evil to be ashamed of“, fasst Houghton das viktorianische Eheideal zusammen,

but something pure and beautiful; it is not a temptation to be struggled against but a great ethical force which can protect men from lust and even strengthen and purify the moral will [...].The motivation is obvious. If men are to be saved from sensuality that threatens society, love must be distinguished from sex and given its rightful place and influence within the code of purity.<sup>1242</sup>

Eine Einstellung, die zugleich „the cause and cure of prostitution“ sei. Die Leiden-

---

<sup>1238</sup> Fitzgerald, op. cit., S. 284

<sup>1239</sup> Lehner, op. cit., S. 122. Seaton nennt in ihrer Übersichtstabelle auch „Love in idleness“, „You occupy my thoughts“ und ähnliche Bedeutungen.

<sup>1240</sup> Ebd., S. 114. Bei Seaton neben „Folly“ auch „Hypocrisy“, op. cit., S. 174. Gerade die Akelei hat eine Fülle von widersprüchlichen Bedeutungen; in der Malerei des Mittelalters und der Renaissance steht sie als Symbol für Maria und (vor allem) Christus, aber auch, im Volksglauben wurzelnd, für Fruchtbarkeit. Vgl. Fritz, Rolf: „Aquilegia. Die symbolische Bedeutung der Akelei“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 14, 1952, S. 99–110. Welche Symbolik Burne-Jones in *The Baleful Head* nun tatsächlich im Sinne hatte, muss offen bleiben. Die roten Blüten zu Füßen Andromedas lassen sich nicht eindeutig identifizieren, sie sind kaum mehr als hingetupft und fehlen in der Gouache-Version. Man kann vermuten, dass sie nur zugunsten einer ausgewogenen Komposition hinzugefügt wurden.

<sup>1241</sup> Amrain 1984, S. 78.

<sup>1242</sup> Houghton 1957, op. cit., S. 375.



schaft des Mannes soll in der Ehe durch eine engelsgleiche Gattin gereinigt werden, sucht sich aber, da diese „Reinigung“ nicht unbedingt von Erfolg gekrönt ist, ein anderes Ventil.

Insofern lässt sich *The Baleful Head* auch als ein Bild viktorianischer Sexualmoral, das Medusenhaupt, „the forbidden thing“, wie Rossetti es in „Aspecta Medusa“ nennt, als Symbol verdrängter – oder, wie es gedacht war, „spiritualisierter“ – Sexualität lesen. Dem zufolge kann man die Parallelisierung der Frauengesichter im Spiegel nicht nur als Hinweis auf das Damoklesschwert des Todes und auf die Gefahren von Wissen und Erkenntnis interpretieren, sondern auch dahingehend, dass Andromeda – „saved and wed“, so Rossetti – Medusa als den Teil ihrer Persönlichkeit erkennt, der durch die Verbindung mit Perseus besiegt und abgespalten worden ist, aber immer noch drohend im Hintergrund schwebt und mittels des Spiegels ein stummes Zwiegespräch mit ihr führt. „Aesthetic typologie presents peaceful reality speaking in a decorous voice of the violence and risk of the sexual encounter“,<sup>1243</sup> beschreibt Munich die Art und Weise, in der Burne-Jones unterschwellige Ängste in ein kunstvoll gestaltetes Gewand kleidet. Sie sieht die Errettete als zivilisierte, domestizierte Frau, im ummauerten Garten nicht minder gefangen als zuvor durch die Ketten. Perseus erlöst nicht nur Medusa, er rettet auch Andromeda vor ihrer medusenhaften, die Männer zerstörenden, versteinernenden Seite, nämlich dem, was in Burne-Jones Augen gefährlich ist. Den Drachen – und wenn man es so verstehen will: die eigenen Leidenschaften – zu besiegen, verspricht noch nicht die Lösung aller Probleme, die sich dem Ritter stellen: „liberating the maiden raised questions“<sup>1244</sup>. Auch das weibliche Begehren ist geweckt.

Möglicherweise unterstellt Munich dem Künstler ein ausgeprägteres Streben nach Dominanz, als diesem eigen war – und, was entscheidend ist, als es in seinen Bildern zum Ausdruck kommt. Der Rückzug in den ummauerten Garten bleibt ja nicht der Frau vorbehalten, die in der „seperate sphere“ verharren soll, während der Mann weiter umherzieht: Er erfolgt gemeinschaftlich, so wie Burne-Jones selbst es als seine persönliche Wunschvorstellung formuliert, wenn er in den 1880er Jahren in einem Brief Morris' politisches Engagement kommentiert:

---

<sup>1243</sup> Munich 1989, op. cit., S. 130.

<sup>1244</sup> Ebd., S. 130.

I shall never try again to leave the world that I control to my heart's desire – the little world that has the walls of my workroom for its furthest horizon; and I want Morris back to it, and want him to write divine books and leave the rest. Some day it will all change violently, and I hate it and dread it but I say beforehand it will thoroughly serve everybody right – but I don't want to see it or foresee it, or dwell upon it.<sup>1245</sup>

Und auch wenn man das letzte Bild des *Perseus-Zyklus*' als Ausdruck sexueller Repression interpretiert, so muss man doch festhalten, dass Burne-Jones an Perseus ähnliche Anforderungen stellt wie an Andromeda. Die „liebende Kameradschaft“ soll die Leidenschaften *beider* Beteiligten zügeln.

Munichs Grundgedanke, Medusa als einen Aspekt Andromedas und der Frau schlechthin zu sehen, bleibt jedoch überzeugend. Medusa – die zwar über beiden schwebt, aber zweifellos mehr als weibliches denn geschlechterübergreifendes Symbol gesehen werden muss – ist nicht zu besiegen, sie wirkt weiter und wird der Frau als immerwährende Warnung präsentiert: Sieh, was in dir schlummert! Eine maßvolle Warnung bleibt es allemal: Die Gorgone ist nach der Auffassung des Künstlers schließlich mehr ein leidendes als ein dämonisches Geschöpf. Es gibt keine Schuldigen.

Die Lust, die Burne-Jones – bei gleichzeitiger Faszination - immer auch als Gefahr gesehen hat, wird durch die Liebe besiegt – beziehungsweise: nie *ganz* besiegt. Es kann sich immer nur um einen Versuch handeln, der von Zweifeln begleitet wird.

## 8.8 Seelengefährten

Für die statuengleiche Andromeda in *The Rock of Doom* und *The Doom Fulfilled* ist Nacktheit unbedingt erforderlich, unter anderem, weil die Bilder sexuelles Verlangen thematisieren und die Frage, wie der Mann damit umgehen kann. Da dieses Verlangen, langfristig gesehen, gebändigt werden soll, müssen auch die für Perseus so irritierenden körperlichen Reize verhüllt werden: *The Baleful Head* mit einer unbedeckten Andromeda ist schwer vorstellbar. Schon in den ersten Notizen zu den geplanten

---

<sup>1245</sup> Zit. n. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 97.

Buchillustrationen stand für Burne-Jones fest: „18. L – Unchaining Andromeda – A. naked. [...] 20. L. – Showing head to Andromeda – A. clothed.“<sup>1246</sup>

Statt von einer Bändigung könnte man auch von einer Verwandlung sprechen. Nicht nur die Gefühle der Liebenden werden, in Burne-Jones' Sinn, geläutert, auch Andromeda selbst verändert sich – so, wie es offenbar unabdingbar ist, wenn sich momentane Attraktion zu einer stabilen Bindung entwickeln soll: Von der jungfräulichen, aber verführerischen Fremden wird sie zur Partnerin, Kameradin, ja, man kann sogar davon sprechen, dass sie Perseus immer ähnlicher wird. Die vom Maler postulierte und in *The Doom Fulfilled* überzeugend vor Augen geführte Gegensätzlichkeit der Geschlechter wird wieder zurückgenommen.

Erneut muss man auf das Thema der Androgynität zu sprechen kommen, und damit verbunden auf ein Frauenbild, das die Vorstellungen von der schönen, auf den Podest gestellten Göttin und der sinnlichen Verführerin ergänzt, ein Konzept, dass das Werk von Burne-Jones nicht minder prägt und vor allem dem Einfluss Rossettis zu verdanken ist: die Frau als Epipsyche, als Abbild der Seele des Künstlers.

Rossettis 1850 in *The Germ* veröffentlichte Erzählung „Hand and Soul“ berichtet vom Leben des fiktiven Frührenaissance-Malers Chiaro dell'Erma, der, nachdem er in eine künstlerische Sackgasse geraten ist, eine nächtliche Vision hat: Seine eigene Seele erscheint ihm in Gestalt einer jungen Frau, die ihm den Weg weist, den seine Kunst einzuschlagen habe: „I am an image, Chiaro, of thine soul within thee. See me, and know me as I am. [...] Fame sufficed not, for that thou didst seek fame: seek thine own conscience (not thine mind's conscience, but thine heart's).“ Er solle seine Seele malen – im übertragenen und im wörtlichen Sinne: als fragile Frauengestalt, mit gefalteten Händen und einem gläubig-reinen Gesichtsausdruck: „Do this and thy soul stand before thee always, and perplex thee no more“<sup>1247</sup>.

In den letzten zwanzig Jahren seines Lebens malte auch Rossetti selbst kaum etwas anderes als solche visionären Einzelbildnisse von Frauen, wobei jedoch das Frömmliche zugunsten einer starken Sinnlichkeit zurücktrat.

So wie die eigene Seele als Frau kann der Dichter auch die Geliebte als Seelenverwandte, als „my souls birth-partner“ idealisieren, etwa in dem 1870 erstveröffent-

---

<sup>1246</sup> Zit. n. Löcher 1973, op. cit., S. 48.

<sup>1247</sup> Rossetti 1911, op. cit., S. 549–556, S. 553 u. S. 555.

lichten Sonett „The Birth Bond“:

Even so, when first I saw you, seemed it, love,  
That among souls allied to mine was yet  
One nearer kindred than life hinted of.  
O born with me somewhere that men forget  
And though in years of sight and sound unmet,  
Known for my soul's birth-partner well enough!<sup>1248</sup>

Man denkt an den Mythos vom Androgyn, den Aristophanes in Platons *Symposion* erzählt, an den ursprünglich vierarmigen, vierbeinigen, zweigesichtigen Menschen, der von den Göttern zweigeteilt wurde und nur in der Liebe wieder zur Ganzheit zurückfinden kann.<sup>1249</sup>

In ähnlicher Weise verklärt Rossetti die Frau als abgetrennte zweite Hälfte des eigenen Selbst; die Vereinigung der Seelen kann, als Rückkehr zu einem ursprünglichen Zustand, letztlich erst im Jenseits erfolgen. „The Blessed Damozel“ ist das bekannteste Beispiel: Als Umkehrung der Konstellation in Edgar Allen Poes Gedicht *The Raven* (wie Rossetti selbst es in einem Brief erläutert), betrachtet die Verstorbene vom Himmel herab sehnsüchtig ihren Geliebten auf der Erde. Später würde Rossetti das Paar in einem altarbildähnlichem Werk mit einer die irdische Welt repräsentierenden Predella vereinen.<sup>1250</sup>

Robert Upstone erkennt in Rossettis jenseitiger Geliebter, neben dem bekannten Vorbild von Dante und Beatrice, auch den Einfluss des schwedischen Theosophen und Naturforschers Emmanuel Swedenborg, der in seiner Schrift *Delitiae Sapientiae de Amore Conjugiali* (1768), beeinflusst von Platons Gleichnis vom Androgyn, die Vorstellung einer idealen Ehe im Jenseits entwickelte.<sup>1251</sup> Jeder Mann und jede Frau hat laut Swedenborg einen einzigen, ihm vorbestimmten Partner, mit dem er im Himmel zu *einer* Wesenheit verschmelze. Dieser Einheit müsse man schon im Diesseits zustreben, schon hier äußere sich, so Irmhild Reischle, „im Geschlechtsleben eine ge-

---

<sup>1248</sup> Ebd., S. 79.

<sup>1249</sup> Platon: *Sämtliche Werke*. Griechisch und Deutsch. Nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl und anderen. Herausgegeben von Karlheinz Hülsner, 10 Bde, Bd. 4, S. 99–109.

<sup>1250</sup> Wilton/Upstone 1997, op. cit., S. 191 ff.

<sup>1251</sup> Swedenborgs Schriften wurden in London durch die 1810 gegründete Swedenborg Society verbreitet; in Rossettis Freundeskreis war es vor allem der Dichter Robert Browning, der sich für Swedenborg begeisterte und ein Exemplar von *Conjugal Love* besaß. Vgl. Wilton/Upstone, op. cit., S. 192 f.

waltige ambivalente Kraft, die den Menschen in himmlischer und geistiger Liebe zu Gott erheben vermag, bei Missbrauch aber zur selbsterniedrigenden Begierde werden kann“.<sup>1252</sup> Das Modell beinhaltet in jedem Fall die quälende Frage, ob man in dem Menschen, den man in *diesem* Leben zu lieben meint, auch tatsächlich diesen einen „conjugal partner“ gefunden hat.

Auch bei den englischen Romantikern fand Rossetti Vorbilder für seine Vorstellung von der Seelengefährtin.<sup>1253</sup> Wie im Fall von Morris und Swinburne stand seine Dichtung seit den frühen fünfziger Jahren unter dem Einfluss von Keats, und (was für Morris allerdings kaum gilt) Shelley. Dass „Hand and Soul“ vor diesem Hintergrund als Ergebnis einer Verarbeitung mittelalterlicher und romantischer literarischer Traditionen erscheint, verleiht der Forderung, Kunst solle allein das Produkt solipsistischer Innenschau sein, natürlich eine gewisse Absurdität.

Byron, Keats und Shelley behandelten immer wieder das Thema der Suche nach der ergänzenden weiblichen Hälfte: „Spouse! Sister! Angel! [...] this soul out of my soul“, so ruft Shelley sie 1821 in dem als der Verschmelzung zustrebenden Seelenreise angelegten Liebesgedicht „Epipsychidion“ an: „We shall become the same, we shall be one / Spirit within two frames, oh! wherefore two? [...] one life, one death, / One heaven, one Hell, one immortality, / and one annihilation.“<sup>1254</sup>

Dass die Suche in *diesem* Leben aussichtslos ist, weil der Suchende nur der Projektion des eigenen Selbst nachjagt, macht Shelley in „Alastor“ (1815) und „Epipsychidion“ (1821), und ganz explizit in seinem kurzen Essay „On Love“ (1814/15) deutlich, in dem er die Sehnsucht des Menschen beschreibt, Ähnlichkeiten zwischen der äußeren Welt und dem eigenen Inneren zu entdecken – ohne der Beschränktheit des letzteren dabei zu entkommen: „We are born into the world, and there is something within us which, from the instant that we live, more and more thirsts after its likeness [...]]; this is the invisible and unattainable point to which Love tends.“<sup>1255</sup>

Dieser unbedingte Wunsch, sich in der äußeren Welt im allgemeinen und in der

---

<sup>1252</sup> Reischle, Irmhild: „Delitiae Sapientiae de Amore Conjugiali; [...]“, in: Jens 1988–92, op. cit., Bd. 16, S. 218.

<sup>1253</sup> Vgl.: Harrison, Antony H.: *Victorian Poets and Romantic Poems. Intertextuality and Ideology*, Charlottesville 1990, S. 144–176; Riede, D. G.: *Dante Gabriel Rossetti Revisited*, New York 1992, S. 13 f.; Bullen 1998, op. cit., S. 126 f.

<sup>1254</sup> Shelley, Percy Bysshe „Epipsychidion“, in: ders. 1890, op. cit., S. 404–417, S. 407, S. 409 u. S. 415.

<sup>1255</sup> Shelley, Percy Bysshe: „Essay on Love“, in: Holmes, Richard (Hrsg.): *Shelley on Love. An Anthology*, London 1980, S. 71 ff. Vgl. auch Riede 1989, S. 124 ff.

geliebten Person im besonderen gespiegelt zu sehen, ist zwar ein zwangsläufig unerfüllbarer, aber, so lässt sich Shelley verstehen, er ist auch genau die Kraft, die den Menschen vorantreibt: „So soon as this want or power is dead, man becomes the living sepulchre of himself, and what yet survives is the mere husk of what once he was.“<sup>1256</sup>

Keats' Versepos „Endymion“ (1818) ist eine Traumqueste ähnlich der *Hypnerotomachia*: die Suche des gleichnamigen Schäfers nach einer ihm im Traum erschienenen göttlichen Geliebten, an deren Ende die Göttin in ein zu erreichendes irdisches Mädchen transformiert, der Liebende selbst geläutert, und der Zustand der idealen Liebe, der Eintritt in eine arkadische, aber wohl doch diesseitige Welt, möglich wird. Anders als Poliphilo erlebt Endymion nicht die Enttäuschung des Erwachens.<sup>1257</sup>

Deutet man die von Keats und Shelley wiederholt thematisierte Suche nach der Seelenpartnerin als „androgynous quest“<sup>1258</sup> und in Verbindung mit der dazugehörigen Konzeption des Androgyn, nämlich des romantischen Künstlers, der sich „weibliche“ Eigenschaften als Ergänzung zu seinen „männlichen“ philosophischen und rationalen Fähigkeiten aneignet, so löst sich ein Widerspruch, der sich zunächst auch bei Rossetti aufzutun scheint:

Dessen Gleichsetzung von „woman“ and „soul“ weist auf den ersten Blick in unterschiedliche Richtungen: Wenn man die Frau als „my soul's birth-partner“, als die zweite Hälfte eines ursprünglichen Ganzen bezeichnet, geht man von zwei (dem ersten Anschein nach) gleichgewichtigen, gleich realen Hälften aus. Andererseits ist die Frau in „Hand and Soul“ jedoch, wie sie selbst erklärt, eine Projektion des männlichen Künstlers, sein eigenes nach außen gekehrtes Innenleben. Die imaginäre Geliebte existiert nicht außerhalb des Liebenden, bildet mit ihm ein androgynes Ganzes.

Letztendlich gehen aber, vermutlich auch aus Rossettis eigener Perspektive, beide Konzepte fließend ineinander über: Die „zweite Hälfte“ ist ohne den ihr huldigenden Dichter nicht denkbar; auch die im Jenseits oder an einem anderen fernen Ort wartende Geliebte ist „the woman within“. Und das Jenseits selbst mag ein Projektionsraum für Sehnsüchte sein, es bietet aber keine transzendenten Gewissheit mehr: Der feste Glauben an ein Leben nach dem Tod ist den viktorianischen Erben der romantischen

---

<sup>1256</sup> Shelley in Holmes 1980, S. 73.

<sup>1257</sup> Dittmar, Wildfried: „Endymion“, in: Jens 1988–92, op. cit., S. 261.

<sup>1258</sup> Hoeveler 1990, op. cit., S. 156.

Dichter, ist Morris, Rossetti, Swinburne und selbst Burne-Jones abhanden gekommen.

So lässt sich selbst die scheinbar die Einsamkeit des Individuums überwindende Vorstellung zweier Seelengefährten als narzisstische Selbstbetrachtung verstehen. Viele der Gedichte, die Vereinigung zum Thema haben, in Rossettis Werk im allgemeinen und in den Sonetten in *The House of Life* im besonderen, behandeln nicht die Erfahrung von Vereinigung und Einheit, sondern die Sehnsucht danach, die Sehnsucht eines für sich allein stehenden Individuums.

Der Liebende in „Willowwood“ bleibt einsam, vereint ist er am Ende nicht mit der Geliebten, sondern mit der Personifikation der Liebe selbst, der Leidenschaft, die ihn weiterhin heimsuchen wird. Liebe, die doch gerade den Ausweg aus dem Gefängnis des Selbst bieten soll, lässt den Liebenden die eigene Einsamkeit nur noch stärker empfinden.

Rossettis Frauen wiederum, und dies wird besonders in den Gemälden deutlich, scheinen überhaupt kein Interesse an der äußeren Welt zu haben – und machen den sie beobachtenden Männern deren eigene Isolation um so mehr bewusst – eine Isolation, die das lyrische Ich der Gedichte mit aller Macht zu überwinden trachtet. Rossetti selbst beschrieb seine *Lady Lilith* als „a *Modern Lilith* combing out her abundant golden hair and gazing on herself in the glass with that self-absorption by whose strange fascination such natures draw others within their own circle.“<sup>1259</sup>

Sowohl das Konzept der schönen Frau als Verkörperung der Psyche des Künstlers als auch die Suche nach der verwandten Seele spielten für Burne-Jones eine wesentliche Rolle. Einer der ersten Texte Rossettis, den Burne-Jones gemeinsam mit Morris las, war „Hand and Soul“. „We were both so overcome,“ berichtete Burne-Jones William Sharp später, „that we could not speak a word about it“.<sup>1260</sup> „The Blessed Damozel“ druckten die Freunde, noch bevor sie den Autor selbst kennen lernten, im *Oxford and Cambridge Magazine* nach. 1860 ließ sich Burne-Jones zu einer Gouache anregen, einem Diptychon, von dem allerdings nur die linke Hälfte, die „Damozel“ selbst, realisiert wurde.<sup>1261</sup>

In den beiden Geschichten, die Burne-Jones für das *Oxford and Cambridge Ma-*

---

<sup>1259</sup> D. G. Rossetti an Thomas Gordon Hake, 21. April 1870, in: Doughty/Wahl 1965–67, op. cit., Bd. 2, S. 850.

<sup>1260</sup> Zit. n. de Lisle 1906, op. cit., S. 19.

<sup>1261</sup> Vgl. Harrison/Waters 1973, op. cit., S. 16, S. 20 u. S. 39.

*gazine* schrieb (und die ihm später immer etwas peinlich waren) finden sich ähnliche Konstellationen:

In „A Story of the North“, Fouqués *Sintram* nachempfunden, denkt der Held Engeltram, der, ganz dem Burne-Jonesschen Ideal folgend, aussieht wie jemand „who looks at some fair and far-off object, and cannot yet be satisfied with gazing“, Tag und Nacht an seine ferne Geliebte Irminhalda, die zusammen mit ihm aufwuchs, aber dann von ihm getrennt wurde: „last of all, they seemed divided halves of one same life, that must be joined together lest both should perish.“<sup>1262</sup> Am Ende finden sie wieder zueinander, können wegen ihrer Blutsverwandtschaft aber nicht heiraten – der Autor lässt sie statt dessen sterben und nach ihrem Tode eine transzendente Vereinigung eingehen. Erst im Jenseits, am „anderen Ufer“ finden die beiden getrennten Hälften zueinander.

In der anderen Geschichte, „The Cousins“, sind es gleich zwei seiner Cousinen, in die der Protagonist sich nacheinander verliebt; die verwandtschaftliche Nähe steht in diesem Fall der Ehe nicht im Weg, die zweite der beiden (natürlich die tugendhafte, nicht die von den Männern umschwärmte) heiratet er.<sup>1263</sup>

Die Hartnäckigkeit, mit der Burne-Jones dieses Motiv verfolgt, legt den Schluss nahe, dass seine Helden einen Partner suchen, der ihnen selbst möglichst ähnlich ist. Das Inzestuöse der von ihm geschilderten Verbindungen lässt sich auch aus seinen Gemälden herauslesen:

Her lover is always singularly like herself [...]. The hero and heroine are very much the same sort of thing. The hero has the high cheekbones, the gaunt face, the red hair; he is almost invariably beardless, and only from the dress I doubt whether you would know one from the other.<sup>1264</sup>

Diese allgemeine Charakterisierung des Burne-Jonesschen Liebespaares durch einen zeitgenössischen Kritiker stammt zwar aus dem Jahr 1875, trifft aber auf kaum ein Werk so sehr zu wie auf *The Baleful Head*.

Vor dem Hintergrund der romantischen und post-romantischen Suche nach der

---

<sup>1262</sup> Burne-Jones 1972 („A Story of the North“), op. cit., S. 84.

<sup>1263</sup> Ders.: „The Cousins“, in: *The Oxford and Cambridge Magazine*, New York 1972 (Reprint von New York 1856), S. 18–28.

<sup>1264</sup> McCarthy, Justin: „The Pre-Raphaelites in England“, in *Fortnightly Review*, 21, Juni 1876, S. 725–732, S. 727.



Seelengefährtin wird das narzisstische Moment in diesem Bild um so deutlicher: Die Spiegelung vollzieht sich nicht nur in der Vertikalen, sondern auch zwischen Perseus und Andromeda, die sich als geschwisterliches Paar einander zuneigen. Der Held sucht nach seiner zweiten Hälfte, die zugleich komplementäre Ergänzung und ein Abbild seiner selbst sein soll.

Diese Suche nach dem eigenen Abbild kann man als Weigerung sehen, die Frau als „das Andere“ zu akzeptieren, aber auch als Gewährwerden dessen, worauf Burne-Jones hindeutet, wenn er von „the femininity of genius“ spricht: der eigenen Androgynität und der Unzulänglichkeit eines Denkens in Polaritäten. Hervorzuheben ist, dass Andromeda selbst an diesem Prozess nicht unmittelbar teilnimmt: Sie richtet, wie Rossettis Lilith, ihre Konzentration auf das eigene Bild und das der Medusa im Brunnen.

Insofern zeigt *Baleful Head* weniger die Verwirklichung als das Scheitern des androgynen Ideals, ein Scheitern, das sich auch aus dem Paradox ergibt, dass dieses Ideal (aus der Position des 19. Jahrhunderts wenigstens) überhaupt nur angestrebt und formuliert werden kann, wenn man mit eben jenen Stereotypen von geschlechtertypischen Charakteristika operiert, die scheinbar überwunden werden sollen. Aus männlicher Perspektive kann man sich Weiblichkeit nur aneignen, wenn man zuvor eine Vorstellung von Weiblichkeit entwickelt hat – die zwangsläufig immer wieder mit der Wirklichkeit kollidieren muss. „The androgynous“, so Diane Hoeveler,

may be an ideal that speaks on the surface of love, unity, social balance and reconciliation of the sexes, but it finally speaks in a stronger voice of conflict and tension about the irreconcilable divisions between man and woman, mind and matter, Culture and Nature<sup>1265</sup>.

Für Hoeveler besteht hierin schon bei den Romantikern das Scheitern der „androgynen Queste“, gerade bei Keats, der in seinen späteren, auf „Endymion“ folgenden Gedichten vor allem die Unmöglichkeit der Liebe dargestellt habe: „The woman as ideal anima would not cooperate, and in her refusal to play the role of passive redeemer, she doomed the male hero to imaginative sterility and, finally, death.“<sup>1266</sup>

Besonders in der 1820 erschienenen Verserzählung „Lamia“ komme dies zum Ausdruck: Der romantisch Liebende stirbt, als einer seiner Hochzeitsgäste, der rationalis-

---

<sup>1265</sup> Hoeveler 1990, op. cit., S. 23.

<sup>1266</sup> Ebd., S. 194 f.

tische Philosoph Apollonius, seine Liebe als Trug, die Braut als Schlange in Menschengestalt entlarvt. Die Enttäuschung darüber, dass die Vereinigung mit der idealen Geliebten ein Traum bleiben muss, gebiert die *Femme fatale*: eine Lamia, oder, wie bei Rossetti, eine sich jeder Vereinigung verweigernde Lilith.

In Burne-Jones' Werk entspräche dem die Nixe in *The Depths of the Sea*, ein Bild, das allerdings, anders als Rossettis *Lilith*, nicht nur ein Einzelfall, sondern, bei aller verstörenden Wirkung, vor allem ein ironisches, geradezu augenzwinkerndes Spiel mit dem von Rossetti vorgegeben Topos ist. Hätte Burne-Jones Keats' „Lamia“ aufgegriffen, so wären seine Sympathien vermutlich auf Seiten der Schlangenfrau, nicht der des Apollonius gewesen; er hätte sie als tragisch Liebende porträtiert, seiner Medusa ähnlich, nicht als „the perilous principle in the world being female from the first“, wie Rossetti seine *Lilith*. Aber das Scheitern der romantischen Liebe, der Suche nach dem Seelenpartner beschäftigte ihn gleichwohl.

Laut Joseph Kestner ist es der Narzissmus des Perseus, der zu einer Angleichung der Geschlechter führt: Der Mann erlange nicht nur – wie es in den viktorianischen Bearbeitungen der Perseus und Andromeda-Geschichte generell der Fall sei – Gewalt über die Frau, indem er sie befreit. Im Fall von Burne-Jones werde zudem die Angst (des Künstlers) vor dem Andersartigen dadurch überwunden, dass Perseus Andromeda, nachdem er die Medusa in ihr erschlagen hat, als ein ihm selbst nachgeschaffenes Spiegelbild begreift.

Perseus verwandele Andromeda vom Medusa zuzuordnenden Maria Zambaco-Abbild in ein Abbild seiner selbst, so neutralisiere er seine Angst vor Frauen, beziehungsweise scheitere bei diesem Versuch: „she [Medusa] could not be slain.“<sup>1267</sup>

Zweifellos richtig ist, dass Andromeda im letzten Bild in eine Beziehung zum Helden gebracht wird, die auf anderen denn auf sexuellen Anziehungskräften beruhen soll, dass sie eine sich ihm angleichende „Transformation“ erlebt. Kestners Interpretation überbetont jedoch das Motiv der narzisstischen Spiegelung und blendet in diesem Zusammenhang völlig aus, dass es schließlich vor allem die Burne-Jonesschen *Männer* sind, die zur Androgynität neigen, die sich „weibliche“ Eigenschaften einverleiben, dem Anderen anverwandeln und erkennen müssen, dass die Kluft zwischen zwei Liebenden dennoch bestehen bleibt. „The walls of the closely shut cell of one's own

---

<sup>1267</sup> Kestner 1984, op. cit., S. 116.

personality“, wie Pater es in *Marius, the Epicurean* nennt, scheinen sich in den ewig währenden Augenblicken intensiv erlebter Liebe aufzulösen, letztlich bleiben sie aber unüberwindbar.

Auch wenn die Hervorhebung der Ähnlichkeiten als Mittel, um die Fremdheit zu bewältigen, für *The Baleful Head* eine nicht unbedeutende Rolle spielt, und der Maler die bewunderte weibliche Schönheit in gewissem Sinne „entschärft“, ist es wenig überzeugend, pauschal von Dominanz zu sprechen, so als okkupiere Perseus (und Burne-Jones selbst) den Körper der Frau, um ihn dem eigenen anzugleichen. Eine „Ver-männlichung“ der Frau war ja gerade das, was Burne-Jones fürchtete.

Da Kestner immer von der Prämisse der unterdrückten Frau ausgeht und ausschließlich Bilder der Repression erblickt, ignoriert er das im *Perseus-Zyklus* in gleichem Maße erkennbare Bemühen um Liebe im Sinne einer gleichwertigen Partnerschaft: die von Zweifeln und Sehnsüchten begleitete Suche nach einer äußeren Form, in die das für den Künstler so komplizierte und von widerstreitenden Motiven geprägte Verhältnis der Geschlechter gefasst werden kann.

In diesem Sinne lässt sich das Gemälde geradezu als das Eingeständnis der Unokkupierbarkeit der Frau lesen, des Wissens darum, dass sie das Andere bleiben wird und jede Vorstellung von ihr ein Wunsch- und Schreckbild. Andromeda ist all dies zugleich: die Verkörperung der seelischen, „weiblichen“ Qualitäten des Helden – das komplementäre und eigenständige Gegenüber – das Fremde, sich Verweigernde, Furcht erregende: die Medusa.

In keiner Frau sah Burne-Jones dies vermutlich so sehr verkörpert wie in Helen Mary „May“ Gaskell. Er lernte sie 1892 über Frances Horner kennen, und für die nächsten Jahre verband beide – trotz der 25 Jahre Altersunterschied und der Tatsache, dass sie ebenfalls verheiratet war – eine Freundschaft, wie Burne-Jones sie enger nie erlebt hatte.

1892 bis 95 schrieb er ihr buchstäblich jeden Tag, manchmal auch sieben oder achtmal täglich. In der Regel sahen sie sich bei halb-öffentlichen Gelegenheiten, im Haus Frances Horners, in ihrem eigenen Gesellschaftszimmer oder in „The Grange“, sowohl in Gesellschaft Georgianas als auch in seinem Atelier, wo sie ihm Modell

saß und sich die Möglichkeit des privaten Gesprächs bot.<sup>1268</sup>

Der Druck, der auf May Gaskell lastete, die sich als verheiratete Frau ungleich mehr um ihren Ruf zu sorgen hatte als Burne-Jones, muss außerordentlich gewesen sein. Immer wieder erklärte er ihr, dass sie buchstäblich sein Leben gerettet habe, dass seine Existenz und sein Glück von ihr abhinge: „thank you for making my life so much longer. [...] Some sanctity & dignity is added to my life that was not there“<sup>1269</sup> – so der Kern seiner Botschaften, den er hundertfach variierte. Es spielte aber auch eine Rolle, dass es seiner Meinung nach ihrem bisherigen Leben, trotz (oder wegen) ihres materiellen Reichtums an der Erfahrung künstlerischer und geistiger Schönheit gemangelt habe – ein Mangel, dem abzuhelfen er nun als seine Aufgabe sah. So finden sich auch hier wieder die bekannten Motive, gespiegelt zwischen Kunst und Leben: besinnungslos romantische Liebe und Anbetung der unerreichbaren Geliebten ebenso wie die Rolle des väterlichen Freundes, des Zauberers, der seine Schülerin einen Blick in seine magische Kugel werfen lässt.

Das Versteckspiel und das Wahren der Fassade zerrte an beider Nerven und Gesundheit, Burne-Jones wollte Georgiana nicht verletzen, meinte aber, ohne May nicht leben zu können: “Hadn’t I better say I’m going to you – there must be a scene some day – I don’t like to hurt – can’t bear to hurt, but go to you I must – I think about it every moment – and I see all the rooms – and talk to you all day long.“<sup>1270</sup>

Auf diesen Brief hin erfolgte eine Aussprache, die offenbar klarere Verhältnisse schuf, basierend auf der (vermutlich vor allem von ihr getroffenen) Entscheidung, die jeweiligen Ehepartner nicht zu verlassen. Von da an beruhigt sich der Tonfall in den Briefen Burne-Jones’; die Freundschaft kühlte nicht ab, aber wurde in weniger gefährliche Bahnen gelenkt.

Ihre Briefe fielen bedauerlicherweise seiner Gewohnheit zum Opfer, fast ausnahmslos alle Korrespondenz, nicht nur die kompromittierende, zu verbrennen; die seinen, soweit (unter anderem) durch eine dem British Museum vermachte Auswahl überliefert, sind von vorbehaltloser Offenheit und zeugen vom impulsiven Wesen des Verfassers, von Einsamkeit, unerfüllten Hoffnungen und wehmütigem Schwelgen in

---

<sup>1268</sup> Vgl. Fitzgerald 1975, op. cit., 237 ff., Daly 1990, op. cit., S. 317 ff.

<sup>1269</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, 8. Juli 1893, in: *Burne-Jones Letters*, op.cit., Add MSS 54217.

<sup>1270</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, Juli 1893, in: ebd..

Erinnerungen. Angesichts der vergangenen Jahre, vor allem der Zeit zwischen 1875 und 1892, dem Jahr, indem er May das erste Mal traf, verspüre er ein Gefühl der Müdigkeit, des Überdrusses.

I dont want to think one hour of them – nor of one hour of the seven years before that [1868–75, die „Maria Zambaco-Jahre“] – but there were eleven years that were bonny years & of those I love to think – years of the beginning of art in me & Gabriel every day, & Ruskin in his splendid days & Morris every day & Swinburne every day, & a thousand visions in me always, more real than the outer world<sup>1271</sup>.

Natürlich hatte May Gaskell, da Burne-Jones sie erst in den 1890er Jahren kennen lernte, kaum direkten Einfluss auf Burne-Jones' Kunst. Doch meinte er, hier all die mythischen und literarischen Konzepte der Liebe wieder zu erleben, die er in seinen Gemälden immer wieder behandelt hatte. Über den 1870 ersonnenen *Car of Love*, jenes gigantische, Männer und Frauen vor sich her treibende Gefährt, das in den 1890er Jahren die Stirnseite seines Garten-Ateliers beherrschte, schreibt er:

What should be done with it when it is finished – it will take years to do – [...] no one will buy it & and I dont want them to. [...] – is it big enough to please you? I should like to dedicate it to you – Why may not pictures be dedicated, as poems are – IN GLORIAM DOMINAE MEAE – Think I should write it on the wheel somehow, so small and hidden that it will never be found<sup>1272</sup>.

Zugleich sah er in May nicht nur seine „Herrin“ (und sich selbst als den Getriebenen), sondern, für einige Jahre, die ebenso ersehnte wie nie wirklich zu erlangende vertraute Gefährtin, die das Thema seines Lebens und das Thema des *Perseus-Zyklus*' ist. Im Januar 1893 beschließt er, ihr die Bilder zu widmen:

How easy it is to talk to you – to write to you – how you radiate life – & like a vampire I drink it in. I would talk to you for ever & never tire [...] & shall I dedicate the Perseus pictures to you? I will. Yes, I do hope the technique is growing. That is, that I can say my say more to the intelligence of people. [...] Perseus was designed 20 years ago, you know. The Graiae that you liked had every line [...] in them then<sup>1273</sup>.

---

<sup>1271</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, März 1895, in: ebd., Add MSS 54218.

<sup>1272</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, April 1895, in: ebd.

<sup>1273</sup> Burne-Jones an Helen Mary Gaskell, Januar 1893, in: ebd., Add MSS 54217.

## 8.9 Schluss

In seinem unbedingten Wunsch nach Herrschaft über die Affekte und über die mitunter als entwürdigend empfundenen sexuelle Lust, in seinem Streben, Konflikte unter die polierte Oberfläche zu verbannen, erscheint Burne-Jones heute als „typisch viktorianisch“. Dass er sich jedoch in diesem Rahmen von Selbstkontrolle, Respektabilität und ästhetischer Formgebung zugleich dem widersetzte, was der herrschenden Ideologie entsprach, beispielsweise dem, was als fortschrittlich, englisch, gesund und männlich galt, verleiht seiner Kunst eine häufig unterschätzte Subversivität – um so mehr, da er sich der bekannten mythischen Stoffe und Figuren – des heldenhaften Ritters, der Femme fatale, der hilflosen Prinzessin – bediente und sie einer subjektiven Deutung unterzog.

Das Verhältnis der Geschlechter wird in seinen Gemälden nicht umgekehrt, aber es wird in seinen Möglichkeiten erkundet und in seiner vorgeblich starren Polarität in Frage gestellt. Ihren überzeugendsten Ausdruck, vielfältig und zugleich in sich geschlossenen, findet diese sehr persönliche und zugleich auf eine Vielfalt bekannter Muster zurückgreifende Auseinandersetzung im *Perseus-Zyklus*.

Die Antworten, die der Künstler findet, sind voller Widersprüche, und das Beziehungsmodell, das sich daraus ergibt, ist ein halb ideales, halb pessimistisches. Dabei ist das, was von Burne-Jones selbst als ideal betrachtet wird – gerade hinsichtlich seines Umgangs mit Sexualität –, aus heutiger Sicht vielleicht nicht unbedingt erstrebenswert, zudem ist die Perspektive, die er einnimmt, vorrangig die des männlichen Protagonisten. Aber – und das gilt nicht unbedingt für Burne-Jones' Kunst generell – der Maler geht weder den Problemen, die sich hinsichtlich des gewählten Themas stellen, aus dem Weg noch bietet er einfache Lösungen an, etwa indem er die Frauen dämonisiert, unterwirft oder einschläfert.

*The Baleful Head* zieht ein Resümee der vorausgehenden Bilder. Burne-Jones erschafft eine melancholisch und bedrohlich eingefärbte Idylle, er stellt Nähe und Verbundenheit dar und zugleich das Wissen um die Fremdheit, die nie überwunden werden wird – oder wenn, wie er Frances Horner erklärt, dann eines fernen Tages: „For believe me there is no hope of man and woman ever beginning to understand one a-

nother till the day comes when there may be a community of stories between them – then all problems would be solved and we should see clearly. So will you begin?<sup>1274</sup>

Die Herausforderung, der sich der Held des *Perseus*-Zyklus gegenüber sieht, ist weniger der Kampf mit Ungeheuern als weibliche Schönheit und deren Auswirkungen. Sie kann, so eine mögliche Deutung, den Mann zerstören – aber in Verbindung mit Disziplin, Einfühlung, Vorsicht und Glück (und unter Verwendung aller erreichbarer Hilfsmittel) – kann sie auch Schutz gewähren und zur Erfüllung führen – einer Erfüllung unter Vorbehalt: Von einer „vereinten Selbstbetrachtung“, davon, dass die Frau „seine Versunkenheit teilt“,<sup>1275</sup> wie eine Interpretin über *The Baleful Head* schreibt, kann keine Rede sein, die Versunkenheit ist eine jeweils andere. Die in allen Gemälden formulierte Einsicht, dass Männer und Frauen nie ganz zueinander finden können, oder, wie man es mit den Worten Walter Paters etwas allgemeiner formulieren könnte, dass niemand in der Lage ist, „the narrow chamber of the individual mind“<sup>1276</sup> zu verlassen, lässt sich auch im Schlussbild nicht verdrängen.

Georgiana Burne-Jones scheint diese Auffassung geteilt zu haben, wenn auch mit einem geringeren Maß an Resignation und ohne dass es sie daran gehindert hätte, ihre Ehe in den *Memorials* in ein verklärendes Licht zu tauchen. Einige Jahre nach dem Tod ihres Mannes schreibt sie einem Freund, der im Begriff ist, eine Malerin zu heiraten:

Never think you have fathomed the depths of the nature of the dearest companion, but *believe* in it always, remembering that of many things it is impossible to speak – so at last one can only say, ‘I would tell you if I *could* – nothing is purposely kept from you,’ that is as near as one can get, with all one’s striving. And it is enough for this life. To everyone this comes differently, but there is a silent freemasonry between those who entered on it which gives me a tender feeling for all I know. It seems to me *the Quest*.<sup>1277</sup>

---

<sup>1274</sup> Burne-Jones an Frances Horner, 1894, zit. n. Horner 1933, op. cit., S. 130.

<sup>1275</sup> Sello 1982, op. cit., S. 53.

<sup>1276</sup> Pater 1974 („Poems by William Morris“), op. cit., S. 114.

<sup>1277</sup> Georgiana Burne-Jones an Sydney Cockerell, zit. n. Daly, op. cit., S. 328.

## 9

# Summary

## Women in Reflection The Perseus Series of Edward Burne-Jones

This book deals with the genesis and content of Edward Burne-Jones' *Perseus* Series, an eight-part cycle of oil paintings, some unfinished, on which the British painter was working from 1875 until his death in 1898. These paintings are now in the Stuttgart Staatsgalerie and, as a whole, without doubt the most important Victorian work of art in a German museum.

After an introductory survey of the state of research, the artist himself is presented: his biography, his artistic development and the most important influences on his work.

The following sections subsumed under the heading "The Perseus Series: Context and Origins" are designed to form the basis for the subsequent consideration of individual paintings. They deal first with the myth reception of the Victorians and the interplay of art, criticism and public. In addition to the interrelationship of antiquity reception and the crisis of Christian religion with the progress of scientific knowledge, it is above all the mid-century discussion about the role of women that is crucially important here, and around the question of what ideals of femininity and masculinity should be aspired to. The Greek myths were used in particular – whether by artists, poets, historians or art theoreticians – to define "eternal truths". Two authors who play a prominent role in this context, directly in relation to Burne-Jones, are John Ruskin and Walter Pater. Other sections are devoted to Arthur James Balfour, who commissioned the Perseus Series, William Morris, the author of the most important literary source for the pictures (*The Earthly Paradise*) and to the circumstances surrounding their commissioning, the origins of the Cycle and its influence on other artists.

The body of the thesis is narrated alongside the individual paintings of the *Perseus* Series. In the course of this narrative, various topics that are conducive to understanding are discussed in detail – for example, Burne-Jones' relationship to symbolism or to



Richard Wagner, his reception of Michelangelo, Botticelli or sculptures of classical antiquity, the biographical references of individual paintings, exhibition practice in Victorian England, the passionately conducted debates about the nude, chivalry, prostitution, androgyny or marriage. The aim is to offer an approach that is as comprehensive and open-ended as possible combined with methodological plurality. Psychoanalytical approaches, for example, are adopted in so far as they promise to shed light on the actual object of investigation, the paintings, but are also discussed with critical distancing where they threaten to narrow down the interpretational horizon.

The intention is to explain the pictures of the *Perseus* Series as a product of their time while simultaneously depicting the Victorian age on the basis of its art. The focal point (for Burne-Jones and likewise for this dissertation) is the relationship between the sexes. The range of female figures as provided by the Perseus myth allows the artist to enact various constellations and possibilities of encounter and to show different aspects of masculinity and femininity. At the end of this search (both of the hero and of the artist himself), in the final painting *The Baleful Head*, Burne-Jones comes to a conclusion that is as contradictory as the subject appears to him and the origins of which – it is to be hoped – have become clear to the reader of the book.

# 10

## Bibliografie

(Mit einem ► gekennzeichnete Veröffentlichungen erwähnen den *Perseus*-Zyklus.)

- Abdy, Jane/Gere, Charlotte: *The Souls*, London 1984.
- Abse, Joan: *John Ruskin: The Passionate Moralists*, London 1980.
- Ackermann, H. C./ Gisler J.-R. (Hrsgg.): *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich u. München 1981–99.
- Ainsworth, Maryan Wynn: *Dante Gabriel Rossetti and the Double Work of Art*, New Haven 1976.
- Alexandre, Arsene: *Sir Edward Burne-Jones*. Second Series, London 1909.
- Allingham, William: *A Diary*. Edited by H. Allingham and R. Radford, London 1907.
- Altholz, Josef L. (Hrsg.): *The Mind and Art of Victorian England*, Minneapolis 1976.
- Altick, Richard D.: *Paintings from Books: Art and Literature in Britain 1760–1900*, Athens, Ohio 1985.
- „Among the Pictures“, in: *Lloyd's Weekly Newspaper*, 13. Mai 1888, S. 3.
- Amrain, Susanne: *My soul's body: Zur Psychogenese von Frauenbildern und Liebesbegriffen in der englischen Dichtung des 19. Jahrhunderts*, Köln 1984.
- Anderson, Gail-Nina/Wright, Joanne: *Heaven on Earth: The Religion of Beauty in Late Victorian Art*, Ausst.-Kat. Djanogly Art Gallery, University of Nottingham Arts Centre, London 1994.
- Anderson, J. R.: „The Place of Dragons“, in: *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Edited by E.T. Cook and A. Wedderburn, 39 Bde., London 1903–12, Bd. 24, S. 374–400.
- „And in the deepest Depths a deeper still“, in: *Punch*, 15. Mai 1886.
- Appell, J. W. (Hrsg.): *Reproductions of the Woodcuts in the Dream of Poliphilus (Hypnerotomachia Polophili) printed at Venice by Aldus in 1499*. A New Edition, London 1893.
- Arnold, Matthew: *Lectures and Essays in Criticism*. Edited by R.H. Super, Ann Arbor, Mich. 1962
- Ash, Russel: *Sir Edward Burne-Jones*, London 1993.
- Asquith, Margot: *The Autobiography of Margot Asquith*, London 1920.
- Attwood, Philip: „Maria Zambaco: Femme Fatale of the Pre-Raphaelites“, in: *Apollo*, 124, 1986, S. 31–37.
- Auerbach, Nina: *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*, Cambridge 1982.
- Austin, Alfred: „The Characteristics of Modern Painting“, in: *Temple Bar*, 28, Januar 1870, S. 170–178
- Baker, Lesley: „The Earthly Paradise of Morris and Burne-Jones“, in: *William Morris Society Journal*, 4.5, 1982, S. 25–30.
- Baldwin, A. W.: *The Macdonald-Sisters*, London 1960.
- Balensiefen, Lilian: *Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst*, Tübingen 1990.
- Balfour, Arthur James: *Chapters of Autobiography*, London, Toronto u.a. 1930.

- ▶ Balfour, Lady Frances: *Ne Obliviscaris*, 2 Bde., London 1930.
- ▶ *The Balfour Papers, 1872–September 1886* [unveröffentlicht; darin zwei Briefe von Edward Burne-Jones an Arthur James Balfour], British Library, Add MSS 49838.
- Barrington, Mrs. Russel: *The Life, Letters and Work of Frederic Leighton*, 2 Bde., London 1906.
- Bashant, Wendy: „Redressing Androgyny: Hermaphroditic Bodies in Victorian England“, in: *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 193, Fall 1995, S. 5–26.
- Baswell, Chr./Sharpe, William: *The Passing of Arthur: New Essays in Arthurian Tradition*, New York 1988.
- Bauer, Oswald Georg: „‘Das mag Geibel machen und Liszt mag’s komponieren!’ Richard Wagner und der Gral“, in Baumstark, Reinhold/Koch, Michael (Hrsgg.): *Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Bayerisches Nationalmuseum München, Köln 1995, S. 87–107.
- Bauer, Oswald Georg: *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*. Vorwort von Wolfgang Wagner, Frankfurt a. M., Berlin u. Wien 1982.
- Baumstark, Reinhold/Koch, Michael (Hrsgg.): *Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Bayerisches Nationalmuseum München, Köln 1995.
- ▶ Bell, Malcolm: *Sir Edward Burne-Jones. A Record and Review*, 4. erweiterte Auflage, London 1898.
- ▶ Bell, Malcolm.: „Some Features of the Art of Sir Edward Burne-Jones“, in: *The Studio*, 16, 1899, S. 175–183.
- Bell, Quentin: *A New and Noble School. The Pre-Raphaelites*, London 1982.
- Bellas, Ralph A.: *William Morris’ Treatment of Sources in „The Earthly Paradise“*, Diss. University of Kansas 1961.
- ▶ Benedetti, Maria Teresa: „Il ciclo del Perseo di Edward Burne-Jones“, in: Sinisi, S. (Hrsg.): *Miti e Figure dell’immaginario simbolista*, Salerno 1992, S. 341–365.
- ▶ Benedetti, Maria Teresa/Piantoni, Gianna: *Burne-Jones, dal preraffaellismo al simbolismo*, Ausst.-Kat. Galleria Nazionale d’Arte Moderna Rom, Mailand 1986.
- Bentley, D. M. R.: „‘The Blessed Damozel’: A Young Man’s Fantasy“, in: *Victorian Poetry*, 20, Autumn/ Winter 1982, S. 31–43.
- ▶ Berger, Ernst: *Beiträge zur Entwicklungs-Geschichte der Maltechnik*, Bd. 3, München<sup>2</sup>1912.
- ▶ Berger, Maurice: „Edward Burne-Jones’ ‘Perseus-Cycle’: The Vulnerable Medusa“, in: *Arts Magazine*, 54, April 1980, S. 149–153.
- ▶ Bergmann, Eckart: *Die Präraffaeliten*, München 1980.
- ▶ „Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen, Staatsgalerie Stuttgart, Neuerwerbungen 1971“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 9, 1972, S. 294 ff.
- Die Bibel*. Nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1985.
- Birch, Dinah (Hrsg.): *Ruskin and the Dawn of the Modern*, Oxford 1999.
- Birch, Dinah: „Morris and Myth: A Romantic Heritage“, in: *The Journal of the William Morris Societ*, Vol VII, Number 1, Autumn 1986, S. 5–11.
- Birch, Dinah: *Ruskin’s Myths*, Oxford 1988
- ▶ Blackburn, Henry (Hrsg.): *New Gallery Notes 1888. An Illustrated Catalogue with Facsimiles of Sketches by the Artists*, Ausst.-Kat New Gallery London, London 1888.

- Blühm, Andreas: *Pygmalion: Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Frankfurt a. M. u. a. 1988
- Boardmann, John/Dörig, Jose u.a. (Hrsgg.): *Die griechische Kunst*, München 1966.
- Boos, Florence S.: „The Argument of *The Earthly Paradise*“, in: *Victorian Poetry*, 23, Spring 1985, S. 73–92.
- Boos, Florence S.: *The Design of William Morris' The Earthly Paradise*, Lewiston u.a. 1991.
- Boos, Florence: *The Poetry of Dante Gabriel Rossetti. A Critical Reading and Source Study*, Den Haag 1976.
- Boos, Florence: „Victorian Response to *Earthly Paradise Tales*“, in: *The Journal of the William Morris Society*, Vol. 5, Winter 1983/84, S.16–29.
- Bossche, Chris R. Vanden: „The Queen in the Garden/The Woman of the Streets: The Separate Spheres and the Inscription of Gender“, in: *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, Spring 1992, S.1–15.
- Bradley, Ian: *William Morris and His World*, London 1978.
- Bradley, John Lewis/Ousby, Ian (Hrsgg.): *The Correspondence of John Ruskin and Charles Eliot Norton*, Cambridge u. a. 1987.
- Brake, Laurel: „After *Studies*: Walter Pater's Cancelled Book, or *Dionysus* and Gay Discourse in the 1870s“, in: Liebrechts, Peter/Tigges, Wim (Hrsgg.) *Beauty and the Beast. Christina Rossetti, Walter Pater, R. L. Stevenson and their Contemporaries*, Amsterdam u.a. 1996, S. 115–126.
- Brake, Laurel/ Small, Ian (Hrsg.): *Pater in the 1990s*, Greensboro, NC 1991.
- Brewer, Elizabeth: „Morris and the 'Kingsley Movement'“, in: *The Journal of the William Morris Society*, Vol. 4, Number 2. 1980, S. 4–17.
- Brink, Claudia/Hornbostel, Wilhelm (Hrsgg.): *Pegasus and the Arts*, Ausst.-Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, München 1993.
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Deutsch von Thomas Lindquist, München 1994.
- ▶ *Bronzino to Boy George: Treasures from Sussex Houses*. Ausst.-Kat. Brighton Museum, Brighton 1985.
  - ▶ Brooke, Honor: „Burne-Jones and His Art“, in: *English Illustrated Magazine*, 112, Januar 1893, S. 230–237.
  - ▶ Bruckmüller-Genlot, D.: „Memoires de guerre...Athéna et Meduse ou les revers d'une même médaille“, in: *Cahiers Victoriens et Édouardiens. Studies in Art and Literature in Victorian and Edwardian England*, 28, Oktober 1988, S. 77–100.
  - ▶ Bryce, Mary R. L.: „Edward Burne-Jones: His Art and Influence“, in: *Blackwood's Edinburgh Magazine*, Juni 1893, S. 861–864.
- Bryden, Inga: *The Pre-Raphaelites: Writings and Sources*, 4 Bde., London 1998.
- Bryson, John (Hrsg.): *Dante Gabriel Rossetti and Jane Morris: Their Correspondence*, Oxford 1976.
- Buchanan, Robert [„Thomas Maitland“]: „The Fleshly School of Poetry: Mr. D. G. Rossetti“, in: *Contemporary Review*, 18, Oktober 1871; S. 334–350.
- Bulger, Thomas: „Britomart and Galahad“, in: *English-Language-Notes*, Boulder, Co., September 1987, S. 10–17.
- Bullen, J. B.: *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry and Criticism*, Oxford 1998.
- Bullen, B.: „Walter Pater's 'Renaissance' and Leonardo da Vincis reputation in the 19th century“, in: *MLR*, 74, 1974, S.268–280.

- Bullough, Kathy M.: „Serpents, angels and virgins. The Virgin Mary as ‘Second Eve’ in the art of Edward Burne-Jones“, in: *Religion and the Arts*, 4, 2000, S. 463–490.
- Burd, Van Akin: *The Winnington Letters. John Ruskin’s Correspondence with Margaret Alexis Bell and the Children at Winnington Hall*, Cambridge, Mass. 1969.
- ▶ „Burne-Jones“, in: *The Outlook*, 25. Juni 1898, S. 648 f.
  - ▶ *Burne-Jones*, Ausst.-Kat. Mappin Art Gallery Sheffield, Sheffield 1971.
  - ▶ „Burne-Jones at the New Gallery“, in: *The Athenaeum*, 7. Januar 1899, S. 23 f.
  - ▶ *Burne-Jones et l’influence des préraphaélites. Exposition organisée avec la collaboration de Hartnoll & Eyre Ltd.*, Ausst.-Kat. Galerie du Luxembourg Paris, London 1972
  - ▶ *Burne-Jones. Watercolours and Drawings*, Ausst.-Kat. Tate London, London 1993.
- Burne-Jones, Edward: „The Cousins“ u. „A Story of a North“, in: *The Oxford and Cambridge Magazine*, New York 1972 (Repr. von London 1856), S. 18–28 u. S. 81–99.
- Burne-Jones, Edward: *Letters to Katie*. With an Introduction by John Christian, London 1988.
- Burne-Jones, Edward: *The Flower Book*. Mit einem Text von Gabriele Uerscheln, Köln 1994.
- ▶ G.B.J. [Burne-Jones, Georgiana]: *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 Bde., London 1904–1906.
  - ▶ Burne-Jones, Philip: „Notes on some unfinished Works of Sir Edward Burne-Jones“, in: *Magazin of Art*, 23, 1900, S. 159–167.
- Burne-Jones, Philip: „Sir Edward Burne-Jones, Bt., by His Son“, in: *Bibby’s Annual*, 3, No. 12, 1917, S. 31–34.
- ▶ *Burne-Jones Letters* [unveröffentlichte Briefe von Edward Burne-Jones an Helen Mary Gaskell], British Library, Add MSS 54217 u. 54218.
- Burstyn, Joan N.: *Victorian Education and the Ideal Womanhood*, London 1980.
- Busst, A. J.: „The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century“, in: Fletcher, Ian (Hrsg.): *Romantic Mythologies*, London 1967, S. 1–96.
- Campbell, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*, New York <sup>2</sup>1953.
- Carlyle, Thomas: *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, London 1901 (reprint).
- Carr, Joseph Comyns: *Some Eminent Victorians*, London 1908.
- Carr, Joseph Comyns: *Coasting Bohemia*, London 1914.
- ▶ Cartwright, Julia: „Sir Edward Burne-Jones Bart. His Life and Work“, *Art Annual*, London 1894.
  - ▶ Cartwright, Julia: „Edward Burne-Jones, A.R.A.“, in: *The Art Journal*, Januar 1993, S. 1–9.
- Casteras, Susan P.: *Images of Victorian Womanhood in English Art*, Rutherford, NJ 1987.
- Casteras, Susan P.: „*Malleus Malificarum* or The Witches’ Hammer: *Victorian Visions of Female Sages and Sorceresses*“, in: Morgan, Thais E. (Hrsg.): *Victorian Sages and Cultural Discourse: Renegotiating Gender and Power*, New Brunswick u. London 1990, S. 142–170.
- Casteras, Susan P.: *The Substance of the Shadow: Images of Victorian Womanhood*, New Haven 1982.
- Casteras, S./Denney, C. (Hrsgg.): *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art In Victorian England.*, Ausst.-Kat. Yale Center for British Art, Denver Art Museum, Laing Art Gallery, London u. New Haven 1996.

- Casteras, Susan P./Faxon, Alicia Craig (Hrsgg.): *Pre-Raphaelites in European Context*, Madison 1995.
- ▶ „*Catalogue of the New Gallery*. Exhibition of the Works of Edward Burne-Jones. London: December 1898–99“, in: *The Edinburgh Review*, Januar 1899, S. 24–47.
- „Celtic and Classical Dreams“ (Editorial), in: *Apollo*, 102, November 1975, S. 314–319.
- Cecil, Algernon: „Balfour, Arthur James“, in: Weaver, J. R. H. (Hrsg.): *The Dictionary of National Biography. 1922–1930*, Oxford u. London 1937, S. 41–56
- ▶ Cecil, David: *Visionary and Dreamer: Two Poetic Painters. Samuel Palmer and Edward Burne-Jones*, Princeton 1969.
- Chapman, Raymond: *The Sense of the Past in Victorian Literature*, London u. Sidney 1986.
- Cheney, Linda De Girolami (Hrsg.): *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewiston, NY 1992.
- Christian, John: „Burne-Jones and Sculpture“, in: Read, Benedict/Barnes, Joanna (Hrsgg.): *Pre-Raphaelite Sculpture: Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914*, Ausst.-Kat. Matthiesen Gallery London, Birmingham Museum and Art Gallery, London 1991, 77–91.
- Christian, John: „Burne-Jones’ Second Italian Journey“, in: *Apollo*, 102, November 1975, S. 334–337.
- Christian, John: „Early German Sources for Pre-Raphaelite Designs“, in: *Art Quarterly*, 36, 1973, S. 56–83.
- ▶ Christian, John (Hrsg.): *The Last Romantics. The Romantic Tradition in British Art. Burne-Jones to Stanley Spencer*. With essays by MaryAnne Stevens, J. G. P. Delenay, Lindsay Errington, Benedict Read, Alan Powers and David Fraser Jenkins, Ausst.-Kat. Barbican Art Gallery London, London 1989.
- Christian, John: „‘A serious talk’: Ruskin’s Place in Burne-Jones’s Artistic development“, in: Parris, Leslie (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Papers*, London 1984, S. 184–204.
- Christian, John/Dorment, Richard: „‘Theseus and Ariadne’: A newly-discovered Burne-Jones“, in: *Burlington Magazine*, 117, September 1975, S. 591–597.
- ▶ Christian, John/Marcus, Penelope: *Burne-Jones. The paintings, graphic and decorative work of Sir Edward Burne-Jones*, Ausst.-Kat. Hayword Gallery London, Southampton Art Gallery; Birmingham Museum and Art Gallery, London 1975.
  - ▶ Christoffel, Ulrich: *Malerei und Poesie. Die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien 1948.
- Churchill, George Charles Spencer: „A future school of English art“, in: *The Fortnightly Review*, November 1892, S. 585–594.
- Cline, C. L. (Hrsg.): *The Owl and the Rossettis: Letters of Charles A. Howell and Dante Gabriel, Christina, and William Michael Rossetti*, University Park, Pennsylvania 1978.
- [Colonna, Francesco:] *Hypnerotomachia. The Strife of Love in a Dreame*, London 1592, Reprint Amsterdam u. New York 1982.
- Colvin, Sidney: „Art and Criticism“, in: *Fortnightly Review*, 32, August 1879, S. 210–23.
- Colvin, Sidney: „The Grosvenor Gallery“, in: *Fortnightly Review*, 27, Juni 1877, S. 820–33.
- Colvin, Sidney: *Memories & Notes of Persons & Places, 1852–1912*, London 1929.
- Coote, Stephen: *William Morris. His Life and Work*, New York 1995.

- Corbett, P. E. : *The Sculpture of the Parthenon*, Harmondsworth 1959.
- Cork, Richard: *Vorticism And Abstract Art in the First Machine Age*, 2 Bde., London 1976.
- Crane, Walter: *An Artist's Reminiscences*, New York 1907.
- Crow, Duncan: *The Victorian Woman*, London 1971.
- Cruise, Colin: „'Lovely devils': Simeon Solomon and Pre-Raphaelite masculinity“, in: Harding, Ellen: *Re-framing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical*, Aldershot 1996, S. 195–210.
- Culler, A. Dwight: *The Victorian Mirror of History*, New Haven u. London 1985.
- „The Cupid and Psyche Frieze by Sir Edward Burne-Jones at No. 1 Palace Green“, in: *The Studio*, 15, 1898, S. 3–13.
- ▶ „Current Art“, in: *The Magazine of Art*, 1888, S. 296–303.
  - ▶ „Current Art.-II“, in: *The Magazine of Art*, 1887, S. 473–494.
  - ▶ Dakers, Caroline: *The Holland Park Circle. Artists and Victorian Society*, New Haven u. London 1999.
- Dalziel, *The Brothers Dalziel: A Record of Fifty Years' Work*, London 1901.
- Daly, Gay: *Pre-Raphaelites in Love*, London 1990.
- ▶ Danahay, Martin A.: „Mirrors of Masculine Desire: Narcissus and Pygmalion in Victorian Representation“, in: *Victorian Poetry*, Spring 1994, S. 35–53.
- Darracot, Joseph: *The World of Charles Ricketts*, London 1980.
- Davies, William: „The State of English Painting“, in: *Quarterly Review*, April 1873, S. 289–336.
- ▶ Dean, Ann S: *Burne-Jones Drawings*, Malvern 1993
- Dellamora, Richard: *Masculine Desire: The Sexual Politics of Victorian Aestheticism*, Chapel Hill u. London 1990.
- ▶ Diemer, Karl: „Jetzt klafft kein Abgrund mehr. Prunkvolle Neuerwerbung: Der Perseus-Gemäldezyklus von Edward Burne-Jones“, in: *Stuttgarter Nachrichten*, 18. März 1972, S. 17.
- Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York u. Oxford 1986.
- Dorment, Richard: *Alfred Gilbert*, New Haven u. London 1985.
- Dorment, Richard: „Burne-Jones' s Roman Mosaics“, in: *Burlington Magazine*, 899, Februar 1978. S. 73–82.
- Dorra, Henri: *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, Berkeley 1994.
- Doughty, Oswald/Wahl, John Robert: *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, 4 Bde., Oxford 1865–67.
- ▶ *Drawings, Studies & Paintings by Sir Edward Burne-Jones*, Ausst.-Kat. Piccadilly Gallery and Hartnoll Ltd., London 1971.
- Dugdale, Blanche E.: *Arthur James Balfour. First Earl of Balfour, K.G., O.M., F.R.S., Etc.*, 2 Bde., London 1936.
- Dunlap, J. R.: *The Book That Never Was*, New York 1971.
- „The Earthly Paradise“, in: *Saturday Review*, 30. Mai 1868, S. 730 f.
- Ebert-Schifferer, Sibylle (Hrsg.): *Giovanni Gerolamo Savoldo und die Renaissance zwischen Lombardei und Venetien. Von Foppa und Giorgione bis Caravaggio*, Ausst.-Kat. Schirn Frankfurt a. M., Mailand 1990.
- ▶ Egremont, Max: *Balfour. A Life of Arthur James Balfour*, London 1980.
- Ellenberger, Nancy W.: „The Souls and London: 'Society' at the End of the Nineteenth Century“, in: *Victorian Studies*, Winter 1982, S. 133–160.

- Elzea, Rowland und Betty (Hrsg.): *The Pre-Raphaelite Era 1848–1914*, Ausst.-Kat. Delaware Art Museum, Wilmington, Del. 1976
- Emanuel, A. (Hrsg.): *A Bright Remembrance: The Diarys of Julia Cartwright 1851-1924*, London 1989.
- Eschenburg, Barbara/Friedel, Helmut (Hrsgg.): *Der Kampf der Geschlechter: Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930*, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München, Köln 1995.
- Evans, John/Whitehouse, John Howard (Hrsgg.): *The Diaries of John Ruskin*. 3 Bde. Oxford 1959
- Evans, Lawrence (Hrsg.): *Letters of Walter Pater*, Oxford 1970.
- ▶ *Exhibition of Drawings and Studies by Sir Edward Burne-Jones, Bart.* Introduction by W. Cosmo Monkhouse, Ausst.-Kat. Burlington Fine Arts Club London, London 1899.
  - ▶ „Exhibitions“, in: *The Magazine of Art*, 1893, S. 17–19.
- Faulkner, Peter (Hrsg.): *William Morris: The Critical Heritage*, London u. Boston 1973.
- Feldman, Burton/Richardson, Robert D.: *The Rise of Modern Mythology 1680-1860*, Bloomington, Indiana 1972.
- ▶ “Feminine Fashions and Fancies”, in: *The Newcastle Weekly Courant*, 6. Mai 1887, S. 6.
- Fierz-David, Linda: *Der Liebestraum des Poliphilo*, Zürich 1947.
- „Fine-Art Gossip“, in: *The Athenaeum*, 28. Januar 1888, S. 123.
- ▶ „Fine-Art Gossip“, in: *The Athenaeum*, 30. April 1887, S. 584.
  - ▶ „Fine-Art Gossip“, in: *The Athenaeum*, 17. März 1888, S. 346.
- „Fine-Art Gossip“, in: *The Athenaeum*, 11. November 1865, S. 657 f.
- ▶ *Fine Victorian Pictures, Drawings and Watercolours*, Aukt.-Kat. Christie’s London, 3. Juni 1994.
  - ▶ *Fine Victorian Pictures, Drawings and Watercolours*. Aukt.-Kat. Sotheby’s Belgravia, 11. November 1975.
  - ▶ *Fine Victorian Pictures, Drawings and Watercolours*. Aukt.-Kat. Sotheby’s Belgravia, 16. November 1976.
- Fitch, Raymond E.: *The Poison Sky. Myth and Apocalypse in Ruskin*, Athens, Ohio 1982.
- ▶ Fitzgerald, Penelope: *Edward Burne-Jones. A Biography*, London 1975.
- Flanders, Judith: *A Circle of Sisters : Alice Kipling, Georgiana Burne-Jones, Agnes Poynter and Louisa Baldwin*, London 2001.
- Florence Fenwick-Miller: „The Ladies Column“, in: *Illustrated London News*, Mai 1888, S. 540.
- Ford, Georg H.: *Keats and the Victorians. A Study of His Influence and Rise to Fame 1821–1895*, Hamden 1962 (Repr. von New Haven 1944).
- Fredeman, W. E.: *Pre-Raphaelitism. A Biographical Study*, Cambridge, Mass. 1965.
- Fritz, Rolf: „Aquilegia. Die symbolische Bedeutung der Akelei“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 14, 1952, S. 99–110.
- ▶ Gage, John (Hrsg.): *Zwei Jahrhunderte Englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680 bis 1880*. Ausst.-Kat. Haus der Kunst München, München 1979.
- Gardner, Delbert R.: *An ‘Idle Singer’ And His Audience. A Study of William Morris’s Poetic Reputation in England, 1858–1900*, Den Haag u. Paris 1975.
- Gater, G. H./Hiorns F. R. (Hrsgg.): *Survey of London*, Bd. 20: *St. Martin-in-the-Fields, pt. III: Trafalgar Square & Neighbourhood*, London 1940.



- ▶ Gauss, Ulrike: *Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1976.
- Gillett, Paula.: *The Victorian Painter's World*, Gloucester 1990.
- Girouard, Mark: *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*, New Haven u. London 1981
- ▶ "A Glimpse of 'the Grosvenor'", in *The Pall Mall Gazette*, 2. Mai 1887, S. 4 f.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil. Urfaust*. Herausgegeben und kommentiert von Erich Trunz, München <sup>15</sup>1993.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Hermann und Dorothea*. Herausgegeben von Wilhelm Schremmer, Breslau 1924.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Italienische Reise*. Hrsg. v. Andreas Beyer u. Norbert Miller, München u. Wien 1992.
- ▶ *Götter, Heroen, Herrscher in Lykien*. Ausst.-Kat. Schallaburg, Wien 1990, S. 138.
- Gordon, Andrew: „Star Wars: A Myth for Our Time“ (Reprinted, with revisions, from *Literature/Film Quarterly*, 6, no. 4, Fall 1978, S. 314–326), in: Martin, Joel W./Ostwalt Jr., Conrad E. (Hrsgg.): *Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, Boulder 1995, S. 314–326.
- Gregory, Brian: „Sexual Serpents: Ruskin's The Queen of the Air“, in: *Nineteenth-Century Prose*, Vol. 26, Number 2, Fall 1999, S. 73–85.
- Grewening, Meinrad M./Letze, Otto: *Leonardo da Vinci. Künstler, Erfinder, Wissenschaftler*, Ausst.-Kat. Historisches Museum der Pfalz Speyer, Ostfildern 1995.
- ▶ „The Grosvenor Gallery“, in: *Birmingham Daily Post*, 2. Mai 1887, S. 4.
- ▶ „The Grosvenor Gallery“, in: *The Era*, 5. Mai 1878, S. 7.
- ▶ „The Grosvenor Gallery“, in: *The Graphic*, 7. Mai 1887, S. 478 f.
- ▶ „The Grosvenor Gallery“, in: *The Leeds Mercury*, 23. Mai 1878, S. 8.
- ▶ „The Grosvenor Gallery“, in: *Liverpool Mercury*, 2. Mai 1887, S. 5.
- „The Grosvenor Gallery“, in: *The Times*, 1. Mai 1877, S. 10.
- ▶ „The Grosvenor Gallery“, in: *The Times*, 2. Mai 1887, S. 12.
- ▶ „The Grosvenor Gallery“, in: *The Saturday Review*, 7. Mai 1887, S. 653.
- „The Grosvenor Gallery Exhibition“, in: *Art Journal*, August 1887, S. 283.
- ▶ „Grosvenor Gallery Exhibition“, in: *Illustrated London News*, 6. Mai 1882, S. 438.
- ▶ „The Grosvenor Gallery Exhibition (First Notice)“, in: *The Athenaeum*, 6. Mai 1882, S. 575 f.
- ▶ „The Grosvenor Gallery Exhibition. First Notice“, in: *The Athenaeum*, 7. Mai 1887, S. 613.
- ▶ „The Grosvenor Gallery Exhibition. First Notice“, in: *The Leeds Mercury*, 2. Mai 1887, S. 8.
- ▶ „The Grosvenor Gallery Exhibition. Second and concluding Notice“ in: *The Athenaeum*, 18. Mai 1878, S. 642.
- „The Grosvenor Gallery Exhibition. Second Notice“, in: *The Athenaeum*, 8. Januar 1881, S. 61 f.
- ▶ „The Grosvenor Gallery (Second Notice)“, in: *Glasgow Herald*, 19. Mai 1887, S. 4.
- ▶ „Grosvenor Gems“, in: *Punch*, 14. Mai 1887, S. 238.
- Haight, Gordon: *George Eliot*, Oxford 1968.
- Hall, John N.: *Max Beerbohm Caricatures*, New Haven u. London 1997.
- Hallé, C. E.: *Notes from a Painter's Life, Including the Founding of Two Galleries*, London 1909.

- Hamilton, Walter: *The Aesthetic Movement in England*, New York 1971 (Reprint von London 1882).
- Hardin, Terri: *The Pre-Raphaelites. Inspiration from the Past*, New York 1996.
- Harding, Ellen (Hrsg.): *Re-framing the Pre-Raphaelites: Historical and Theoretical Essays*, Aldershot 1996.
- Harris, Mary P.: „‘Perseus and Andromeda’ by Sir Edward Burne-Jones“, in: *The National Gallery of South Australia Bulletin*, 8, Januar 1947.
- Harrison, Antony H. (Hrsg.): *Gender and discourse in Victorian Literature and Art*, DeKalb, Ill. 1992.
- Harrison, Antony H.: *Victorian Poets and Romantic Poems. Intertextuality and Ideology*, Charlottesville 1990.
- Harrison, Fraser: *The Dark Angel. Aspects of Victorian Sexuality*, London 1977.
- Harrison, Jane E.: „The Myth of Perseus and Andromeda“, in: *The Magazine of Art*, 8, 1885, S. 498–504.
- Harrison, J. F. C.: *Late Victorian Britain. 1875-1901*, London 1991.
- Harrison, Martin/Waters, Bill: *Burne Jones*, London 1973.
- Hartnoll, Julian (Hrsg.): *The Reproductive Engravings after Sir Edward Coley Burne-Jones*, London 1988.
- Hatton, Joseph: *The Life and Work of Alfred Gilbert R.A., M.V.O., L.L.D.* Easter Art Annual, London 1903.
- Haymes, Edward R.: „Parsifal/Parzival and Wagner/Wolfram“, in: *Avalon to Camelot*, Vol.I, Number 3, Spring 1984, S. 13–15.
- Haymes, Edward R.: „From Romance to Ritual: Wolfram, Arthur, and Wagner’s Parsifal“, in: Mancoff, Debra N. (Hrsg.): *The Arthurian Revival. Essays on Form, Tradition, and Transformation*, New York u. London 1992, S. 174–190.
- Henderson, Philip: *William Morris. His Life, Work and Friends*, London 1967.
- Hewison, Robert: *John Ruskin. The Argument of the Eye*, London 1976.
- Hewlett, Henry G.: „The Poems of Mr. Morris“, in: *The Contemporary Review*, Dezember 1884, S. 100–124.
- Hilton, Timothy: *The Pre-Raphaelites*, London 1970.
- Hinz, Berthold: *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München u. Wien 1998.
- Hoeverler, Diane Long: *Romantic Androgyny. The Woman Within*, University Park, Il. 1990
- Hofmann, Werner (Hrsg.): *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, Ausst.-Kat. Wiener Künstlerhaus, Wien 1987.
- Hönnighausen, Lothar: *Präraphaeliten und Fin de Siecle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik*, München 1971.
- Holmes, Richard (Hrsg.): *Shelley on Love. An Anthology*, London 1980.
- Holst, Christian von: *Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts*, Staatsgalerie Stuttgart 1982, S. 27
- Hook, Philip: „The Classical Revival in English Painting“, *Connoisseur*, 192, Juni 1976, 122–127.
- Hoppin, James M.: *Great Epochs in Art History*, Boston 1901.
- Horner, Frances: *Time Remembered*, London 1933.
- Houghton, W. E.: *The Victorian Frame of Mind*, Yale 1957.
- Hunt, John Dixon: *The Pre-Raphaelite Imagination 1848–1900*, London 1968.

- Hunt, William Holman: *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 2 Bde., New York 1905.
- Hutchinson, Sidney C.: *The History of the Royal Academy 1768–1968*, New York 1968.
- Huysmans, Joris-Karl: *Gegen den Strich*. Aus dem Französischen von Brigitta Restorff. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Ulla Momm, Bremen 1991.
- Hyder, Clyde K. (Hrsg.): *Swinburne. The Critical Heritage*, New York 1970.
- *Illustrierter [sic] Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen im Klg. Glaspalaste 1894*, Ausst.-Kat. Glaspalast München, München 1894.
- Ionides, Julia: „The Greek Connection – The Ionides Family and Their Connections With Pre-Raphaelite and Victorian Art Circles“, in: Casteras, Susan/Faxon, Alicia Craig (Hrsgg.): *Pre-Raphaelites in European Context*, Madison 1995, S. 160–174.
- Ionides, Luke: *Memories*. A Facsimile Reprint. With an Afterword by Julia Ionides and a Foreword by Mary Lago, Ludlow 1996 (Reprint von Paris 1925).
- Ironside, Robin: „Burne-Jones and Gustave Moreau“, in: *Horizon*, 1, Juni 1940, S. 406–424.
- Ironside, Robin/Gere, John: *Pre-Raphaelite Painters*, London 1948.
- Jacobs, Joseph: „Some Recollections of Sir Edward Burne-Jones“, in: *The Nineteenth Century*, Januar 1899, S. 126–131.
- James, Henry: *Letters*, hrsg. v. Leon Edel, 4 Bde., Cambridge, Mass. 1975–84
- James, Henry: *The Painter's Eye. Notes and Essays on the Pictorial Arts by Henry James*. Selected and Edited, with an Introduction by John L. Sweeney, London 1956.
- Jenkyns, Richard: *Dignity and Decadence. Victorian Art and the Classical Revival*, London 1991.
- Jens, Walter (Hrsg.): *Kindlers neues Literatur-Lexikon*, München 1988–92.
- Johnson, Wendell Stacey: *Sex and Marriage in Victorian Poetry*, Ithaca, New York 1975.
- Julian, Linda: „The Influence of Icelandic Sagas on the Socialist Aesthetics of William Morris“, in: Casteras, Susan/Faxon, Alicia Craig (Hrsgg.): *Pre-Raphaelites in European Context*, Madison 1995.
- Jung, Carl Gustav Jung: *Gesammelte Werke*, 18 Bde., Zürich, Olten u. Freiburg 1958–1981.
- Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. 10. Auflage, mit einer Einführung von Max Bill, Bern 1973.
- Kelvin, Norman (Hrsg.): *The Collected Letters of William Morris*. 4 Bde., Princeton 1984–96.
- Kern, Stephen: *Eyes of Love. The Gaze in English and French Paintings and Novels 1840-1900*, London 1996.
- Kestner, Joseph A.: „Constructing the Renaissance: Leighton and Pater“, in: *The Journal of Pre-Raphaelite Studies*, Spring 1993, S. 1–15.
- Kestner, Joseph: „Edward Burne-Jones and the Nineteenth-Century Fear of Women“, in: *Biography: An interdisciplinary Quarterly*, Honolulu, HI, Spring 1984, S. 95–122.
- Kestner, Joseph: *Masculinities in Victorian Painting*, Aldershot 1995.
- Kestner, Joseph: *Mythology and Misogyny. The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical- Subject Painting*, Madison, Wisconsin 1989.

- Kestner, Joseph A.: „Poynter and Leighton as Aestheticians: The *Ten Lectures and Adresses*“, in: *The Journal of Pre-Raphaelite and Aesthetic Studies*, Spring 1989, S. 108–120.
- Kestner, Joseph A.: „The Return of St. George 1850–1915“, in: Mancoff, Debra N. (Hrsg.): *King Arthur's Modern Return*, New York u. London 1998, S. 83–98.
- Khnopff, Fernand: „In Memoriam: Sir Edward Burne-Jones, Bart. A Tribute from France“, in: *The Magazine of Art*, 21, 1898, S. 520–523.
- Kilinski II., Karl: *Classical Myth in Western Art: Ancient through Modern*, Ausst.-Kat. Meadows Gallery of Southern Methodist University Dallas, Amarillo Art Center, Dallas, Texas 1985.
- Kingsley, Charles: *The Heroes or Greek Fairy Tales For My Childre*, London 1900 (Reprint).
- Kirchhoff, Frederick: *Morris*, London 1979.
- Kissane, James: „Victorian Mythology“, in: *Victorian Studies*, 6, 1962, S. 5–28.
- Knapp, Bettina: *Maurice Maeterlinck*, Boston 1975.
- Kristeller, Paul: *Andrea Mantegna*, Berlin u. Leipzig 1902
- Kruppa, Patricia: „‘More sweet and liquid than any other’: Victorian Images of Mary Magdalene“, in: Davis, R.W./Helmstadter, R.J.: *Religion and Irreligion in Victorian Society*. Essays in Honor of R. K. Webb, London u. New York 1992, S. 117–132.
- Küster, Elisabeth K.: *Mittelalter und Antike bei William Morris, ein Beitrag zur Geschichte des Mediaevalismus in England*, Berlin u. Leipzig 1928.
- Lago, Mary (Hrsg.): *Burne Jones Talking. His Conversations 1895–1898 Preserved by His Studio-Assistant Thomas Rooke*, London 1981.
- Lambert, Angela: *Unquiet Souls: The Indian Summer of the British Aristocracy 1880–1918*, London 1984.
- Lambourne, Lionel: „Paradox and Significance in Burne-Jones' Caricatures“, in: *Apollo*, November 1975, S. 329–333.
- Landow, Georg P.: *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, NJ 1971.
- Lang, A.: „The Poetry of William Morris“, in: *Contemporary Review*, August 1882, S. 200–217.
- Lang, Cecil Y. (Hrsg.): *The Swinburne Letters*, 6 Bde., New Haven 1959–62.
- Langmuir, Erika: *The National Gallery Companion Guide*, London 1994.
- Lehner, Ernst und Johanna: *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*, New York 1960.
- Lempriere, John: *A Classical Dictionary; Containing a Full Account of All the Proper Names Mentioned in Ancient Authors [ ...etc.].* A new edition, revised and considerably enlarged, by Rev. T. Smith, of St. John's College, Cambridge u. London 1847.
- Leprieur, Paul: „La Légende de Persée par M. Burne-Jones“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 10, Dezember 1893, S. 462–477.
- Letters addressed to Algernon Swinburne* by John Ruskin, William Morris, Sir Edward Burne-Jones and Dante Gabriel Rossetti. Printed for Private Circulation Only. Printed for Thomas J. Wise, Hampstead, N.W. Edition limited for Thirty Copies, London 1919.
- Lévêque, Jacques: *Les années impressionnistes: 1870–1889*, Paris 1990.
- Levey, Michael: *The Case of Walter Pater*, London 1978.

- Lewis, Wyndham: „The Brotherhood“, in: *The Listener*, 22. April 1948, S. 429.
- Lindsay, David: *The Crawford Papers : The journals of David Lindsay twenty-seventh Earl of Crawford and tenth Earl of Balcarres 1871-1940 during the years 1892 to 1940*, Manchester 1984.
- ▶ Lisle, Fortunée de: *Burne-Jones*. Second Edition (revised), London 1906.
  - ▶ Löcher, Kurt: „Neues zum Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones“, in: *Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde*, 1999, S. 19–27.
  - ▶ Löcher, Kurt: *Der Perseus-Zyklus von Edward Burne-Jones*, Stuttgart 1973.
  - ▶ Löcher, Kurt: „William Morris’ ‚The Earthly Paradise’ und Edward Burne-Jones’ Stuttgarter Perseus-Zyklus“, in: Friemert, Chup (Hrsg.): *William Morris Zyklus*, Berlin 1998.
  - ▶ Lochnan, K. A./Schoenherr, D. E./Silver, C. (Hrsgg.): *The Earthly Paradise. Arts and Crafts by William Morris and his Circle from Canadian Collections*, Ausst.-Kat. Art Gallery of Ontario, Toronto 1993.
  - ▶ „London Correspondence“, in: *The Birmingham Daily Post*, 14. März 1893, S. 4.
  - ▶ „London Correspondence“, in: *Freeman's Journal and Daily Commercial Advertiser*, 2. Mai 1887, S. 5.
  - ▶ *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Ausst.-Kat. Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1995.
- Lottes, W.: *Wie ein goldener Traum. Die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*, München 1984.
- Mackail, J. W. *The Life of William Morris*, 2 Bde., London 1899.
- Macleod, Dianne: *Art and Victorian Middle Classes*, Cambridge 1996.
- Maeterlinck, Maurice: *Der Schatz der Armen*. Autorisierte Ausgabe, in das Deutsche übertragen von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski, Jena<sup>3</sup>1906.
- Malcolm, Sir Ian: *Lord Balfour: A Memory*, London 1930.
- Malory, Thomas: *Le Morte Darthur: The Birth, Life and Acts of King Arthur [...]*, 2 Bde., Woodbridge 1985 (Reprint von London 1893).
- Malke, Lutz S.: „Weibmann und Mannweib in der Kunst der Renaissance“, in: Prinz, Ursula (Hrsg.): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein, Kunstverein Hannover, Berlin 1986, S. 33–56.
- Mancoff, Debra N. (Hrsg.): *The Arthurian Revival. Essays on Form, Tradition, and Transformation*, New York 1992.
- ▶ Mancoff, Debra N.: *Burne-Jones*, San Francisco 1998.
- Mancoff, Debra N.: *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York 1990.
- Mancoff, Debra N.: „‘Because My Heart Is Pure’: Sir Edward Burne-Jones and Tennyson’s Sir Galahad“, in: *Avalon to Camelot*, Chicago, Il., Autumn 1983, S. 24–26.
- Mancoff, Debra N. (Hrsg.): *King Arthur’s Modern Return*, New York u. London 1998.
- Marillier, Henry Currie: *Dante Gabriel Rossetti. An Illustrated Memorial of His Life and Art*, London 1999.
- Marsh, Jan: *Dante Gabriel Rossetti. Painter and Poet*, London 1999.
- Marsh, Jan: „Knight and Angels: The Treatment of ‘Sir Galahad’ in the Work of Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddal and William Morris“, in: *The Journal of the William Morris Society*, Vol. VIII, Number 1, Autumn 1988, S. 15–23.
- Marsh, Jan: *Pre-Raphaelite Women. Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, London<sup>2</sup>1995.
- Martindale, Charles (Hrsg.): *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art*, Cambridge u.a. 1992.

- Masterman, Lucy (Hrsg.): *Mary Gladstone (Mrs Drew): Her Diaries and Letters*. New York 1930.
- Maurer, Oscar: „William Morris’ Treatment of Greek Legend in *The Earthly Paradise*“, in: *Texas University Studies in English*, 33, 1954, S. 103–18.
- McCarthy, Justin: „The Pre-Raphaelites in England“, In *Fortnightly Review*, 21, Juni 1876, S. 725–732.
- McGann, Jerome: „The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology“, in: *Studies in Romanticism*, 11.1, 1972, S. 3-25.
- McGowan, John P.: „The Bitterness of Things Occult’: D.G. Rossetti’s Search for the Real“, in: Riede, D.G. (Hrsg.): *Critical Essays on Dante Gabriel Rossetti*, New York 1992, S. 113–127.
- Meade, L. T.: „Sir Edward Burne-Jones, Bart.“, in: *The Strand Magazine*, Vol. X, Juli 1895, S. 16–26.
- Merril, Linda: *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v. Ruskin*, Washington u. London 1992.
- Metken, Günter: „Khnopffs Modernität“, in: „*Im Lebenstraum gefangen*“. *Fernand Khnopff 1858–1921*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg, München 1980, S. 33–47.
- Metken, Günter: „Music for the Eye: Richard Wagner and Symbolist Painting“, in: *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Ausst.-Kat. Ausst.-Kat. Montreal Museum of Fine Arts, Montreal 1995, S. 116–123.
- Metken, Günter: *Die Präraffaeliten. Ethischer Realismus und Elfenbeinturm im 19. Jahrhundert*, Köln 1974.
- Metken, Günter: „Die Rückkehr der Präraphaeliten. Zur Ausstellung des Perseus-Zyklus von Burne-Jones“, in: *Das Kunstwerk*, 25, Heft 4, 1972, S. 69–75.
- Meynell, Wilfried: „The Winter Exhibition at the Grosvenor Gallery“, in: *The Magazine of Art*, 4, 1881, S. 177–182.
- Michailidis, Georgia: *Der magische Kreis: Studien zum Thema „Magie“ im Werk von Edward Burne-Jones und Ferdinand Khnopff*, Frankfurt a. M. 1994 [zugleich Dissertation Universität Köln 1993].
- Michel, André: „The Salon of the Champs du Mars. Second Notice“, in: *The Athenaeum*, 3. Juni 1893, S. 705 f.
- Michel, Walter: *Wyndham Lewis. Paintings and Drawings*. With an introductory essay by Hugh Kenner, London 1971.
- Miliaras, Barbara: „Womanly Noblesse: The Influence of the Courtly Love Tradition on Edward Burne-Jones“, in: Cheney, Linda De Girolami (Hrsg.): *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewiston, NY 1992, S. 193–220.
- Moffatt, James: „Mr. Balfour as a Man of Letters“, in: *The Bookman*, August 1912, S. 193–199.
- Monkhouse, Cosmo: „The New Gallery“, in: *The Academy*, 2. Juni 1888, S. 383 f.
- Monkhouse, Cosmo: „The Grosvenor Gallery“, in: *The Academy*, 14. Mai 1887, S. 348 f.
- Morgan, Thais E.: „Reimagining Masculinity in Victorian Criticism: Swinburne and Pater“, in: *Victorian Studies*, Vol. 36, Nr. 3, Spring 1993, S. 315–332.
- Morgan, Hilary/Nahum, Peter: *Burne-Jones, The Pre-Raphaelites and their Century*. Ausst.-Kat. Peter Nahum at the Leicester Galleries, 2 Bde., London 1989.
- Morgan, Thais E. (Hrsg.): *Victorian Sages and Cultural Discourse: Renegotiating Gender and Power*, New Brunswick u. London 1990.
- Morley, John: „Mr Pater’s Essays“, in: *Fortnightly Review*, 19, April 1873, S. 475 ff.

- Morley, John: „Pictures at the Royal Academy“, in: *Fortnightly Review*, 17, Juni 1872, S. 692–704.
- [Morley, John:] „Mr. Swinburne’s New Poems“, in: *The Saturday Review*, 4. August 1866, S. 145–147.
- Morris, May: *William Morris. Artist, Writer, Socialist*, 2 Bde., Oxford 1936.
- Morris, William: *Collected Works*, hrsg. v. May Morris, 24 Bde., London 1910–1915.
- Morris, William: *The Doom of King Acrisius. With Pictures by Edward Burne-Jones* [Vorwort von Fitzroy Carrington], New York 1902.
- „Morris’s Poems“, in: *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, Juli 1869, S. 56–73.
- Morse, David: *High Victorian Culture*, Basingstoke u. London 1993.
- Moyers, Bill/Lucas, George: „Of Myth and Men. A conversation between Bill Moyers and George Lucas on the meaning of the Force and the true theology of *Star Wars*“, in: *Time Magazine*, 26. April 1999, S. 90–94.
- Müller, Vanessa: *„How Botticellian!\": Ästhetische Priorität und der Widerruf Pygmalions. Studien zur Botticelli-Rezeption im englischen Ästhetizismus*, Münster 2000 [zugleich: Diss. Universität Bochum 2000]
- Munich, Adrienne Auslander: *Andromeda’s Chains. Gender and Interpretation in Victorian Literature and Art*, New York 1989.
- Munro, Jane A.: „This hateful letter-writing: Selected Correspondence of Sir Edward Burne-Jones in the Huntington Library“, in: Warner, Malcolm u.a. (Hrsgg.): *The Pre-Raphaelites in Context*, San Marino, California 1992, S. 75–102.
- Nead, Linda: *Myths of Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain*, Oxford 1988.
- Newall, Christopher: *The Art of Lord Leighton*, Oxford 1990.
- Newall, Christopher: „Burne-Jones“ [Rezension der Retrospektive im Metropolitan Museum of Art], in: *The Burlington Magazine*, August 1998, S. 51.
- Newall, Christopher: *The Grosvenor Gallery Exhibitions: Change and Continuity in the Victorian Art World*, Cambridge 1995.
- Newall, Christopher: „Themes of Love and Death in Aesthetic Painting of the 1860s“, in: Wilton, Andrew/Upstone, Robert (Hrsgg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860–1910*, Ausst.-Kat. Tate London, Haus der Kunst München, Kunsthalle Hamburg, London 1997, S. 35–46.
- „The New Gallery“, in: *Art Journal*, 1888, S. 221.
- „The New Gallery“, in: *The Athenaeum*, 19. Mai 1888, S. 635 f.
- „The New Gallery“, in: *The Birmingham Daily Post*, 8. Mai 1888, S. 4.
- „The New Gallery“, in: *The Daily News*, 8. Mai 1888, S. 6.
- „The New Gallery“, in: *The Era*, 26. Mai 1888, S. 13.
- „The New Gallery“, in: *The Glasgow Herald*, 9. Mai 1888, S. 9.
- „The New Gallery“, in: *The Graphic*, 12. Mai 1888, S. 506.
- „The New Gallery“, in: *The Illustrated London News*, 12. Mai 1888, S. 501.
- „The New Gallery“, in: *The Newcastle Weekly Courant*, 11. Mai 1888, S. 6.
- „The New Gallery“, in: *The Pall Mall Gazette*, 9. Mai 1888, S. 1 ff.
- „The New Gallery“, in: *Punch*, 19. Mai 1888, S. 238.
- „The New Gallery“, in: *The Times*, 9. Mai 1888, S. 10.
- „The New Gallery“, in: *The Saturday Review*, 12. Mai 1888, S. 561 f.
- „The New Gallery. First Notice“, in: *The Leeds Mercury*, 9. Mai 1888, S. 3.
- Nicholson, Cecil: „The Salons. II“, in: *The Academy*, 20. Mai 1893, S. 443 f.
- Nordau, Max: *Entartung*, 2 Bde., Berlin 1892/3.

- Norton, Sara/Howe, M. A. Dewolfe (Hrsgg.): *Letters of Charles Eliot Norton*, London 1913.
- ▶ „Notes and News“, in: *The Academy*, 201, 11. März 1876, S. 249.
  - ▶ *The Nude in Victorian Art*, Ausst.-Kat. Harrogate City Art Gallery, Harrogate 1966.
  - „Nude Studies“, in: *The Times*, 20., 22., 23., 25. Mai, S. 10, 6, 10, 10.
- Nunn, Gerrish: *Problem Pictures. Women and Men in Victorian Painting*, London 1996.
- Oberg, Charlotte H.: *A Pagan Prophet. William Morris*, Charlottesville 1978.
- ▶ „Occasional Notes“, in: *The Pall Mall Magazine*, 2. Mai 1987, S. 3.
- Olmstead, John Charles (Hrsg.): *Victorian Paintings: Essays and Reviews*, 3 Bde., New York u. London 1980.
- Ormond, Richard u. a. (Hrsgg.): *Frederic, Lord Leighton. Eminent Victorian Artist*, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London u. New York 1996.
- O'Malley, Jerome F.: „Sir Galahad: Malory's Healthy Hero“, in: *Annuaire Mediaevale*, Vol. 20, 1981, S. 33–51.
- Oppenheim, Janet: *The Other World: Spiritualism and Psychical Research in England 1850-1914*, Cambridge, London u.a. 1985.
- Østermark-Johansen: *Sweetness and Strength. The Reception of Michelangelo in Late Victorian England*, Ashgate 1998.
- „Our Guide to the Grosvenor Gallery“, in: *Punch*, 22. Juni 1978, S. 285 f.
- Ovid: *Metamorphosen. Das Buch der Mythen und Verwandlungen*. Nach der ersten deutschen Prosaübersetzung durch August von Rode neu übersetzt und herausgegeben von Gerhard Fink. Frankfurt a. M. 1992.
- Packer, Lona Mosk: „William Michael Rossetti and the Quilter Controversy: 'The Gospel of Intensity'“, in: *Victorian Studies*, Dezember 1963, S. 170–183, S. 172.
- ▶ Paglia, Camille: *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New Haven 1990.
- Parris, Leslie (Hrsg.): *The Pre-Raphaelites*. Ausst.-Kat. Tate Gallery London, London 1984.
- Parris, Leslie (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Papers*, London 1984.
- Parry, Linda (Hrsg.): *William Morris*, Ausst.-Kat. Victoria and Albert Museum London, London 1996.
- Pater, Walter: „Poems by William Morris“ (1868), in: Sambrook, James (Hrsg.): *Pre-Raphaelitism. A Collection of Critical Essays*, Chicago 1974, S. 105–117
- Pater, Walter: *The Works of Walter Pater*. New Library Edition, 10 Bde., London 1910.
- „Pater's Studies of the Renaissance“, in: *The Saturday Review*, 26. Juli 1873, S. 123 f.
- Pattersen, Kent: „A Terrible Beauty: Medusa in Three Victorian Poets“, in: *Tennessee Studies in Literature*, Bd. 17, 1972, S. 111–120.
- Pearsall, Ronald: *Tell Me, Pretty Maiden: The Victorian and Edwardian Nude*, London 1981.
- ▶ *The Perseus Series. Sir Edward Coley Burne-Jones*. Southampton City Art Gallery 1998.
- Pearce, Lynn: *Woman/Image/Text: Reading in Pre-Raphaelite Art and Literature*, New York u.a. 1991.
- Phillips, Claude: „Edward Burne-Jones“, *Magazine of Art*, 8, 1885, 286–294.
- ▶ Phillips, Claude: „The Salons.-II“, in: *The Magazine of Art*, 1893, S. 386–393.
- Phillips, Claude: „The Summer Exhibitions at home and abroad II: The Academy and the New Gallery“, in: *Art Journal*, 1891, S. 183–190.



- Phinney, Edwards Jr.: „Perseus’ Battle with the Gorgons“, in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 1971, S. 445–63.
- „The Picture Galleries“, in: *The Saturday Review*, 2. Mai 1891, S. 532 ff.
- „The Picture Galleries, IV“, in: *The Saturday Review*, 1. Juni 1878, S. 691 f.
- „The Pictures of the Year“, in: *Blackwood’s Edinburgh Magazine*, Juni 1888, S. 813–826.
- Piper, Reinhard: *Das Liebespaar in der Kunst*, München 1916.
- Platon: „Symposion“, in: *Sämtliche Werke*. In zehn Bänden. Griechisch und Deutsch. Nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch Übersetzungen von Franz Susemihl und anderen. Herausgegeben von Karlheinz Hülsner, Bd. IV, S. 52–183.
- Poe, Edgar Allan Poe: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, hrsg. v. James A. Harrison, 17 Bde., New York 1965 (Reprint von 1902).
- Pointon, Marcia (Hrsg.): *Pre-Raphaelites Re-viewed*, Manchester 1989.
- The Post-Pre-Raphaelite Print. Etching, Illustration, Reproductive Engraving, and Photography in England in and Around the 1860s*. Ausst.-Kat. Miriam & Ira D. Wallach Art Gallery New York, New York u. Seattle, Wash. 1995.
- Poulson, Christine: „Costume Designs by Burne-Jones for Irving’s Production of King Arthur“, in: *Burlington Magazine*, 128, Januar 1986, S. 18–24.
- Poulson, Christine: *The Quest for the Grail. Arthurian Legend in British Art 1840–1920*, Manchester u. New York 1999.
- *Präraffaeliten*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, bearb. v. Günter Metken, Baden-Baden 1973.
- Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München<sup>3</sup>1988.
- Preston, Kerrison (Hrsg.): *Letters from Graham Robertson*, London 1953.
- Prinz, Ursula (Hrsg.): *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*, Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein, Kunstverein Hannover, Berlin 1986.
- „The Private Collections of England. No.LIII- Wortley Hall, Sheffield“, in: *The Athenaeum*, 14. August 1880, S. 216–17.
- Psomiades, Kathy Alexis: *Beauty’s Body. Femininity and Representation in British Aestheticism*, Stanford, Cal. 1997.
- Pythian, John Ernest: *Burne-Jones*, London 1908.
- Quilter, Harry: „The New Renaissance; or, The Gospel of Intensity“, in: *Macmillan’s Magazine*, 42, September 1880, S. 391–400.
- Race, Anne-Katrin: *Rezeption der Artussage im Kreise der Praeraffaeliten*, Diss. Hamburg 1984.
- Rainer, Wolfgang: „Medusa im Spiegel. ‘Perseus’ und ‘Cäcilie’“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 18. März 1972, S. 109.
- Rasor, Eugene: *Arthur James Balfour: 1848–1930. Historiography and Annotated Bibliography*. Westport, Co. u. London 1998.
- Ratcliff, Carter: *John Singer Sargent*, New York 1986.
- Rathbone, Harold: „‘Perseus and Andromeda’: An Oil Painting, by Sir Edward Burne-Jones“, in: *The Architectural Review: For the Artist and Craftsman*, Bd. 8, Juli 1900, S. 23 f.
- Read, Benedict/Barnes, Joanna (Hrsgg.): *Pre-Raphaelite Sculpture: Nature and Imagination in British Sculpture 1848–1914*, Ausst.-Kat. Matthiesen Gallery London, Birmingham Museum and Art Gallery, London 1991.

- Reed, Mary: „The ‘New Gallery’, Regent Street”, in: *Our Corner*, August 1888, S. 123–127.
- Reinhardt, Udo: „Andromeda und Angelica. Zum Motiv *Königstochter-Held-Ungeheuer* in der literarischen und bildlichen Tradition des Abendlandes“, in: Walter, Hermann/Horn, Hans-Jürgen (Hrsgg.): *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995, S. 193–213.
- *The Revolt of the Pre-Raphaelites*, Ausst.-Kat. Lowe Art Museum, University of Miami, Florida, Miami 1972
- Richie, H. T.: *Thackeray and His Daughter: Letters and Journals*, New York 1924.
- Ridley, Jane/Percy, Clayre: *The Letters of Arthur Balfour and Lady Elcho, 1885–1917*, London 1992.
- Riede, D. G. (Hrsg.): *Critical Essays on Dante Gabriel Rossetti*, New York 1992
- Riede, D. G.: *Dante Gabriel Rossetti and the Limits of Victorian Vision*, Ithaca, NY 1983.
- Riede, D. G.: *Dante Gabriel Rossetti Revisited*, New York 1992.
- Riegel, Julius: *Die Quellen von William Morris’ „The Earthly Paradise“*, Erlangen u. Leipzig 1890.
- Roberts, Helen: „The Medieval Spirit of Pre-Raphaelitism“, in: Cheney, Linda De Girolami (Hrsg.): *Pre-Raphaelitism and Medievalism in the Arts*, Lewiston, New York 1992, S. 15–28.
- Robertson, W. Graham: *Time Was*, London 1931.
- Roscher, W.H. (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hildesheim 1965 (Reprint von Leipzig 1902–09).
- Rose, Andrea: *Pre-Raphaelite Portraits*, Oxford 1981.
- Rossetti, Christina Georgina: *The Poetical Works*. With Memoir and Notes by W. M. R. Rossetti. Hildesheim u. New York 1970 (Reprint von 1906).
- Rossetti, Dante Gabriel: *The Works of Dante Gabriel Rossetti*. Edited, with preface and notes by William M. Rossetti. Revised and enlarged Edition, London 1911.
- Rossetti, William Michael: “The Grosvenor Gallery. First Notice”, in: *The Academy*, 18. Mai 1878, S. 446 f.
- Rooke, Thomas Matthews: *Memoirs of Thomas Matthews Rooke* [Unveröffentlichtes Typoscript], London 1900, National Art Library London, Special Collection 86. RR. 52.
- „The Royal Academy. Third Notice“, in: *The Athenaeum*, 14. Mai 1870, S. 647–649.
- „The Royal Academy. First Notice“, in: *The Athenaeum*, 4. Mai 1872, S. 563–566.
- „The Royal Academy. First Notice“, in: *The Athenaeum*, 2. Mai 1891, S. 572–578.
- Ruskin, John: *The Works of John Ruskin*. Library Edition. Edited by E.T. Cook and A. Wedderburn, 39 Bde., London 1903–12.
- Sambrook, James (Hrsg.): *Pre-Raphaelitism. A Collection of Critical Essays*, Chicago 1974.
- Sawyer, Paul: „Ruskin and the Matriarchal Logos“, in: Morgan, Thais E. (Hrsg.): *Victorian Sages and Cultural Discourse. Renegotiating Gender and Power*, New Brunswick u. London 1990, S. 129–141.
- Scalini, Mario: *Benvenuto Cellini*, Florenz 1995.
- Schaffer, Talia/Psomiades, Kathy Alexis (Hrsgg.): *Women and British Aestheticism*, Charlottesville u. London 1999.
- Schefold, Karl/Jung, Franz: *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1988.

- Schauenburg, Konrad: *Perseus in der Kunst des Altertums*, Bonn 1960.
- ▶ Schleinitz, Otto von: *Burne-Jones*, Bielefeld u. Leipzig 1901.
- Schneider, Laurie: „Everything black, everything white...“, in: *Art History*, 5, 1982 (2), S. 166–179.
- ▶ “Schöner Traum”, in: *Der Spiegel*, 27, 1973, S. 178–80.
  - ▶ Schumann, Carl-Wolfgang: „‘...um so mehr Engel werde ich malen’. Der Perseus-Zyklus von E. Burne-Jones in der Stuttgarter Staatsgalerie“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10./11. Juni 1972, S. 135.
- Segal, Robert A. (Hrsg.): *In Quest of the Hero*, Princeton 1990.
- Seiler, R. M.: *Walter Pater, the Critical Heritage*, London 1995 (Reprint von London 1983).
- Seiler, R. M. (Hrsg.): *Walter Pater: A Life Remembered*, Calgary 1987.
- ▶ Sello, Katrin (Hrsg.): *Spiegelbilder*, Ausst.-Kat. Kunstverein. Hannover, Berlin 1982.
- Sewter, A. Charles: *The Stained Glass of William Morris and his Circle. A Catalogue*, 2 Bde., New Haven u. London 1975.
- Sessa, Anne Dzamba: *Richard Wagner and the English*, Rutherford 1979
- ▶ Sharp, Williams: „Edward Burne-Jones“, in: *Fortnightly Review*, August 1898, S. 289–306.
- Shelley, Percy Bysshe: *The Poetical Works*, hrsg. v. Edward Dowden, London 1890.
- Shonfield, Zuzanna: *The Precariously Privileged: A Professional Family in Victorian London*, Oxford 1987.
- Shrimpton, Nicholas: „Pater and the ‘aesthetical sect’“, in: Shaffer, E.S. (Hrsg.): *Walter Pater and the Culture of the fin-de-siècle*, Cambridge 1995, S. 61–84.
- Silver, Carole G.: „The Earthly Paradise: Lost“, in: *Victorian Poetry*, Vol. 13, Nr. 3 u. 4, Autumn/Winter 1975, S. 27–42.
- Silver, Carole G.: *Romance of William Morris*, Athens, Ohio 1982.
- Sinisi, S. (Hrsg.): *Miti e Figure dell’immaginario simbolista*, Salerno 1992.
- Skelton, Geoffrey: *Richard and Cosima Wagner. Biography of a Marriage*, London 1982.
- Slater, John Atwood: „An ethical retrospect of the traditions and aims of Sir Edward Burne-Jones“, in: *The Architectural Review: For The Artist and Craftsman*, Vol. 6, Juni 1899, S. 70–75.
- Smith, Alison: *The Victorian Nude. Sexuality, Morality and Art*, Manchester u. New York 1996.
- ▶ Smith, Helen: *Decorative Painting in the Domestic Interior in England and Wales c. 1850–1890*, Diss. Courtauld Institute of Art, London 1984.
- „The Society of Painters in Water Colours. The sixty-first exhibition“, in: *Art Journal*, 1865, S. 173–175.
- ▶ Sonstroem, David. „The Wit of Burne-Jones: *Studies for the Head of Andromeda, the Rock of Doom Panel, Perseus Series*“, in: *The William Benton Museum of Art Bulletin*, 1984, S. 20–28.
  - ▶ Spalding, Frances: *Burne Jones und die Victorianische Malerei*. Übersetzt von Isolde Rist, Berlin 1979.
- Sparling, Halliday: *The Kelmscott Press and William Morris, Master Craftsman*, London 1924.
- Spector, Stephen J.: „Love, Unity, and Desire in the Poetry of Dante Gabriel Rossetti“ (ELH 38, 1971), in: Riede, D.G. (Hrsg.): *Critical Essays on Dante Gabriel Rossetti*, New York 1992, S. 89–112.

- Spielmann, M.H.: „In Memoriam: Sir Edward Burne-Jones, Bart. - III“, in: *The Magazine of Art*, 21, 1898, 526–528.
- Stephens, F. G.: „Edward Burne-Jones, A.R.A., as a decorative Artist“, *Portfolio*, 20, 1889, S. 214–219.
- Stevens, Mary Anne: „Symbolism – A French Monopoly“, in: Wilton, Andrew/Upstone, Robert (Hrsgg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860–1910*, Ausst.-Kat. Tate London, Haus der Kunst München, Kunsthalle Hamburg, London 1997, S. 47–63.
- Stetz, Margaret: „Debating Aestheticism from a Feminist Perspective“, in: Schaffer, Talia/ Psomiades, Kathy Alexis (Hrsgg.): *Women and British Aestheticism*, Charlottesville u. London 1999, S. 25–43.
- Stielau, Adelheid: *Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften 'fliegende Künstler' und 'Punch'*, Aachen 1976.
- „Studies by Sir Edward Burne-Jones“, in: *Studio*, 7, 1896, S. 198–208.
- Surtees, Virginia: *The Artist and the Autocrat: George and Rosalind Howard, Earl and Countess of Carlisle*, Salisbury 1988.
- Surtees, Virginia: *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1823-1882). A Catalogue Raisonné*, 2 Bde., Oxford 1971.
- Suther, Judith D.: „The Gorgon Medusa“, in: South, Malcolm (Hrsg.): *Mythical and Fabulous Creatures: A Source Book and Research Guide*, New York 1988, S. 163–178.
- Swinburne, Algernon: *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne*, hrsg. v. Sir Edmund Gosse, C.B. u. Thomas James Wise. New York <sup>2</sup>1968.
- *Symbolismus in Europa*, Ausst.-Kat. Museum Boymans-Van Beuningen Rotterdam, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Paris Grand Palais, Baden-Baden 1975
- Taylor, Beverly: „Re-Vamping Vivien: Reinventing Myth as Victorian Icon“, in: Mancoff, Debra N. (Hrsg.): *King Arthur's Modern Return*, New York u. London 1998, S. 65–81.
- Taylor, Beverly: „Female Savants and the Erotics of Knowledge in Pre-Raphaelite Art“, in: Watson, Margareta Frederick (Hrsg.): *Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American Enchantment*, London 1997, S. 121–137.
- *Ten Decades of British Taste*, Ausst.-Kat. Royal Society of British Artists Galleries (The Institute of Contemporary Arts), London 1951.
- Tennyson, Alfred: *The Poetical Works of Alfred Lord Tennyson*, London 1911 (Reprint).
- *The English-speaking World*, 4, London 1922, S. 683.
- Thompson, E. P.: *William Morris. Romantic to Revolutionary*, London 1955.
- Thorp, Nigel (Hrsg.): *Whistler on Art. Selected Letters and Writings of James Mc Neill Whistler*, Washington, D. C. 1994.
- Tintner, Adeline: *The Museum World of Henry James*, Ann Arbor, Mich. 1986
- Tintner, Adeline R.: „The Sleeping Woman: A Victorian Fantasy“, in: *The Pre-Raphaelite Review*, 1, 1978, S. 12–26.
- Tompkins, J. M. S.: *William Morris. An Approach to the Poetry*, London 1988.
- Treuherz, Julian: „The Pre-Raphaelites and Mediaeval Illuminated Manuscripts“, in: Parris, Leslie (Hrsg.): *Pre-Raphaelite Papers*, London 1984, S. 153–169.
- Trudgill, Eric: *Madonnas and Magdalens: The Origins and Development of Victorian Sexual Attitudes*, New York 1976.

- ▶ Trumble, Angus: *Love & Death. Art in the Age of Queen Victoria*, Ausst.-Kat. Art Gallery of South Australia Adelaide u. a., Adelaide 2001.
- Turner, Frank M.: *The Greek Heritage in the Victorian Age*, New Haven 1981
- Uerscheln, Gabriele/Kalusok, Michaela (Hrsg.): *Edward Burne-Jones und William Morris: Amor und Psyche. Eine Holzstichfolge für das Buchprojekt „The Earthly Paradise“, „dem Buch, das niemals war“*, Ausst.-Kat. Clemens-Sels Museum Neuss, Neuss 1998.
- ▶ Upstone, Robert: „Birmingham and Paris. Burne-Jones“, in: *Burlington Magazine*, Januar 1999, S. 50–52.
- ▶ Vallance, Aymer: *The Decorative Art of Sir Edward Burne-Jones*, London 1900.
- Vance, Norman: „Ovid and the Nineteenth Century“, in: Martindale, Charles (Hrsg.): *Ovid Renewed: Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge u.a. 1992, S. 215–23.
- Vasari, Giorgio: *Leben der ausgezeichneten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahr 1567*. Deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn & Ernst Förster, neu herausgegeben und eingeleitet von Julian Kliemann, 6 Bde., Stuttgart u. Tübingen 1842–49 (Reprint Darmstadt 1983).
- ▶ Wade, George A.: „10, Downing Street“, in: *The Pall Mall Magazine*, Februar 1901, S. 171–180.
- Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*, 2 Bde. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976–77.
- Wagner, Richard: *Dichtungen und Schriften*. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer, 10 Bde., Frankfurt a. M. 1983.
- Walker, Susan: *Catalogue of Roman Sarcophagi in the British Museum*, London 1990.
- Walter, Hermann/ Horn, Hans-Jürgen (Hrsgg.): *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: Der antike Mythos in Text und Bild*, Berlin 1995.
- ▶ Walters, Margaret: *The Male Nude. A New Perspective*, New York 1978.
- Warner, Janet: „D. G. Rossetti: Love, Death, and Art“, in: *Hartford Studies in Literature*, 4, 1972, S. 228–40.
- ▶ Warner, Malcolm (Hrsg.): *The Victorians: British Painting 1837–1901*. Ausst.-Kat. National Gallery of Art, Washington D.C. 1997.
- Warner, Malcolm u.a. (Hrsgg.): *The Pre-Raphaelites in Context*, San Marino, Cal. 1992
- Warner, Marina: *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, London 1985.
- Waterfield, Giles (Hrsg.): *Art for the People. Culture in the Slums of Late Victorian Britain*. Ausst.-Kat. Dulwich Picture Gallery London, London 1994.
- Waters, Bill: *Burne-Jones – A Quest For Love. Works by Sir Edward Burne-Jones Bt. and Related Works by Contemporary Artists*. Ausst.-Kat. Peter Nahum London, London 1993.
- ▶ Waters, Bill: „Painter and Patron: The Palace Green Murals“, in: *Apollo* 102, 1975, S. 338–41.
- Watson, Margaretta Frederick (Hrsg.): *Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American Enchantment*, Aldershot 1997.
- Weltman, Sharon Aronofsky: „Myth and Gender in Ruskin’s Science“, in: Birch, Dinah (Hrsg.): *Ruskin and the dawn of the modern*, Oxford 1999, S. 153–173.
- Weltman, Sharon Aronofsky: *Ruskin’s Mythic Queen. Gender Subversion in Victorian Culture*, Athens, Ohio 1998.

- Wieselhuber, Franz: *Die Faszination des Bösen in der viktorianischen Lyrik*, Heidelberg 1976.
- Wilde, Oscar: *The Works of Oscar Wilde*, hrsg. v. Robert Ross, 14 Bde., London 1908.
- Wildman, Stephen (Hrsg.): *Visions of Love and Life: Pre-Raphaelite Art from the Birmingham Collection, England*. With essays by Jan Marsh and John Christian, Ausst.-Kat. Seattle Art Museum u. a., Alexandria, Alexandria, Virginia 1995.
- Wildman, Stephen: „Pre-Raphaelitism and the Civic Gospel: Burne-Jones and Ruskin in Birmingham“, in: Watson, Margareta Frederick (Hrsg.): *Collecting the Pre-Raphaelites. The Anglo-American Enchantment*, Aldershot 1997, S. 15–33.
- Wildman, Stephen/Christian, John: *Edward Burne-Jones. Victorian Artist-Dreamer*. With essays by Alan Crawford and Laurence des Cars, Ausst.-Kat. Metropolitan Museum of Art New York, Birmingham Museum and Art Gallery, Musée d’Orsay Paris, New York 1998.
- Williamson, Audrey: *Artists and Writers in Revolt. The Pre-Raphaelites*, Newton Abbot, London u. Vancouver 1976.
- Williamson, Philip: *The Modernisation of Conservative Politics. The Diaries and Letters of William Bridgeman 1904–1935*, London 1988.
- Wilson, H.: „The Arts and Crafts Society“, in: *The Architectural Review: For The Artist and Craftsman*, 6, Juni 1899, S. 209–216.
- Wilton, Andrew/Upstone, Robert (Hrsgg.): *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts. Symbolism in Britain 1860–1910*, Ausst.-Kat. Tate London, Haus der Kunst München, Kunsthalle Hamburg, London 1997.
- Wood, Christopher: *Burne-Jones*, London 1998.
- Wood, Christopher: *The Pre-Raphaelites*, London 1981.
- Wood, Christopher: *Olympian Dreamers: Victorian Classical Painters*, London 1983.
- Woodward, Jocelyn M.: *Perseus. A Study in Greek Art and Legend*, Cambridge 1937.
- Wunder, Richard P.: *Hiram Powers: Vermont Sculptor, 1805–1873*, 2 Bde., Newark, Toronto u. London 1991.
- Yamaguchi, Eriko: „The Defence of Lancelot: Rossetti’s Quest for God’s Graal“, in: *Studies in Medievalism*, 4, Rochester, NY 1992, S. 235–46.
- Young, Cecil Y. (Hrsg.): *The Swinburne Letters*, 6 Bde., New Haven u. London 1959–62.
- Young, Kenneth: *Arthur James Balfour: The Happy Life of the Politician, Prime Minister, Statesman and Philosopher, 1843–1930*, London 1963.
- Zick, Gisela: „Der Triumph der Liebe. Zur Quellen- und Motivgeschichte eines Bildteppichs nach Edward Burne-Jones“, in: *Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, XXXIV, Köln 1972, S. 307 ff.
- Zick, Gisela: „Un Chant d’Amour: Zu einem Bildnis von Edward Burne-Jones im Clemens-Sels Museum, Neuss“, *Neusser Jahrbuch für Kunst* (1973), S. 21–34.

# 11

## Abbildungen



Abb. 1: Edward Burne-Jones, *The Golden Stairs*, 1876–80, Öl auf Leinwand, 277 x 117 cm, Tate, London.

Abb 2.: Edward Burne-Jones, *King Cophetua and the Beggar Maid*, 1884, Öl auf Leinwand, 293,4 x 135,9 cm, Tate, London.

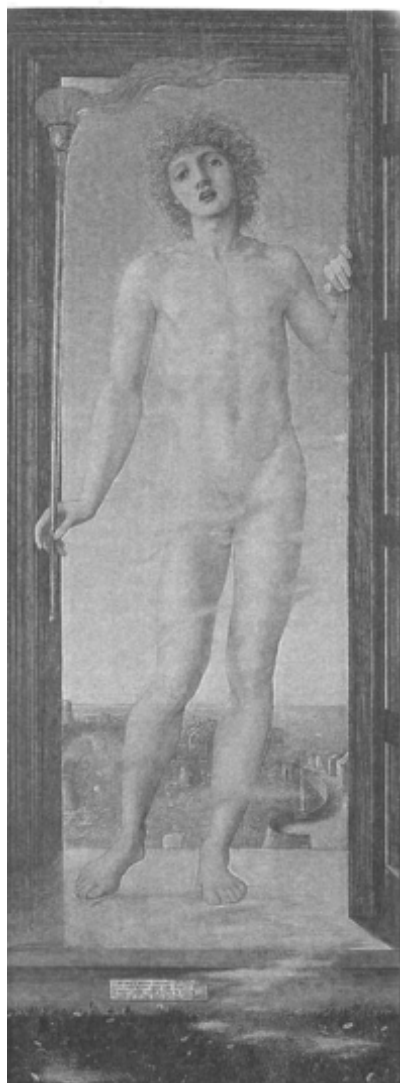


Abb. 3: Edward Burne-Jones, *The Rose Bower (Briar Rose IV)*, 1886–90, Öl auf Leinwand, 125 x 231 cm, Faringdon Collection, Buscot Park.

Abb. 4: Edward Burne-Jones, *The Day*, 1870, Aquarell und Gouache, 120,7 x 44,4 cm, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.

Abb. 5: Edward Burne-Jones, *The Depths of the Sea*, 1886, Öl auf Leinwand, 197 x 75 cm, Privatbesitz.





"And in the deepest Depths a deeper still;" or, Morley the Mermaid and the Grand Old Man in the Irish Sea of Troubles. (An *Unlucky* Study after *Baron-Jean, A.R.A.*)

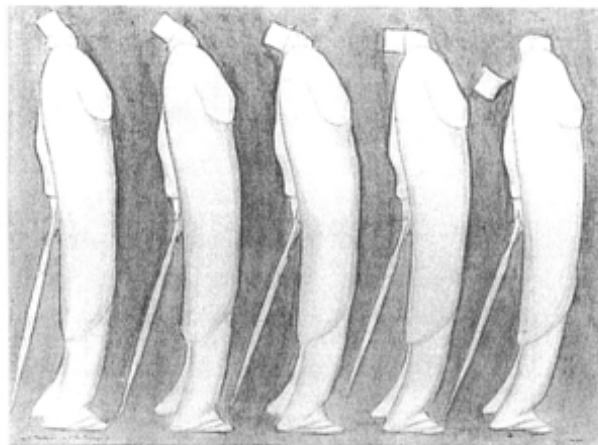


Abb. 6: Karikatur in *Punch*, 15. Mai 1886, S. 238.

Abb. 7: Edward Burne-Jones, *The Wheel of Fortune*, 1875–83, Öl auf Leinwand, 199 x 100 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Abb. 8 (links unten): George Richmond, *Arthur James Balfour*, 1877, Kreide, 43,5 x 31,5 cm, National Portrait Gallery, London.

Abb. 9 (rechts unten): Max Beerbohm, *Mr Balfour – A Frieze*, um 1912, Privatbesitz.



Abb. 10: Der *Cupid and Psyche*-Fries in Palace Green 1 (Südwand), Fotografie, um 1898, aus *The Studio*, 15, 1898, S. 8.

Abb. 11: Edward Burne-Jones, Anordnungsschema für den *Perseus*-Zyklus, 1875/76, Gouache, Gold, Bleistift und Tinte auf Papier,, 36,7 x 102,7 cm, Tate, London.



Abb. 12: Edward Burne-Jones, Anordnungsschema für den *Perseus-Zyklus*, 1875/6, Gouache, Gold, Bleistift und Tinte auf Papier, 36,7 x 148,7 cm, Tate, London.

Abb. 13: Edward Burne-Jones, Anordnungsschema für den *Perseus-Zyklus*, 1875/6, Gouache, Gold, Bleistift und Tinte auf Papier, 36,8 x 128,4 cm, Tate, London.

Abb. 14.: Edward Burne-Jones, *Unpainted Masterpieces* (Selbstkarikatur), um 1890, Bleistift und Tusche, 17,6 x 10,7 cm, Birmingham Museums and Art Gallery.

Abb. 15: Carlton Gardens 4, Fotografie, vor 1912, aus Moffat 1912, S. 199.



Abb. 16: Der Pitt Dining Room (State Dining Room) in Downing Street 10, Fotografie, um 1905, aus Moffatt 1912, S. 195.

Abb. 17: Edward Burne-Jones, *William Morris reading to Burne-Jones*, um 1865, Bleistift und Tusche, 18 x 11,5 cm, Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 18: Edward Burne-Jones, *The Story of Orpheus: The Regained Lost* (Detail der Dekoration des *Graham Pianos*), 1879/80, Öl auf Holz, Privatbesitz.



Abb. 19: Fernand Khnopff, *Sleeping Medusa*, 1896, Pastell auf Papier, 72 x 29 cm, Privatbesitz.

Abb. 20: Aubrey Beardsley, *Perseus and the Monstre*, 1891, Bleistift, Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 21: Aubrey Beardsley, *Perseus*, um 1892, Bleistift und Tusche, 44,5 x 15,7 cm, Privatbesitz.

Abb. 22: Aubrey Beardsley: Entwurf für das Titelblatt von *Le Morte Darthur*, um 1893, 11,4 x 34 cm, Privatbesitz.



Abb. 23: Wyndham Lewis, *The Creditors* (Entwurf für den *Timon of Athens*-Zyklus), 1912/13, Tusche und Wasserfarben, 41 x 27,5 cm, The Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.

Abb. 24: Wyndham Lewis, *Group of Suppliants*, 1933, Öl auf Leinwand, 76,5 x 61 cm, Privatbesitz.

Abb. 25: James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket*, um 1875, Öl auf Leinwand, 60,3 x 46,6 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit, Mich.

Abb. 26: Edward Burne-Jones, Studie zu *The Call of Perseus*, farbige Kreide auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 1883, 69,9 x 39,4 cm, *Fine Victorian Pictures, Drawings and Watercolours*, Christie's London, 03.06.1994, Nr. 75.



Abb. 27: Edward Burne-Jones, *The Call of Perseus*, 1877–98, Öl auf Leinwand, unvollendet, 152,5 x 127 cm, Staatsgalerie Stuttgart.



Abb. 28: Edward Burne-Jones, Aktstudie zu *The Call of Perseus*, rote und schwarze Kreide auf Papier, 30 x 17 cm, Sotheby's Belgravia, 11.11.1975.

Abb. 29: Apulische Situla (Athena und Perseus), ca. 360 v. Chr., British Museum, London (F 83).

Abb. 30 (links unten): Edward Burne-Jones, Entwurf für *The Call of Perseus*, um 1875, Bleistift, Privatbesitz.

Abb. 31 (rechts unten): Edward Burne-Jones, Studie zu *The Call of Perseus*, 1877, Bleistift, Fitzwilliam Museum, Cambridge (Sketchbook 1991, fol. 5r).





Abb. 32: Edward Burne-Jones, *The Call of Perseus*, um 1877, Gouache auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 152,5 x 127 cm, Southampton City Art Gallery.

Abb. 33 (links unten): Edward Burne-Jones, *The Feast of Peleus* (Detail), 1872–81, Öl auf Leinwand, 37,5 x 109,2 cm, Birmingham Museum and Art Gallery.

Abb. 34 (rechts unten): Edward Burne-Jones, *Saint George Slaying the Dragon*, 1865–66, Bleistift, 31,1 x 41,5 cm, British Museum, London.



Abb. 35: Edward Burne-Jones, *Saint George and the Dragon: The Return of the Princess*, 1865/66, Bleistift, 33,2 x 42,4 cm, British Museum, London.

Abb. 36 (rechts): Edward Burne-Jones, *Saint George*, 1873–77, Öl auf Leinwand, 155 x 57 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford.

Abb. 37 (links unten): Edward Burne-Jones, *Sir Galahad*, 1858, Bleistift und Federzeichnung, 15 x 18,8 cm, Fogg Art Gallery, Cambridge, Mass.

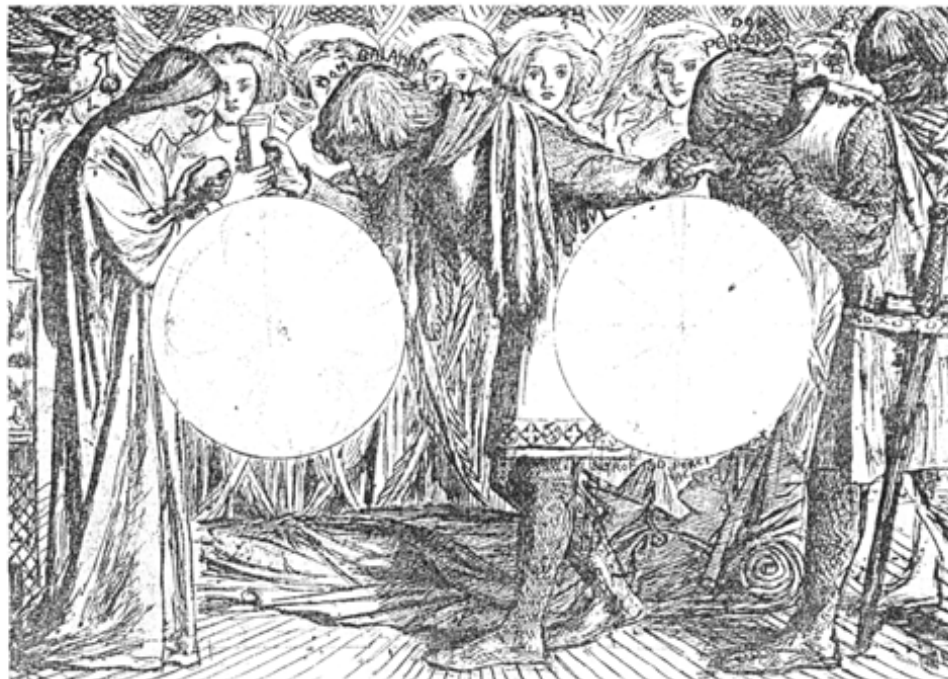


Abb. 38: Edward Burne-Jones, *Childe Roland*, 1861, Bleistift, Federzeichnung und lavierte Tusche, 43 x 24 cm, Cecil Higgins Art Gallery, Bedford.

Abb. 39: Edward Burne-Jones, *Launcelot and the Grail*, nach 1885, Kreide (?), 24,1 x 18,4 cm, British Museum, London (aus *The Secret Book of Designs*).

Abb. 40: Dante Gabriel Rossetti, Entwurf für *The Attainment of the Sanc Grael*, Federzeichnung, 25,4 x 34,9 cm, British Museum, London.



Abb. 41: Edward Burne-Jones, *The Dream of Launcelot at the Chapel of the San Graal*, 1895/96, Öl auf Leinwand, 138,5 x 169,8 cm, Southampton City Art Gallery.

Abb. 42: Dante Gabriel Rossetti, Entwurf für *Launcelot's Vision of the Sanc Grael*, 1857, Aquarell, 67,9 x 103,5 cm, Ashmolean Museum, Oxford.



Abb. 43: Edward Burne-Jones, *Phyllis and Demophoön*, 1870, Gouache, 90 x 50,4 cm, Birmingham Museums and Art Gallery.

Abb. 44: Edward Burne-Jones, *The Tree of Forgiveness*, 1882, Öl auf Leinwand, 186 x 111 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight.

Abb. 45: Michelangelo, *Ignudo* (Detail aus dem Deckengewölbe der Sixtinische Kapelle), um 1510, Fresko, Vatikan.



Abb. 46: Edward Burne-Jones, *Theseus and Ariadne*, Aquarell und Deckfarben, 1861, 56,7 x 43,7 cm, Privatbesitz.

Abb. 47: W. A .S. Benson (nach einem Entwurf von Edward Burne-Jones), Modell für den Helm des Perseus, Anfang der 1880er Jahre, Foto aus Vallance 1900, Abb. 46.

Abb. 48: Benvenuto Cellini, *Perseus* (Detail), Bronze, Höhe 320 cm, 1553/54, Loggia dei Lanzi, Florenz.



Abb. 49: Edward Burne-Jones, *Perseus and the Graiae*, 1878, Gips und Öl auf Eichenholz, bronziert, versilbert und vergoldet, 149 x 167 cm, Privatbesitz [Nachtrag 2009: seit 2008 im Besitz des National Museum Cardiff].

Abb. 50: Edward Burne-Jones, *Perseus and the Graiae*, um 1877, Gouache auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 152,5 x 170,5 cm, Southampton City Art Gallery.

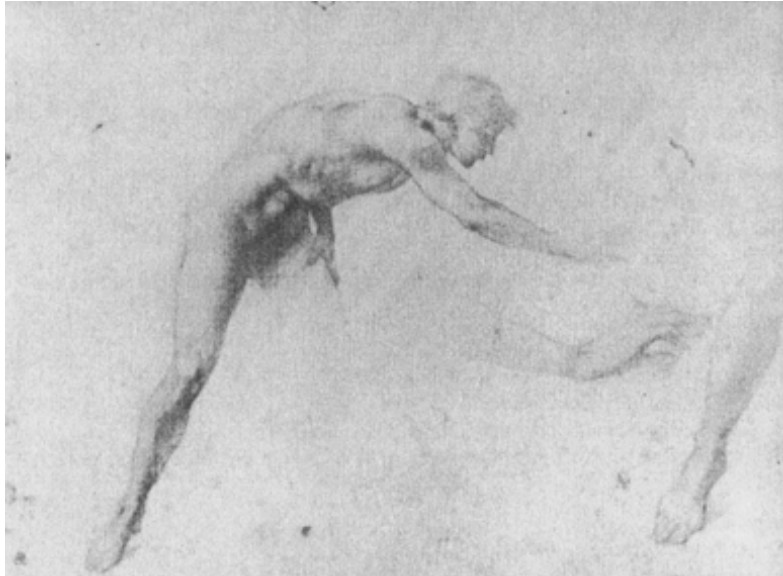


Abb. 51: Edward Burne-Jones, Aktstudie für *Perseus and the Graiae*, Bleistift, 25,5 x 33 cm, Sotheby's Parke Bernet, London, 27.06.1984, Nr. 29.

Abb. 52: Edward Burne-Jones, *Perseus and the Graiae*, 1878–93, Öl auf Leinwand, 153,5 x 170 cm, Staatsgalerie Stuttgart.





Abb. 53: Felix Jasinski nach Edward Burne-Jones, *Persée et les Soers des Gorgones*, 1893, Radierung, 13,6 x 14,8 cm, aus Leprieur 1893.

Abb. 54: Attischer Kolonettenkrater (vermutlich Darstellung der Graien; auf der anderen Seite Perseus, Hermes, Poseidon), ca. 460 v. Chr., Antiquarium, Metapont (20.145).

Abb. 55: Deckel einer Pyxis (Perseus und die Graien), um 400 v. Chr., Nationalmuseum, Athen (NM 1291).

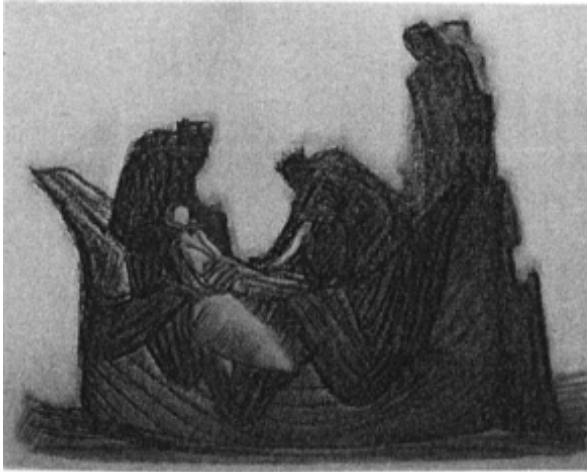


Abb. 56: Edward Burne-Jones, *The Passing of Arthur*, Pastell, aus Burne-Jones 1904–06, gegenüber S. 248.

Abb. 57: Dante Gabriel Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864–70, Öl auf Leinwand, 86,3 x 66 cm, Tate, London.

Abb. 58: Dante Gabriel Rossetti, *The Maids of Elfenmere*, 1855, Holzstich, 12,6 x 7,6 cm, aus William Allingham: *The Music Master, A love story, with two series of Day and Night Songs*, 1855, gegenüber S. 202

Abb. 59: Edward Burne-Jones, *Vespertina Quies*, 1893, Öl auf Leinwand, 107,9 x 62,2 cm, Tate, London.



Abb. 60: Skulpturen aus dem Ostgiebel des Parthenon in Athen (Leto, Dione, Aphrodite (?), sog. Tauschwestern), um 435 v. Chr., Marmor, Höhe 100 cm, British Museum, London.  
Abb. 61: Leonardo da Vinci, *Madonna in der Felsengrotte*, 1483–85, Öl auf Holztafel auf Leinwand übertragen, 198,1 x 123,2 cm, Louvre, Paris.



Abb. 62: Edward Burne-Jones, *Perseus and the Sea Nymphs*, 1877–98, Öl auf Leinwand, 153 x 127 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

Abb. 63: Chalkidische Amphore (Perseus und Nymphen), Mitte 6. Jh. v. Chr., Höhe 48 cm, British Museum, London (B.155).



Abb. 64: *The Arming and the Departure of the Knights*, Wandteppich nach einem Entwurf von Edward Burne-Jones, 1895/96, Wolle und Seide auf Baumwollgrund, 244 x 362 cm, Birmingham Museums and Art Gallery.

Abb. 65: Sir Edward Burne-Jones, *Perseus and the Sea Nymphs*, um 1877, Gouache auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 152,8 x 126,4 cm, Southampton City Art Gallery.



Abb. 66: Edward Burne-Jones, *The Three Graces* (Studie zu *Venus Concordia*), um 1873, Pastell, 136 x 70 cm, Carlisle Art Gallery.

Abb. 67: Ambrose Pointer, *Burne-Jones's Studio*, Aquarell, 18. Juni 1898, aus Burne-Jones 1904–06, Bd. 2, gegenüber S. 350.

Abb. 68: Edward Burne-Jones, *Scene for Tannhauser – at Bayreuth*, Bleistift und Federzeichnung, 18 x 11,5 cm, Sotheby's Belgravia, 23. June 1981, Lot 16.

Abb. 69: Sir Edward Burne-Jones, *Frances Graham*, um 1875, Bleistift, 26,7 x 28,8 cm, Privatbesitz.



Abb. 70: Edward Burne-Jones, *The Mirror of Venus*, 1873–77, Öl auf Leinwand, 122 x 199,5 cm, Calouste Gulbenkian Museum, Lissabon.

Abb. 71: Edward Burne-Jones, Klavierdekoration, 1860, Gips auf Holz, bemalt und vergoldet, teilweise lackiert, um 33 x 125,7 cm, Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 72: Edward Burne-Jones, *Laus Veneris*, 1873–78, Öl auf Leinwand, 122 x 183 cm, Laing Art Gallery, Newcastle upon Tyne.



Abb. 73: Edward Burne-Jones, *The Finding of Medusa*, um 1876/77, Gouache auf Papier, aufgezoogen auf Leinwand, 152,5 x 137,5 cm, Southampton City Art Gallery.





Abb. 74: Edward Burne-Jones, *The Death of Medusa I*, um 1876/77, Gouache auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 124,5 x 116,9 cm, Southampton City Art Gallery.



Abb. 75: Edward Burne-Jones, *The Finding of Medusa*, um 1876–98, Kreide und Deckfarben auf Papier, 152 x 137cm, Staatsgalerie Stuttgart.



Abb. 76: Edward Burne-Jones, *The Death of Medusa II*, um 1876–82, Gouache auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 152,5 x 136,5 cm, Southampton City Art Gallery.

Abb. 77: Edward Burne-Jones, Kopf des Perseus (Fragment einer verworfenen Version von *The Death of Medusa II*), 28 x 19 cm, Kat. Christie's London, 16. Juli 1976, Tafel 160.



Abb. 78: Edward Burne-Jones, *The Death of Medusa II*, um 1882–98, Kreide und Deckfarben auf Papier, 152 x 137 cm, Staatsgalerie Stuttgart.



Abb. 79: Edward Burne-Jones, Kopf der Medusa, um 1877, Bleistift, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Abb. 80: Edward Burne-Jones, Kopf der Medusa und männlicher Kopf im Profil (Perseus?), um 1877, Bleistift, Birmingham Museums and Art Gallery.

Abb. 81: *Medusa Rondanini*, römische Marmorkopie der Zeit Hadrians nach Parrhasios' Gorgoneion für das Schild der Athena Promachos des Pheidias, um 425 v. Chr. (?), Glyptothek, München.

Abb. 82: *Medusa*, einem unbekanntem flämischen Künstler zugeschrieben, 16. Jh., Öl auf Holz, 49 x 74 cm, Uffizien, Florenz.



Abb. 83: Elihu Vedder, *Perseus and Medusa*, um 1875, Kohle- und Kreidezeichnung, 31,7 cm x 31,7 cm, Hudson River Museum, Yonkers, NY.

Abb. 84: John Singer Sargent, *Perseus on Pegasus Slaying Medusa*, 1921–25, Öl auf Leinwand, Museum of Fine Arts, Boston.

Abb. 85: Simeon Solomon, *The Tormented Soul*, 1894, Kreidezeichnung, 39,5 x 30 cm, Piccadilly Gallery, London.



Abb. 86: Frederick Sandys, *Medusa*, um 1875, Kreide, 71,7 x 53,8 cm, Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 87: Giovanni Girolamo Savoldo, *Maria Magdalena*, um 1528–1530, Öl auf Leinwand, 84 x 79 cm, National Gallery, London.

Abb. 88: Edward Burne-Jones, *The Morning of the Resurrection*, 1886, Öl auf Leinwand, 83,8 x 151,1 cm, Tate, London.



Abb. 89: Dante Gabriel Rossetti, *Mary Magdalene at the Door of Simon the Pharisee* (Detail), 1853–59, Bleistift und Federzeichnung, 52,7 x 45,7 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Abb. 90: Dante Gabriel Rossetti, *Found*, 1853, Bleistift und Federzeichnung, 21 x 18,4 cm, British Museum, London.

Abb. 91: John Everett Millais, *The Bridge of Sighs* 1858, Radierung (aus *Passages from the Poems of Thomas Hood*), British Museum, London.





Abb. 92: Hablot K. Browne (Phiz), *The River*, Stich und Radierung, aus Charles Dickens: *David Copperfield*, no. 16, August 1850.

Abb. 93: Edward Burne-Jones, Kopf der Medusa (?), Bleistift, 25 x 17 cm, Sotheby's, Belgravia, 16. November 1976, Nr. 249.

Abb. 94: Edward Burne-Jones, *Maria Zambaco*, 1871, Bleistift, 33 x 36,8 cm, Privatbesitz.



Abb. 95: Edward Burne-Jones, *An Allegorical Portrait* (Maria Zambaco), 1870, Gouache, 76,3 x 55,5 cm, Clemens-Sels-Museum, Neuss.

Abb. 96: Edward Burne-Jones, Karikatur von Maria Zambaco und ihm selbst, um 1870, Bleistift, 11 x 15 cm, Privatbesitz.

Abb. 97: Edward Burne-Jones, Studie zu *The Finding of Medusa*, ca. 1890 (?), farbige Kreidezeichnung, 33,4 x 25 cm, Royal Ontario Museum, Toronto.

Abb. 98: Edward Burne-Jones, *The Beguiling of Merlin*, 1873/74, Öl auf Leinwand, 186 x 111cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight.



Abb. 99: Zeichnung nach einer rotfigurigen attischen Hydria des „Pan-Malers“ (Perseus, Athena und die getötete Medusa), um 480 v. Chr., Höhe 34,3 cm, British Museum, London.

Abb. 100: Schwarzfigurige attische Amphora (Gorgonen verfolgen Perseus), um 520 v. Chr., Höhe 44 cm, British Museum, London.

Abb. 101: Edward Burne-Jones, Aktstudie für Gorgone in *The Death of Medusa II*, 1876, Bleistift, 26 x 17 cm, Privatbesitz.

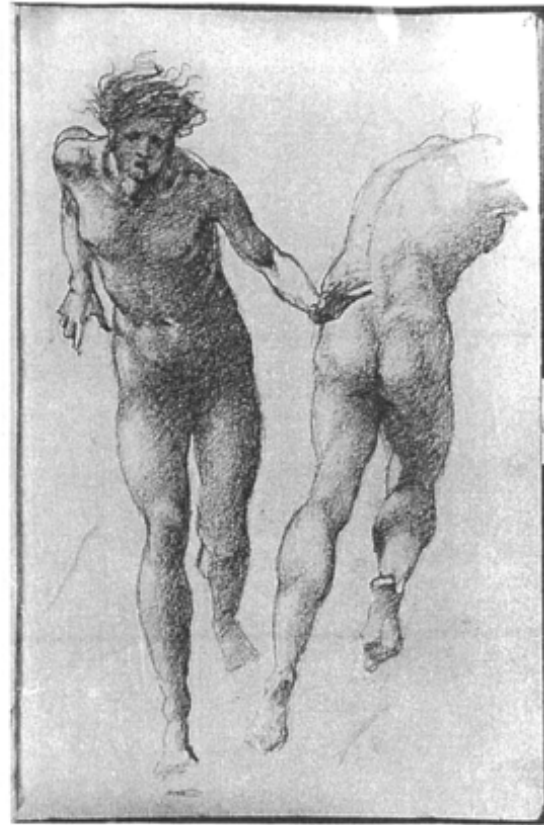
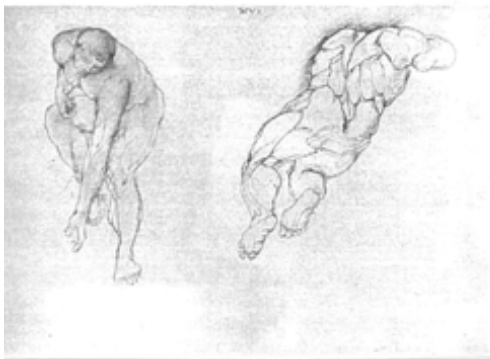


Abb. 102: Edward Burne-Jones, Studien nach einer Schlachtenszene Michelangelos, 1867, Bleistift, Fitzwilliam Museum, Cambridge (Sketchbook 1070/2).

Abb. 103: Edward Burne-Jones, Aktstudien nach Michelangelos *Jüngstem Gericht*, um 1866, Bleistift und rote Kreide, Victoria and Albert Museum, London (Sketchbook E.6-1955 91 D.42).

Abb. 104: Edward Burne-Jones, Aktstudien für Gorgonen in *The Death of Medusa II*, Bleistift, um 1876/77, Birmingham Museums and Art Gallery (Sketchbook P 4'52, p.9).

Abb. 105: Michelangelo, *Das Jüngste Gericht* (Detail), 1534–41, Fresko, 17 x 13,3 m, Sixtinische Kapelle, Vatikan.



Abb. 106: Edward Burne-Jones, *Atlas Turned to Stone*, um 1878, Gouache auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 150,2 x 191,2 cm, Southampton City Art Gallery.

Abb. 107: Edward Burne-Jones, zwei Aktstudien für Krieger in *The Court of Phineus*, Juli 1875, Bleistift, Birmingham Museums and Art Gallery (Sketchbook P 5'52, p.85).

Abb. 108: Edward Burne-Jones, zwei Aktstudien für Krieger in *The Court of Phineus*, Juli 1875, Bleistift, Birmingham Museums and Art Gallery (Sketchbook P 5'52, p.87).



Abb. 109: Edward Burne-Jones, *Perseus and Andromeda*, 1876, Öl auf Leinwand, unvollendet, 150 x 237 cm, National Gallery of South Australia, Adelaide.

Abb. 110: Edward Burne-Jones, *The Rock of Doom*, 1885–88, Öl auf Leinwand, 155 x 130 cm, Staatsgalerie Stuttgart.



Abb. 111: Edward Burne-Jones, *The Doom Fulfilled*, 1885–88, Öl auf Leinwand, 155 x 140,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

## THE NEW GALLERY.



Rooms rather low, and suggestive of  
 host,  
 But the vestibule offers a shady retreat;  
 'Tis called an "oyster-room"—just what  
 you'd wish (and fish)  
 On a very hot day, with tank, fountain,  
 So useful for morning, with brushes and  
 sponge,  
 And here comes the Infant to make its  
 first plunge,  
 Carried by Hallé and Carr. If you look,  
 The picture's one-hundred-and-seven in  
 book,  
 KENNEDY'S subject. We hope the ablation  
 Will suit the new Infant's untired con-  
 striction.  
 If he holds strikes out, we foretell, and  
 with reason,

He must get on swimmingly all through  
 the season. (chairs,—  
 Here plays a fountain, and here there are  
 Why not a band, but away, playing airs?  
 'Tis just the place for a lounge in July.  
 Where you can rest with some green in  
 your eye,  
 Which there will be, if you sit there and  
 That a waiter will bring cigarettes and  
 cool drink. (Jokes,  
 TADENA, HERKOMER, FORD, and BRASS—  
 All the Committee, in various poses,  
 May to the Middlesex Magistrate go  
 For leave and for licence,—the answer is  
 "No."  
 At last they must yield—then Refresh-  
 ment! Cigar! (Carr,  
 We'll do it in style with our Triumphant

Harry Furniss  
 Here's the New Gallery, marble-ous! golden!  
 Architect HARRY, in whom we've beheld—  
 Every arrangement made in the New Gallery  
 Is in a style we'll call Carr-ish and Halléy



Abb. 112: Harry Furniss, Karikatur zur Eröffnung der New Gallery, aus *Punch*, 19. Mai 1888, S. 238.  
 Abb. 113: Edward Burne-Jones, *Danaë and the Brazen Tower (The Tower of Brass)*, 1887/88, Öl auf  
 Leinwand, 231 x 113 cm, Glasgow Art Gallery.



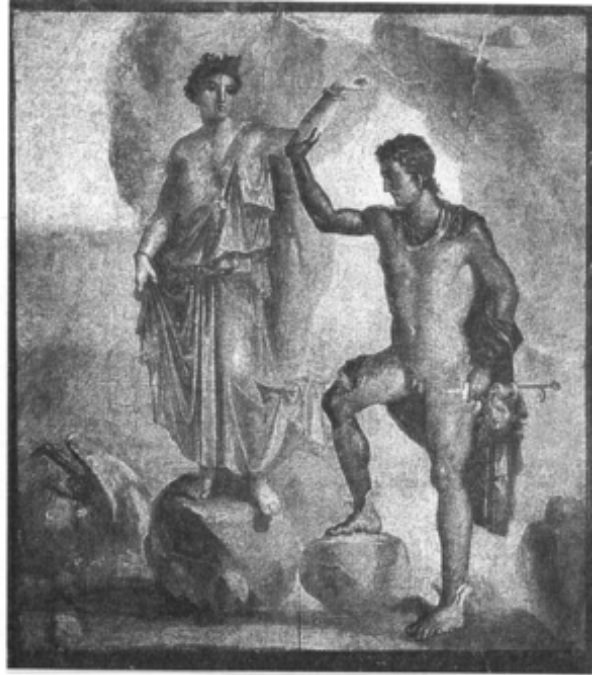


Abb. 114: Giorgio Vasari, *Perseus befreit Andromeda*, 1573, Palazzo Vecchio, Florenz.

Abb. 115: *Perseus befreit Andromeda*, Wandgemälde nach dem Vorbild des Nikiyas (aus Pompeii VI 9,6 (53)), um 70 n. Chr., Museo Nazionale, Neapel.

Abb. 116: Perino del Vaga, *Perseus befreit Andromeda* (Detail), 1545–47, Fresko, Castel Sant'Angelo, Rom.



Abb. 117: *Perseus befreit Andromeda*, Buchmalerei in Christine de Pisans *Epistre Othea*, um 1400, British Library, London.

Abb. 118: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Ruggiero und Angelica*, 1819, Öl auf Leinwand, 145 x 187 cm, Louvre, Paris.

Abb. 119: Carlo Cesio nach Annibale Carracci, *Perseus befreit Andromeda*, um 1657, Radierung, 27,1 x 534 cm, Hamburger Kunsthalle.

Abb. 120: Edward Burne-Jones, Kompositionsskizzen zum *Perseus-Zyklus*, Fitzwilliam Museum, Cambridge (Sketchbook 1085, fol. 19 v).



Abb. 121: Hendrick Goltzius, *Perseus befreit Andromeda*, 1583, Stich, 18,4 x 14,1 cm.

Abb. 122: Edward Burne-Jones, *King Cophetua and the Beggar Maid* (im Stil von Rubens), Bleistift, 33,1 x 12,5, um 1885, British Museum, London.

Abb. 123: Frederic Leighton, *Perseus on Pegasus hastening to the Rescue of Andromeda*, 1895/96, Öl auf Leinwand, unvollendet, 184,2 cm x 184,2 cm, Leicestershire Museum and Art Gallery, Leicester.



Abb. 124: Frederic Leighton, *Perseus and Andromeda*, 1890/91, Öl auf Leinwand, 235 x 129 cm, Walker Art Gallery, Liverpool.



Abb. 125: Edward Poynter, *Andromeda*, 1870, Öl auf Leinwand, 48,8 x 33,8 cm, Maas Gallery, London  
[Nachtrag 2009: seit 2007 im Besitz der Tate, London]

Abb. 126: Edward Poynter, *Perseus und Andromeda*, 1872, Öl auf Leinwand, 145 x 435 cm, verschollen,  
Abbildung aus Wood 1983, S. 140 f.

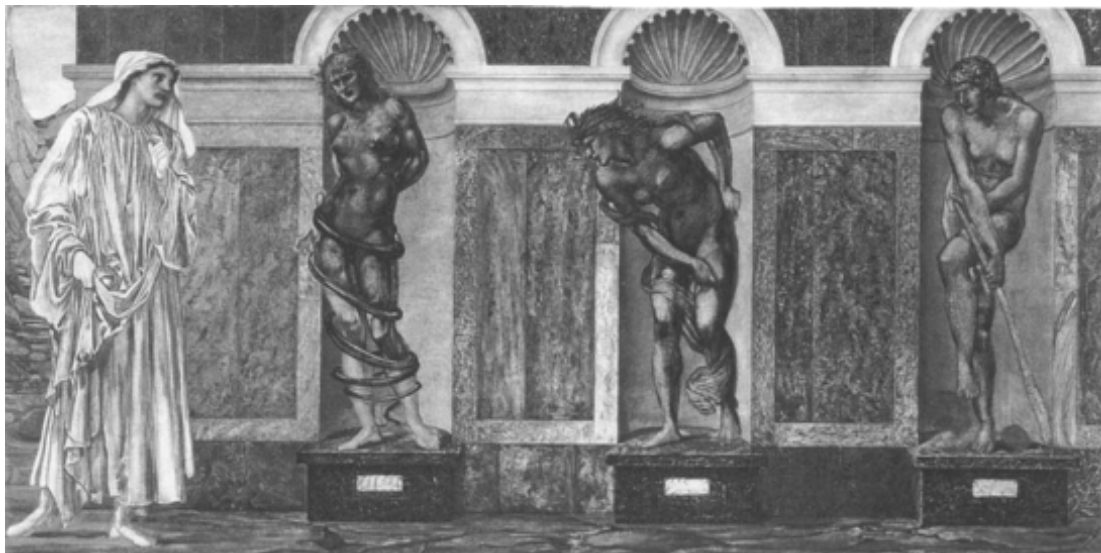


Abb. 127: Edward Burne-Jones, *Pygmalion and the Image II: The Hand Refrains* (zweite Version), 1875–79, Öl auf Leinwand, 99 x 76,3 cm, Birmingham Museums and Art Gallery.

Abb. 128: Edward Burne-Jones, *The Pilgrim at the Garden of Idleness*, um 1890 (?), Öl auf Leinwand, unvollendet, 155 x 305 cm, Privatbesitz.



Abb. 129: Edward Burne-Jones, Skizzen zu *The Rock of Doom*, 1875, Bleistift, Victoria and Albert Museum (Sketchbook E.9-1955, p. 40).

Abb. 130: Edward Burne-Jones, *Venus Epithalamia*, 1871, Gouache und Gold auf Leinwand, 37 x 36 cm, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.

Abb. 131: *Aphrodite von Sinuessa*, kaiserzeitliche Kopie nach einem Vorbild um 100 v. Chr., Marmor, Museo Nazionale, Neapel.

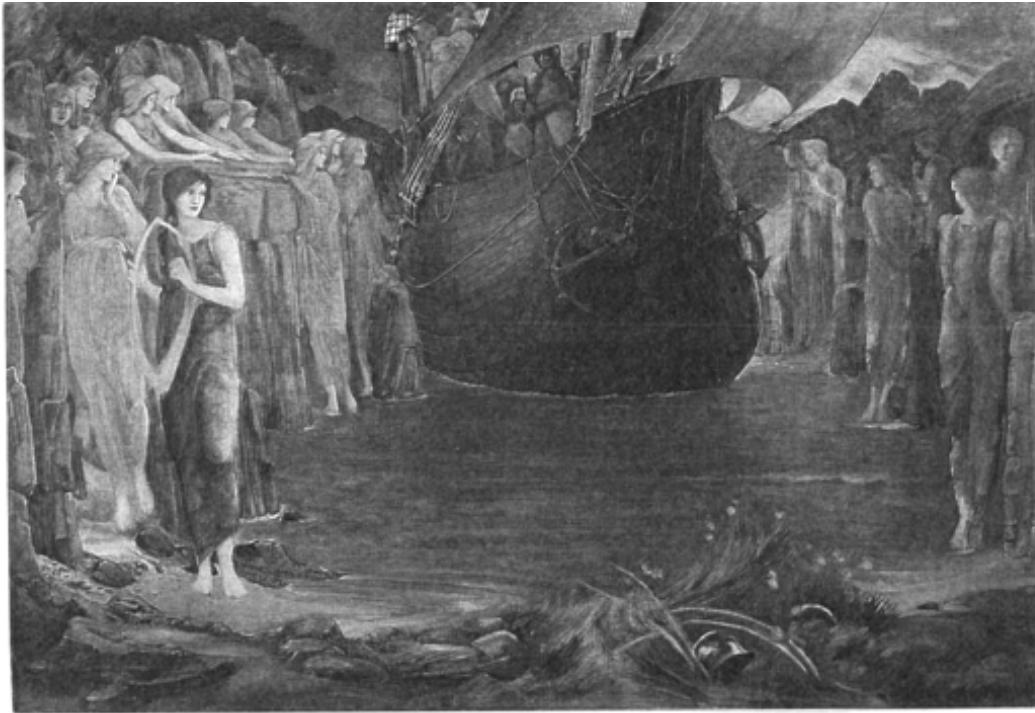


Abb. 132: Edward Burne-Jones, *The Sirens*, um 1891–98, Öl auf Leinwand, unvollendet, 213,4 x 305 cm, John and Mable Ringling Museum of Arts, Sarasota, Florida.

Abb. 133: Edward Burne-Jones, *Le Chant d'Amour*, 1868–77, Öl auf Leinwand, 114,3 x 155,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.



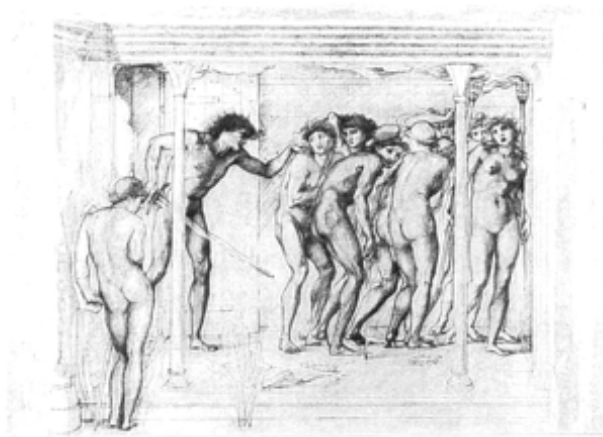
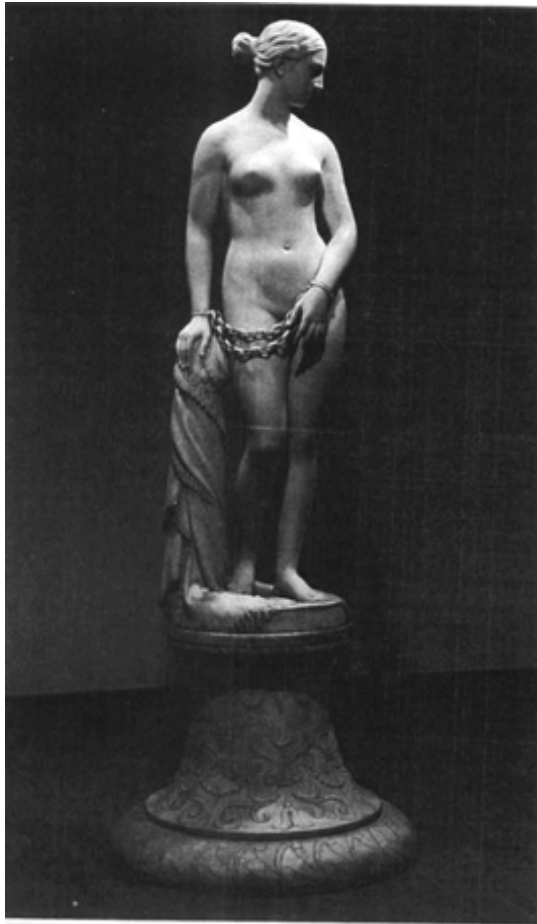


Abb. 134: Hiram Powers, *Greek Slave*, 1849/50, Marmor, Höhe ca. 166 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Conn..

Abb. 135: Edward Burne-Jones, Entwurf für *The Doom Fulfilled*, 1875, Aquarell und Weißhöhung auf blau eingefärbtem Papier, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass..

Abb. 136: Edward Burne-Jones, Studie zu *The Masque of Cupid*, 1872, Bleistift auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 65 x 83,3 cm, National Museum Cardiff.

Abb. 137: Aubrey Beardsley, *Enter Herodias*, 1894, Radierung (aus Oscar Wildes *Salome*, London 1894), Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 138: Dante Gabriel Rossetti, *St George and the Dragon* (Entwurf für ein Buntglasfenster), 1861/62, Tuschezeichnung, 49,5 x 62,5 cm, Birmingham Museums and Art Gallery.

Abb. 139: Initiale aus einem Psalterium mit Glossar aus Winchester, 12. Jh., Bodleian Library, Oxford (Ms. Auct. D.2.4, fol. I, Initial "B").

Abb. 140: Alfred Gilbert, *Perseus Arming*, 1882, Bronze, Höhe 73,7 cm, Minneapolis Institute of Arts.

Abb. 141: John Everett Millais, *The Knight Errant*, 1870, Öl auf Leinwand, 184,2 x 135,3 cm, Tate, London.



Abb. 142: Edward Burne-Jones, *The Baleful Head*, 1885–87, Öl auf Leinwand, 155 x 130 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

Abb. 143: Edward Burne-Jones, *The Baleful Head* (Detail), 1885, Gouache auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 153,7 x 129 cm, Southampton City Art Gallery.

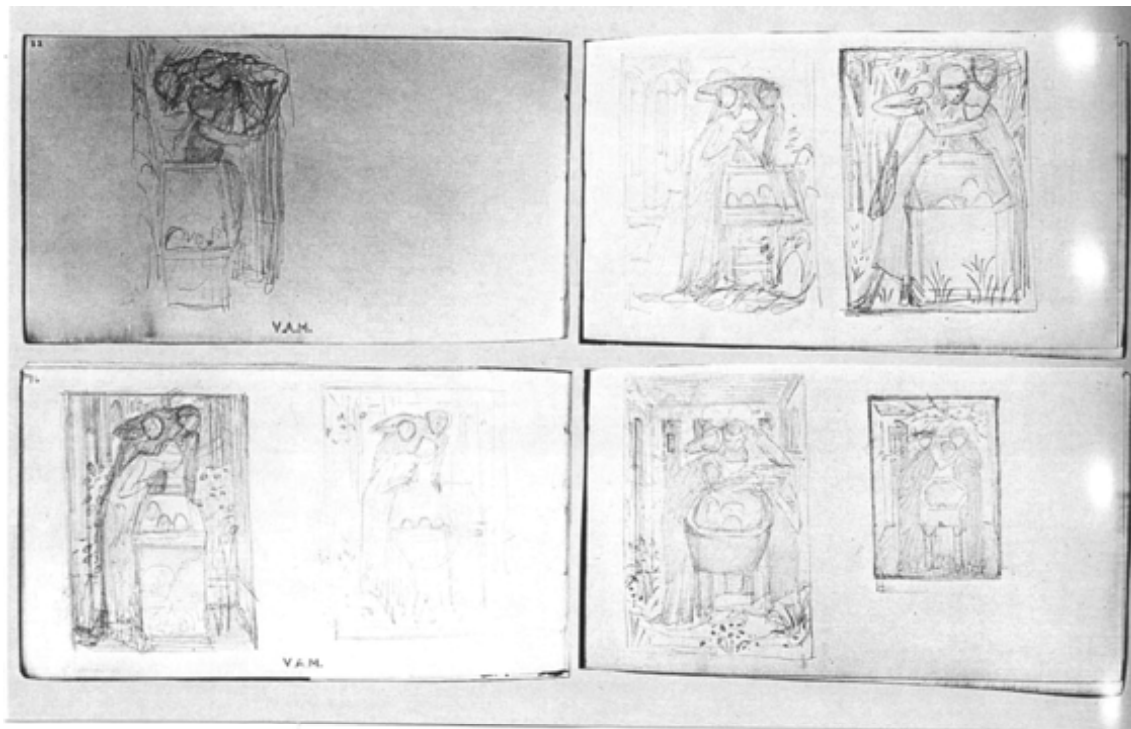


Abb. 144: Edward Burne-Jones, Kompositionsentwürfe für *The Bateful Head*, Bleistift, Victoria and Albert Museum, London (Sketchbook E.9 -1955, p. 32, 34, 35, 77).

Abb. 145: Narzissus, Wandteppich, Italien, 15. Jh, Boston Museum of Fine Arts.

Abb. 146: Apulischer rotfiguriger Glockenkrater des „Tarpoley-Malers“ (Athena zeigt Perseus das im Schild gespiegelte Medusenhaupt, rechts davon Hermes), um 400–375 v. Chr., Boston Museum of Fine Arts (1970.237).

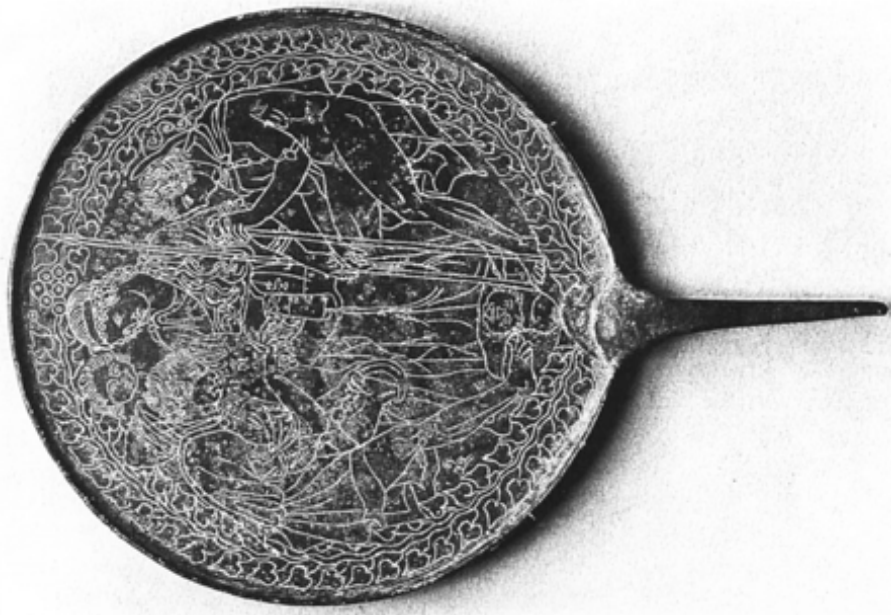


Abb. 147: Etruskischer Spiegel (Perseus, Athena, und Hermes betrachten das gespiegelte Medusenhaupt), um 350 v. Chr., British Museum, London (B 620).

Abb. 148: Dante Gabriel Rossetti, Entwurf für *Aspecta Medusa*, ca. 1863–65, Kreidezeichnung, 55,9 x 47 cm, verschollen, Abbildung aus Marillier 1899, S. 109.



No. 75. The Ogress at the Stores. "Nice fresh Heads to-day, Ma'am!"

Abb. 149: *Perseus zeigt Andromeda das Medusenhaupt*, Wandgemälde (aus Pompeji VII 4,51 (cf)), vespasianisch, Museo Nazionale, Neapel.

Abb. 150: *Perseus zeigt Andromeda das Meduesenhaupt*, Stich nach einem heute zerstörten Wandgemälde im viertem Stil (Pompeii VII 4, 57 (i)), aus *Real Museo Borbonico*, Bd. 12, Neapel 1839.

Abb. 151: Dante Gabriel Rossetti, *A Parable of Love (Love's Mirror)*, 1849/50, Bleistift und Tuschezeichnung, 19,3 x 17,5 cm, Birmingham Museums and Art Gallery.

Abb. 152: Harry Furniss, Karikatur zu *The Baleful Head*, *Punch*, 14. Mai 1887, S. 238.



Abb. 153: Edward Burne-Jones, *The Annunciation*, 1876–79, Öl auf Leinwand, 250 x 104,5 cm, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight;

Abb. 154: Edward Burne-Jones, *The Prioress's Tale*, 1865–98, Aquarell und Gouache, 103,4 x 62,8 cm, Delaware Art Museum, Wilmington.

Abb. 155: Dante Gabriel Rossetti, *How They Met Themselves*, 1851–60, Tuschezeichnung, 26,9 x 21,2 cm, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Abb. 156: James Abbott McNeill Whistler, *The Little White Girl: Symphony in White No.2*, 1964, Öl auf Leinwand, 76,5 x 51,1 cm, Tate, London.



Abb. 157: Edward Burne-Jones, *The Wizard*, 1891–98, Öl auf Leinwand (unvollendet), 91,5 x 54 cm, Birmingham Museums and Art Gallery.

Abb. 158: Edward Burne-Jones, *Adam and Eve*, 1874, Karton für ein Buntglasfenster (Fenster: Jesus College Chapel, Cambridge), Victoria and Albert Museum, London.

Abb. 159: Hans Weigel d. Ä. nach einem Entwurf von Hans Sebald Beham, *Adam und Eva*, Holzschnitt, um 1572, 34,9 x 25,5 cm, Kupferstichkabinett, Berlin.

Abb. 160: Edward Burne-Jones: *Annunciation*, 1872, Karton für Buntglasfenster (Fenster: Castle Howard Chapel, Yorks), William Morris Gallery, Walthamstow.





Abb. 161: Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1864–68, Öl auf Leinwand, 95,3 x 81,3 cm, Delaware Art Museum.

Abb. 162: Jan van Eyck, *Das Arnolfini-Doppelbildnis*, 1434, Öl auf Holz, 83 x 62 cm, National Gallery, London.



Abb. 163: Fragment eines römischen Sarkophags mit dextrarum iunctio-Darstellung, 98 x 78 x 11 cm, Marmor, um 160 v. Chr., British Museum, London.

Abb. 164 u. 165: 2 Illustrationen aus der *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499, Holzschnitt, aus Appell 1893, Abb. 55 u. Abb. 77.

Abb. 166: Edward Burne-Jones, *The Garden of Pan*, 1876-87, Öl auf Leinwand, 152,5 x 186,7 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne.



Abb. 167: Edward Burne-Jones, *The Mystic Marriage*, 1871–74, Bleistift und Tuschezeichnung, 27,5 x 13,3 cm, City Museum and Art Gallery, Carlisle.

Abb. 168: Edward Burne-Jones, *Georgiana Burne-Jones*, 1883 begonnen, Öl auf Leinwand, 73,7 x 53,3 cm, Privatbesitz.



Sechs weitere noch nicht von Kurt Löchers Katalog (vgl. Löcher 1973 u. Löcher 1999) erfasste Zeichnungen:

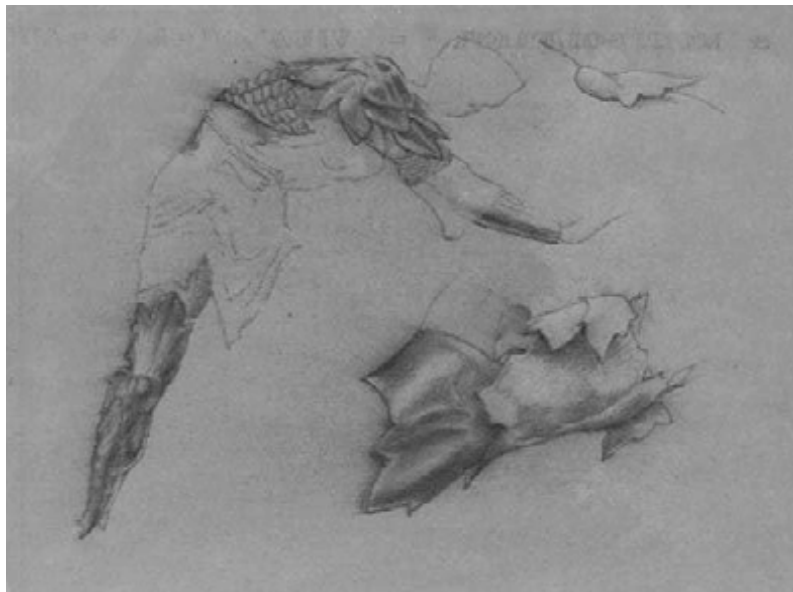
[Nachtrag Oktober 2002:]

Abb. 169: Studie zu *Perseus and the Graiae*, schwarze, rote und weiße Kreide auf rotem Velinpapier, 22,7 x 30,2 cm, Privatbesitz.

Abb. 170: Studie für Perseus in *The Call of Perseus*, rote und weiße Kreide, Bleistift, 33 x 29,2 cm.

Abb. 171: Studie für Medusa in *The Finding of Medusa*, Bleistift, 25,4 x 10,2 cm.

In: *English Romantic Art 1840–1920. Pre-Raphaelites, Academicians, Symbolists. Drawings, Watercolours, Graphics, Paintings*. Ausst.-Kat. Sheperd Gallery, New York, Herbst 1994, Nr 20 u. 26.



[Nachtrag 2009:]

Abb. 172: Edward Burne-Jones, Studie für Nympe in *Perseus and the Sea Nymphs*, Bleistift, 37,5 x 26,7 cm, Sotheby's New York, 19<sup>th</sup> Century European Art, Session 2, 25. Oktober 2005, Lot 146.

Abb. 173: Edward Burne-Jones, Studie für Gorgone in *The Death of Medusa II* (oder Fragment einer verlorenen Version?), Öl auf Leinwand, 23 x 29 cm, Sotheby's London, The British Sale: Paintings, Drawings and Watercolours, Session 1, 01. Juli 2004, Lot 272.

Abb. 174: Edward Burne-Jones, Studie für Rüstung in *Perseus and the Graiae*, Kreidezeichnung, 23 x 29 cm, Sotheby's London, The British Sale, Session 2, 12. Juni 2003, Lot 202.

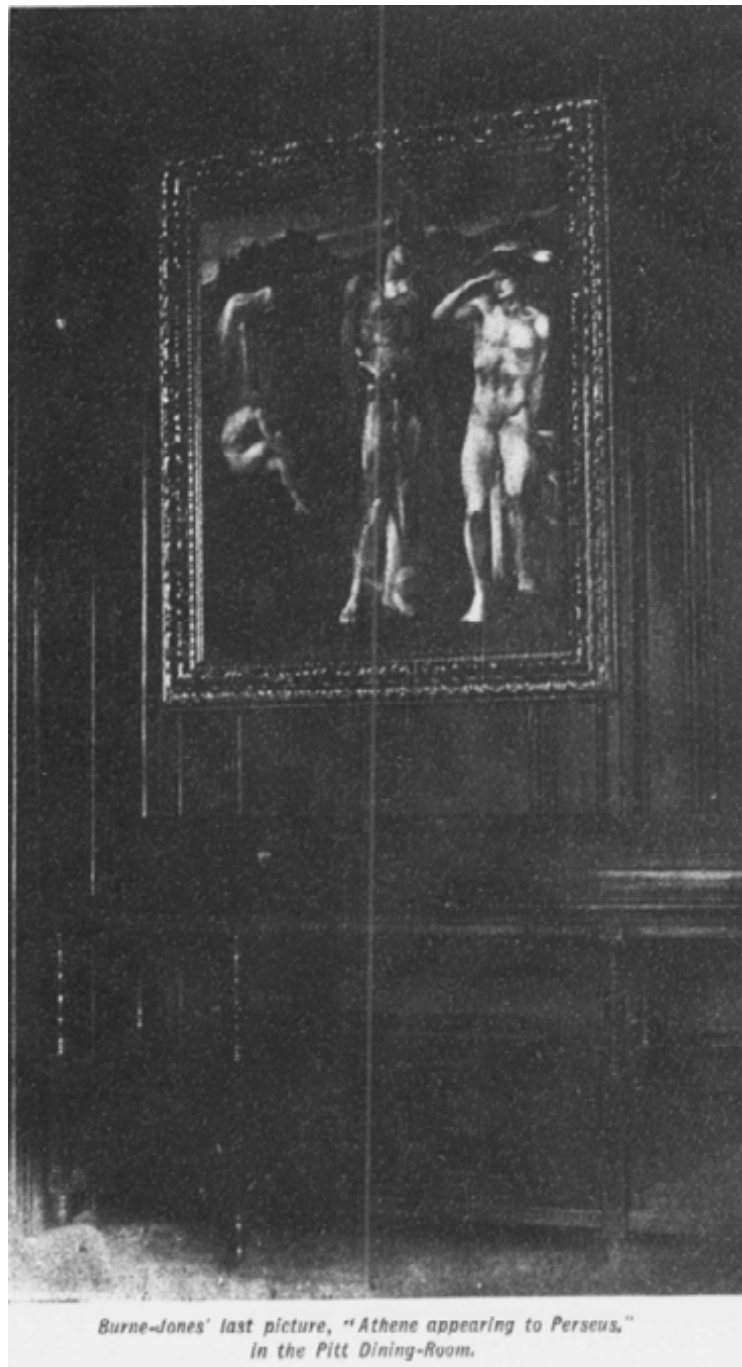


Abb. 175: Fotografie von *The Call of Perseus* im Pitt Dining Room (State Dining Room) in Downing Street Nr. 10, aus Wade 1901, S. 179.

## 12

# Perseus Reloaded

Nachwort und Bibliografie zur Rezeption des *Perseus*-Zyklus  
2002–2009

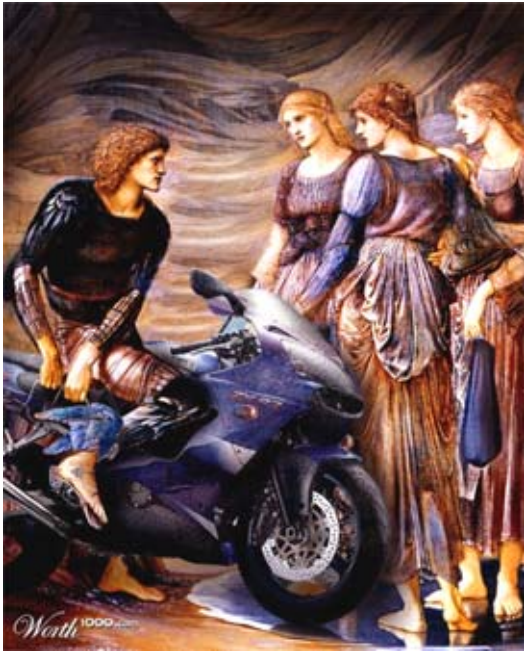


Abb. 176: Anonym (Username "cameon"), *The Player*, Photoshop-Montage auf Basis von *Perseus and the Sea Nymphs* (Southampton); Quelle (Zugriff am 15.09.2009): <http://www.worth1000.com/emailthis.asp?entry=409757>

Seit dem Abschluss der vorliegenden Dissertation im Sommer 2002 sind eine Reihe von Büchern und Aufsätzen erschienen, die sich – ausschließlich oder in Teilen – mit dem *Perseus*-Zyklus befassen. Für die Online-Veröffentlichung von *Frauen im Spiegel* im Oktober 2009 wollte ich die ursprüngliche Gestalt meines Dissertations-Textes, von kleineren Korrekturen und Ergänzungen abgesehen,<sup>1278</sup> weitestgehend beibehalten, ich habe also darauf verzichtet, neue Publikationen mit einfließen zu lassen. Ich möchte aber die Gelegenheit nutzen, die wichtigsten Veröffentlichungen in einem Nachwort kurz vorzustellen.

An erster Stelle ist ein Buch zu nennen, das ein Desiderat behebt: Daniel Ogdens 2008 in der Reihe *Gods and Heroes of the Ancient World* veröffentlichter Band *Perseus*, eine zeitgemäße, wissenschaftlich fundierte und dabei auf das Wesentliche konzentrierte Darstellung des Perseus-Mythos in der Kunst und vor allem der Literatur der Antike. Klar und übersichtlich werden die Geschichten von Danae, Perseus, den Gorgonen und Andromeda erzählt, dabei die einzelnen Quellen sorgsam voneinander geschieden und

---

<sup>1278</sup> Bei den Nachbesserungen handelt es sich vor allem um stilistische und kosmetische Korrekturen (etwa hinsichtlich der Zitierweise) sowie um bibliografische Ergänzungen und einige wenige sachliche Richtigstellungen. Die Zuordnung der Großkapitel zu den jeweiligen Seitenzahlen ist gegenüber der gedruckten Version von 2005 unverändert geblieben, ebenso die Anzahl und Positionierung der Fußnoten. Im Abbildungsteil habe ich Abb. 172–177 ergänzt. Ausgetauscht wurde einzig Abb. 131, hier war als mögliches Vorbild für Burne-Jones' Andromeda ursprünglich die Aphrodite von Kyrene (ehemals Museo Nazionale, Rom; 2007 von Italien an Libyen zurückgegeben) zu sehen. Diese Statue konnte der Maler aber nicht kennen: Sie wurde erst im 20. Jahrhundert ausgegraben.

in ihren Überlagerungen und Widersprüchen anschaulich gemacht. Das Fortleben des Perseus-Mythos in Mittelalter und Neuzeit ist nicht das eigentliche Thema des Autors, bleibt aber nicht unerwähnt: Drei kurze Kapitel widmen sich der Allegorisierung und Rationalisierung der Sage vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart (wozu auch Freuds Medusa-Essay zählt), den „christlichen Perseus-Figuren“ St. Georg und Ruggiero (aus Ariosts *Orlando Furioso*) sowie, schlussendlich, Burne-Jones' Gemäldezyklus, den Ogden als „Perseus' greatest moment in western art“ würdigt.<sup>1279</sup>

Ogden referiert knapp den Inhalt der einzelnen Bilder und beschreibt insbesondere die Southamptoner Gouache *The Death of Medusa I* (Abb. 74 meiner Arbeit) sehr treffend:

The artist actively tries to frustrate our attempts to read the picture as a coherent image. First, the names of the characters are inscribed adjectively to them, as we might find on an icon. Secondly, the individual characters are drafted in contrasting styles and textures in a way that suggests that they exist in separate overlaid plains, and have been unnaturally superimposed through a sort of scrapbook technique. No doubt this effect would have been further enhanced in a gesso. For all that Pegasus' hard-musculatured final hoof is still emerging from Medusa's languid decapitated body, drawn in the soft style of the painter Albert Moore, it seems to belong to a different world.<sup>1280</sup>

Die umfangreichste Einzelpublikation zum *Perseus*-Zyklus der letzten Jahre ist Liana De Girolami Cheneys Essay „Edward Burne-Jones' Andromeda. Transformation of Historical and Mythological Sources“.<sup>1281</sup> Verglichen mit einem nur vier Seiten umfassenden Exkurs, wie im Falle Ogdens, dringt Girolami Cheney natürlich wesentlich tiefer in das Thema ein und fördert auch mehr zu Tage. Doch gerade in Anbetracht der Ambition und des Renommées der Verfasserin, die gegenwärtig an einem Buch über die mythologischen Gemälde von Burne-Jones arbeitet, und angesichts ihrer spürbaren Begeisterung für das Thema muss man den Aufsatz als Enttäuschung bezeichnen.

---

<sup>1279</sup> Ogden, Daniel: *Perseus*, Abingdon 2008, S. 131, zu Burne-Jones vgl. S. 138–143. Abgebildet wird die Southamptoner Version von *The Doom Fulfilled*. Insgesamt ist die Anzahl der Illustrationen sehr gering; um die Ausführungen zu den antiken Bildwerken tatsächlich nachvollziehen zu können, muss man das *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* zur Hand nehmen.

<sup>1280</sup> Ebd., S. 140 f.

<sup>1281</sup> Cheney, Liana De Girolami: „Edward Burne-Jones' Andromeda. Transformation of Historical and Mythological Sources“, in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 197–227. Vgl. auch Cheneys (kürzerer, aber auch überzeugenderer) Aufsatz „Edward Burne-Jones' *Cupid and Psyche*: The Enchantment of an Ancient Tale“, in: Huber-Rebenich, Gerlinde/Fredman, Luba (Hrsgg.): *Wege zum Mythos*, Berlin 2001, S. 57–69.



Das erste Drittel des Essays läuft auf die These hinaus, dass Burne-Jones in seinen mythologischen Zyklen – und ganz besonders in den *Perseus*-Bildern – neoplatonische Ideale der Renaissance (etwa Marsilio Ficinos) habe transportieren wollen. Dies ist ein interessanter und auch nicht unplausibler Interpretationsansatz; bekanntermaßen liebte Burne-Jones die neoplatonisch grundierte *Hypnerotomachia Polophili*, und sicherlich kannte er auch, um nur ein Beispiel zu nennen, Walter Paters 1871 erstveröffentlichten Essay über den Neoplatoniker Pico della Mirandola und die christliche Umdeutung der antiken Mythen im Florenz des 15. Jahrhunderts. Cheney stellt aber immer wieder Behauptungen als Tatsachen dar, ohne sie ausreichend zu belegen, und die von ihr gezogenen Parallelen können selbst als bloße Analogien nicht immer überzeugen; Burne-Jones' Äußerungen über „ideale Schönheit“ beispielsweise kann man auch aus anderen Quellen herleiten als aus neoplatonischem Gedankengut. Wiederholt werden Penelope Fitzgeralds Anmerkungen zur Botticelli-Rezeption als Belege angeführt, die dahingehend aber wenig aussagekräftig sind, und ausgerechnet den interessantesten Hinweis in Fitzgeralds Burne-Jones-Biografie übersieht Cheney offenbar: „Even more since his study of the hypnerotomachia, he had felt the insidious charm of the neo-platonic reading of the myth“, schreibt Fitzgerald, um dann aus einem Brief von Burne-Jones an Mary Gladstone zu zitieren: „’And say this is really the hidden and religious meaning of the flaying of Marsayas in old stories’, he wrote, ’who was a thick-skinned person whom nothing could teach until the merciful healing Apollo removed his outer hide and then he saw things keenly and clearly.’“<sup>1282</sup> Diesem Thema in den Briefen und im Werk von Burne-Jones weiter nachzuforschen, wäre sicher eine lohnende Aufgabe. Von einer ausgewiesenen Expertin für den Einfluss des Neoplatonismus auf die Malerei der Renaissance hätte man sich hier mehr erhofft.

Auf diese Einführung folgt der interessanteste Abschnitt des Essays, eine Abhandlung über die lange Tradition der Perseus- und Andromeda-Darstellungen von der Antike bis zum Barock, darunter auch meist weniger beachtete wie jene Giorgio Vasaris und Perino del Vagas.

Im letzten Drittel deutet Cheney Burne-Jones' *Perseus*-Zyklus als Verarbeitung der Maria Zambaco-Affäre, wobei Medusa als Georgiana und Andromeda (in Cheneys Augen eine klassische *Femme fatale*) als Maria identifiziert werden. Verschiedene bekann-

---

<sup>1282</sup> Fitzgerald 1975, op. cit., S. 141.

te psychoanalytische Interpretationsansätze werden angeschnitten, die Argumentation bleibt in punkto Kohärenz aber deutlich hinter den Deutungen Joseph Kestners (die man, wie ich in meiner Arbeit versucht habe zu zeigen, auch in vielen Punkten kritisieren kann) zurück. Im Kontext der von Cheneys allzu monokausal formulierten These, die Liebesaffäre sei wesentlicher Grund für Burne-Jones' Wahl des Perseus-Stoffes gewesen, wird zudem eine Fehlinformation zum Bestandteil der Argumentation: Maria Zambaco habe bis Ende der 1870er Jahre für die Andromeda Modell gestanden – tatsächlich aber datieren die letzten Studien von ihr wohl von Beginn der '70er Jahre, und als Burne-Jones mit der Arbeit am Zyklus begann, lebte Zambaco bereits in Paris.

Weitere Beispiele für Unstimmigkeiten, die schon bei der ersten Lektüre auffallen:

- Die Standorte der *Perseus*-Bilder werden in verschiedenen Variationen angegeben, meistens falsch oder unpräzise – für die Ölgemälde beispielsweise die Graves Art Gallery Sheffield (die lediglich *The Hours* besitzt) sowie New York und Stuttgart, für die Kartons, ohne die nötige Differenzierung („Kartons“ meint hier ja etwas jeweils anderes), Southampton und Stuttgart (S. 197, S. 203). In den Bildunterschriften zu den sechs Perseus-und-Andromeda-Darstellungen (je drei aus Stuttgart und Southampton) ist dann zwar der jeweilige Ort richtig wiedergegeben, aber alle Bilder sind auf 1875–88 datiert, was bei keinem einzigen korrekt ist. *Pygmalion* und *Cupido and Psyche* werden in Manchester angesiedelt statt in Birmingham (S. 203). Dass die Autorin vermutlich genau weiß, wo sich die Bilder befinden, macht die Häufung derartige Fehler umso irritierender.
- Balfours Amtsantritt als Premierminister wird mit 1885 (statt 1902) angegeben (S. 117)
- Die Autorin schreibt, Burne-Jones habe in „GERM, a contemporary journal of the time“ über „ideal beauty“ geschrieben (S. 200). Tatsächlich las er *The Germ*, das Journal der Präraffaelitischen Bruderschaft (erst einige Jahre, nachdem es von Januar bis April 1850 in nur vier Ausgaben erschienen war), er veröffentlichte dort aber nie.
- Im Zusammenhang mit Shelleys Gedicht „On the Medusa by Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery“ (oder „in the Uffizii“, wie Cheney ungenau titelt), spricht sie von „Leonardo da Vinci's *Medusa* drawing“ (S. 222), so als wäre eine solche Zeichnung tatsächlich überliefert; tatsächlich bezieht sich das Gedicht

jedoch auf ein *Gemälde*, das im 19. Jahrhundert Leonardo, inzwischen aber längst einem unbekanntem flämischen Meister zugeschrieben wird.

- Über Burne-Jones' Quellen für den *Perseus*-Zyklus ist zu lesen: „He recalls visiting the British Museum ‘for the most ancient ways of portraying Medusa for the Perseus story as illustrated in the constellations represented in the Malcolm celestial globe’. This sphere is a sixteenth- or seventeenth-century Islamic brass-globe acquired by the British Museum in 1871 and known to Burne-Jones” (S. 206). Unabhängig davon, ob Burne-Jones besagten Himmelsglobus kannte oder nicht: Die zweite Hälfte des durch Anführungszeichen gekennzeichneten, vorgeblich wörtlichen Zitats ist schlicht erfunden. Weder Georgiana Burne-Jones noch ihr Mann erwähnen den „Malcolm celestial globe“. Zudem meint der Maler mit „the most ancient ways“ vornehmlich die antike Vasenmalerei.

Insgesamt erweckt der Artikel den Eindruck eines ausgeleerten Zettelkastens. Trotz einiger schöner und interessanter Einzelteile stößt man immer wieder auf nicht nachvollziehbare Gedankensprünge, Lücken, Wiederholungen, Widersprüche, Ungenauigkeiten. Die sachlichen Fehler beruhen häufig wohl einfach auf mangelnder Sorgfalt und wären im Einzelfall zu vernachlässigen, in der Summe jedoch sähen sie Misstrauen an der Richtigkeit der übrigen Informationen.

Eine gewisse Sprunghaftigkeit in Aufbau und Argumentation kann man auch der zweiten umfangreichen und ambitionierten Veröffentlichung zum Thema attestieren, Caroline Arscotts Buch *Edward Burne-Jones and William Morris: Interlacings* – ein Werk, das man aber zugleich als durchweg anregend, anspruchsvoll und im besten Sinne überraschend bezeichnen möchte. Das Kapitel „The Perseus Series“ beruht auf einem Vortrag, den Arscott 1999 auf der Konferenz „Pre-Raphaelite, Aesthete, Symbolist: Edward Burne-Jones“ im Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, hielt.<sup>1283</sup>

Man darf von Arscott keine schlichte Einführung in Entstehung und Bedeutung des Zyklus erwarten. Die Bilder dienen ihr vielmehr als Ausgangspunkt für ein so assoziationsfreudiges wie theoriegesättigtes kulturgeschichtliches Essay über Rüstung, Körper, Haut und Oberflächen. Der Text ist nicht immer mühelos zu rezipieren und dient vielleicht auch nicht in jedem Detail einem besseren Verständnis der Gemälde, aber im Sog

---

<sup>1283</sup> Arscott, Caroline: *William Morris and Edward Burne-Jones: Interlacing*, New Haven, Conn. 2008; zum *Perseus*-Zyklus vgl. S. 53–85.

des Gedankenflusses ist man sogar geneigt, der Autorin zu folgen, wenn sie beispielsweise den maschinenhaften Perseus und die makellos glatte Andromeda in *The Rock of Doom* und *The Doom Fulfilled* mit den beiden antagonistischen Cyborg-Modellen in James Camerons Film *Terminator 2* – dem mechanischen T-800 und dem gleichsam flüssigen, für den Film digital erzeugten T-1000 – parallelisiert. Dem Anspruch, einen neuen, frischen Blick auf Burne-Jones (und in anderen Kapiteln auch auf Morris) zu werfen, wird Ascott zweifellos gerecht.<sup>1284</sup>

In immer weiteren Bahnen umkreist die Autorin ihr zentrales Thema: die Rüstung des Perseus als „interface of flesh and metal“,<sup>1285</sup> als prothetische Erweiterung des Körpers, die den Helden zum gleichsam kybernetischen Wesen macht. Besonders fasziniert zeigt sie sich von dem metallenen schimmernden Relief *Perseus and the Graie* (Abb. 49 meiner Arbeit), das sie – neben *The Merciful Knight* und *Love Among the Ruins* – auch in einem weiteren Aufsatz über „Wandlungsfähigkeit und Deformation“ im Werk von Burne-Jones bespricht.<sup>1286</sup> Hier wie dort verknüpft sie den beständigen Kampf um die perfekte Oberfläche, den der Maler in seiner Kunst ausfocht, mit seiner (von ihm ebenfalls hinreichend kommentierten) Wahrnehmung des eigenen dysfunktionalen, kranken, sich auflösenden Körpers und darüber hinaus mit dem zunächst mechanistischen, dann mikrobiologistischen viktorianischen Bild vom menschlichen Körper im Allgemeinen. Interessanterweise verglich Burne-Jones selbst den Aufbau eines Gemäldes mit einem Skelett, um das er im Verlauf des Entstehungsprozesses Fleisch und verschiedene Hautschichten legte.<sup>1287</sup>

Ascott bezieht sich auf Klaus Theweleits *Männerphantasien* ebenso wie auf Joseph Kestner Texte zum *Perseus-Zyklus* und widerspricht vor allem dem Letzteren. Laut

---

<sup>1284</sup> Besonders eindrücklich geschieht dies auch im zentralen Kapitel „Interlacings“, das sich nicht, wie die anderen Kapitel es vorrangig tun, entweder Burne-Jones oder Morris, sondern dem Verhältnis der beiden Protagonisten zueinander widmet und dabei vor allem Burne-Jones' Karikaturen analysiert.

<sup>1285</sup> Ebd. S. 53.

<sup>1286</sup> Ascott, Caroline: „Mutability and Deformity: Models of the Body and the Art of Edward Burne-Jones“, in: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 7, 2008, URL (Zugriff: 18.09.2009): [http://www.19.bbk.ac.uk/issue7/papers/arscott\\_burnejones.pdf](http://www.19.bbk.ac.uk/issue7/papers/arscott_burnejones.pdf). Leider tradiert Ascott das Missverständnis weiter, Burne-Jones habe auch bei den Leinwänden mit Metallapplikationen experimentiert (vgl. S. 217 f. meiner Arbeit). Das *Graien*-Relief, seit dem 19. Jahrhundert in balfourschem Familienbesitz, wurde 2008 von der britischen Regierung vom 1st Earl of Balfour's Trust für das National Museum Cardiff erworben. Der erstaunlich moderate Preis von 60.000 Pfund verdankt sich wohl vor allem der Tatsache, dass der Verkauf zwar über Christie's, aber nicht im Rahmen einer Auktion stattfand, sowie durch die Anwendung der britische AIL-Regelung („Acceptance in Lieu“), die dem Verkäufer erlaubt, eine Erbschaftsschuld zu begleichen, in dem er ein Kunstwerk von eminenter Bedeutung an eine öffentliche Sammlung abtritt. Vgl. <http://www.artfund.org/artwork/9850/perseus-and-the-graiae> (Zugriff: 18.9.2009).

<sup>1287</sup> Vgl. Burne-Jones 1904–06, op. cit., Bd. 2, S. 322 f.

Kestner erzeugt die Rüstung (generell, aber besonders in den Bildern von Burne-Jones) eine den Phallus ins Extrem treibende, profofaschistische Hypermaskulinität und bietet Schutz vor der allgegenwärtigen Kastrationsangst. In Arscott Perspektive dagegen verkörpert Burne-Jones' Perseus eben *nicht* den unverwundbaren imperialistischen Helden: Seine Rüstung ist aus vielen Materialien zusammengeflickt, sie erscheint fragmentarisch und durchlässig und ermöglicht den freien Fluss des Begehrens. Suggestiv parallelisiert Arscott die zerbrechlich wirkende, vor allem ästhetischen Prämissen gehorchende Panzerung des Perseus mit den Erzeugnissen und der Literatur der hochviktorianischen Kriegsführung und Waffenindustrie,

a discourse that is strongly concerned with amalgamation, welding, fragmentation, and fissures. [...] The armed body that is intimated in this writing is composite, complex, fragile, possibly deadly in its effectiveness, possibly deadly in disintegration, certainly unpredictable. This is neither the fascist imaginary of Theweleit's account, nor the normative Victorian bourgeois masculinity offered by Kestner.<sup>1288</sup>

Perseus, wie Arscott ihn sieht, ist ein Held, der fortwährend droht, in seine Einzelteile zu zerfallen. Der Spiegel in *The Baleful Head*, das gerahmte Bild im Bild, könne diese Instabilität fixieren, die durchlässige, auseinander fallende Rüstung (und den auseinander fallenden Körper) gewissermaßen reparieren, die so hergestellte Einheit und Vollständigkeit führe aber auch zu Erstarrung und, in letzter Konsequenz, Tod.

Eine wichtige Referenz sind Kestners *Perseus*-Interpretationen auch für Daryl Ogden in seiner weit gefassten, kunst-, kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Studie *The Language of the Eyes: Science, Sexuality, and Female Vision in English Literature and Culture, 1690–1927* – hinsichtlich Burne-Jones sind sie aber leider auch die einzige. Ogden wendet sich wie Stephen Kern 1996 in *Eyes of Love* gegen die einseitige Fokussierung der feministischen Kunstwissenschaft auf den „männlichen Blick“, allerdings ohne Kern auch nur zu erwähnen und mit einer gänzlich anderen Stoßrichtung. Mag Kern in seinem Bestreben, die Frauen in der viktorianischen Kunst im allgemeinen und in Burne-Jones' *Perseus*-Zyklus im Besonderen zu machtvollen Protagonistinnen weiblicher Emanzipation zu machen, auch übers Ziel hinaus schießen, so er ist in seinen Deutungen doch originell. Dies kann man von Ogden, zumindest was seine Anmerkungen zu Burne-Jones' *Perseus* betrifft, nicht behaupten:

---

<sup>1288</sup> Arscott 2008 (*Interlacings*), op. cit., S. 77.

Thus, the Medusa-Perseus sequence of paintings that Burne-Jones produced from the 1870s to the 1890s associates heroic valor with the masculine and powerful demonism with the feminine. [...] Medusa's death functions as a symbolic representation whereby Victorian men saw enacted their own dominance over their female counterparts.<sup>1289</sup>

Genauer begründet wird diese These nicht. Ogden scheint weder Morris gelesen noch überhaupt Burne-Jones' Bilder einer genauen Betrachtung unterzogen zu haben, seine Aussagen beruhen offenbar einzig auf der Lektüre von Kestners *Mythology and Mysogyny*

Im Gegensatz dazu – und ähnlich wie Ascott – will Kai Merten sowohl das Zeitty-pische (durchaus auch Affirmative) als auch das „Störungspotential“<sup>1290</sup> in den Mythos-Bearbeitungen von Morris und Burne-Jones ausloten. Er deutet deutsche und britische Interpretationen der Medusa von Goethe über Shelley, Morris und Burne-Jones bis hin zu C. F. Meyer vor dem Hintergrund von Foucaults *Ordnung der Dinge*. Foucault vertritt hier die These von einem auf die Aufklärung folgenden Umbruch in der Sicht des Menschen auf sich selbst, der nun zum Maß aller Dinge werde und nicht mehr in die tradierten Wissensbereiche eingeordnet werden könne. Die Dichotomie der Geschlechter und der damit verbundene „männliche Blick“ habe sich im Rahmen dieses Umbruchs überhaupt erst etablieren und im Laufe des 19. Jahrhunderts zuspitzen können. Der Medusa-Mythos, so nun Merten, biete auf besondere Weise die Möglichkeit diese neue Ordnung zugleich zu festigen und zu erschütterern, das heißt, wie er anhand von Morris und Burne-Jones darlegt, „das subversive Element der typologischen Mythosrezeption [spielt sich] in einem Wechsel von Einebnung und Übersteigerung der Geschlechterdifferenz ab.“<sup>1291</sup> Merten konzentriert sich vor allem auf den langen Schlussmonolog der Medusa in *The Earthly Paradise*, der, wie er festhält, sie zum Subjekt mache, indem er sie ihre traditionelle Opferrolle annehmen und ausbauen lasse. Dies sei in der Forschung zu Recht problematisiert worden sei, gebe ihr aber nichtsdestotrotz durch den schieren Umfang des Monologs zum ersten Mal tatsächlich eine eigene Stimme, erwecke sie – paradoxerweise – zum Leben:

---

<sup>1289</sup> Ogden, Daryl: *The Language of the Eyes: Science, Sexuality, and Female Vision in English Literature and Culture, 1690–1927*, Albany, NY 2005, S. 151. Abgebildet wird die Southamptoner Version von *The Death of Medusa II*.

<sup>1290</sup> Merten, Kai: „'To turn the gazer's spirit into stone': Deutsche und britische Medusen in der Repräsentationskrise des 19. Jahrhunderts“, in: *Anglia*, 122, 2004, S. 63–88, S. 87.

<sup>1291</sup> Ebd., S. 78.

Medusa [beschwört] mit solcher Leidenschaftlichkeit ihr unschuldiges früheres Leben in einer bukolischen Idylle, häuft so viel Ingrimm gegen ihre jetzige Position an und überschüttet den abwesenden Poseidon derart mit Vorwürfen, daß am Ende weitaus mehr von ihr zurückbleibt als ein verstümmelter Rumpf und ein versteinender Kopf.<sup>1292</sup>

Die morrissche Medusa-Interpretation wird (wenn auch, so Merten, im Kern noch misogyn-moralistisch) als Keimzelle der Deutungen Medusas als Symbol weiblicher Autonomie im 20. Jahrhundert erkannt.

Auch Burne-Jones rückt sie in *The Finding of Medusa* unübersehbar in den Mittelpunkt und stellt im deutlich von ihr geschiedenen, buchstäblich marginalisierten Perseus zugleich das dar „was der Szene kulturpsychologisch zu Grunde liegt: die Selbstschau des Mannes“.<sup>1293</sup>

In *The Baleful Head* wird die zuvor so demonstrativ inszenierte Dichotomie wieder aufgelöst, zwischen Mann und Frau ebenso wie zwischen den beiden Frauen und letztendlich zwischen Medusenbetrachtern und betrachteter Medusa: Alle drei Köpfe wirken, im Spiegel von den Körpern isoliert, wie Medusenhäupter. Die Ordnung des Spiegels macht alles gleich, lässt den Menschen verschwinden. Das von Morris aufgeworfene Problem, so Mertens, werde so allerdings mehr verschleiert als gelöst, die Versöhnung der Geschlechter sei nur eine scheinbare. Erst C. F. Meyer, in seinem an Morris anknüpfendem Gedicht „Die sterbende Meduse“ von 1892, treibe die Polarität der Geschlechter soweit auf die Spitze, dass die Entfremdung unhintergebar, somit aber auch fruchtbar werde.

Ganz auf das Schlussbild des *Perseus*-Zyklus konzentriert sich Jenny Gaschke in einem Aufsatz über „Edward Burne-Jones und die Standhaftigkeit des Schönen“. Auf einer psychologischen Ebene interpretiert sie *The Baleful Head* als Ausdruck des Strebens nach Versöhnung der Geschlechter, darüber hinaus aber auch als humanistisches Projekt vor dem Hintergrund des industriellen Zeitalters, als Allegorie der Erlösungsmacht der Kunst und Ausdruck von Burne-Jones' Überzeugung, dass „die Standhaftigkeit des Schönen, der Kunst, eine Erlösung gesellschaftlicher und individueller Natur überhaupt erst möglich macht.“<sup>1294</sup> Dies erreiche der Maler durch seine Treue zu einem

---

<sup>1292</sup> Ebd., S. 80.

<sup>1293</sup> Ebd.

<sup>1294</sup> Gaschke, Jenny: „Perseus und das Schreckenshaupt. Edward Burne-Jones und die Standhaftigkeit des Schönen“, in: Hegener, Nicole/Lichte, Claudia/Marten, Bettina (Hrsgg.): *Curiosa poliphili. Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag*, Leipzig 2007, S. 239–246, S. 245.

Stil, der die Kunstgeschichte zur Gänze umfasse, um so eine allgemeingültige und für alle zugängliche Kunst zu schaffen. Die These des Aufsatzes ist nachvollziehbar, doch überschätzt Gaschke die „Regelmäßigkeit in der Lesart des Bildes, etwa in seinen Symbolen“, was sie selbst vor Augen führt, wenn sie – unter Berufung auf *eine*, offenbar zufällig ausgewählte Quelle zur viktorianischen „Language of Flowers“ – die im Gemälde zu sehenden Akeleien ganz und gar eindeutig (und in Einklang mit dem Tenor ihres Aufsatzes) als Symbol, ja als „Inbegriff der Standhaftigkeit“ deutet.<sup>1295</sup> Tatsächlich ist nun gerade diese Blume, die ebenso gut für die Mutter Gottes, Christus, Fruchtbarkeit, Pech in der Liebe oder (und das ist in der viktorianischen Blumensprache eigentlich die gängigste Bedeutung) für Narretei („folly“) stehen kann (vgl. S. 415 f. meiner Arbeit), ein gutes Beispiel für die vielschichtige, vage, durchaus auch in sich widersprüchliche Symbolik in *The Baleful Head*. Eindeutigkeit wollte Burne-Jones eher selten erreichen und in diesem Bild wohl am allerwenigsten.

Den „Zyklusgedanken bei Edward Burne-Jones“ untersucht Gisela Fischer in ihrer 2005 abgeschlossenen, 2008 veröffentlichten Dissertation; elf Seiten des Buches sind den *Perseus*-Bildern gewidmet. Die Arbeit bietet im Ganzen einen solide recherchierten Überblick über die einzelnen Zyklen des Malers und analysiert treffend die Bedeutung, die die seriellen Arbeiten für den Künstler hatten, kann aber hinsichtlich des Untertitels und somit auch des sich selbst gestellten Themas nicht überzeugen: Der hier behauptete „Zusammenhang mit Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk“ wird nicht fassbar, die Verknüpfung von Burne-Jones und Wagner wirkt beliebig. Die Autorin muss nicht nur einräumen, dass Burne-Jones „in seinen künstlerischen Zielen [...] wohl kaum unter dem Einfluss Richard Wagners“ stand,<sup>1296</sup> sie lässt auch all das, was einer oberflächlichen Ähnlichkeit im Wege steht, unter den Tisch fallen, obwohl sie mit den entsprechenden Quellen (unter anderem Burne-Jones’ Briefe an May Gaskell) offenbar vertraut ist. Wie ich in Kapitel 4.4. meiner Arbeit dargelegt habe, bin ich der Meinung, dass Burne-Jones und Wagner mehr trennt als eint. Zwar schätzte Burne-Jones die *Musik* Wagners in Einzelfällen, stand aber allem, was mit Wagners *Bühnenpraxis* zu tun hatte (und sei es nur dem, was Burne-Jones sich darunter vorstellte), und somit auch wesent-

---

<sup>1295</sup> Ebd., S. 245.

<sup>1296</sup> Fischer, Gisela: *Der Zyklusgedanke bei Edward Burne-Jones. Der Zusammenhang mit Richard Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk – ein Phänomen im Kontext des englischen Symbolismus*, Saarbrücken 2008 [zugleich Dissertation Universität Salzburg 2005], S. 36.



lichen Aspekten dessen, was für Wagner notwendigerweise zur Ausführung des „Gesamtkunstwerks“ gehörte, mit unmissverständlich formulierter Ablehnung gegenüber. Dies gilt erst recht für William Morris, der die Oper im Allgemeinen und Wagners Musiktheorie im Besonderen verabscheute. Nicht zuletzt, weil sie sich zum Teil auf andere Kunstgattungen beziehen, haben die von Gisela Fischer parallel geführten Vorstellungen vom „Gesamtkunstwerk“ meines Erachtens wenig miteinander zu tun.

Bedeutende Überblicksdarstellungen zum Werk von Burne-Jones sind in den letzten zehn Jahren nicht veröffentlicht worden.<sup>1297</sup> David Peter Corbetts 2004 von der Tate herausgegebener Band *Edward Burne-Jones* ist als Einführung brauchbar, fasst aber im wesentlichen den New Yorker Katalog von 1998 zusammen. Den nach Informationen über den *Perseus*-Zyklus suchenden Leser verblüfft Corbett mit der lapidaren Feststellung, die Bilderfolge sei nie vollendet worden, „although a full series of cartoons exists“.<sup>1298</sup> Gemeint sind die Southamptoner Farbstudien, auf die er sich im folgenden Absatz auch ausschließlich bezieht. Drei Beispiele werden abgebildet. Dass sich der eigentliche Zyklus in Stuttgart befindet, ist dem Autor allem Anschein nach entgangen.

Der Erscheinungstermin der ursprünglich für 2008 angekündigten Burne-Jones-Biografie von Fiona MacCarthy ist auf 2011 verschoben worden; das wichtigste neue Buch, das sich zumindest in Teilen mit dem Leben des Künstlers beschäftigen ist *A Profound Secret* von Josceline Dimpleby, die unter anderem ein großes Konvolut von bis dato unbekanntem Briefen auswertet, die Burne-Jones in den 1890ern an May Gaskell (Dimplebys Urgroßmutter) schrieb.<sup>1299</sup>

Im Oktober 2009 schließlich erscheint der umfangreiche Katalog zur ersten monografischen Burne-Jones-Ausstellung im deutschsprachigen Raum: *Edward Burne-Jones: Das Irdische Paradies*.<sup>1300</sup> Der in Stuttgart und Bern gezeigten Ausstellung und der dazu gehörigen Publikation geht es erklärtermaßen weniger um die Formulierung neuer, avancierter Thesen zum Werk von Burne-Jones als darum, den Maler einem brei-

---

<sup>1297</sup> Burne-Jones' Werk im Kontext des Aesthetic Movement untersucht Elizabeth Prettejohn in einem Kapitel ihres Buches *Art for Art's Sake: Aestheticism in Victorian Painting*, New Haven 2007.

<sup>1298</sup> Corbett, Peter: *Edward Burne-Jones*, London 2004, S. 51.

<sup>1299</sup> Dimpleby, Josceline: *A Profound Secret: May Gaskell, Her daughter Amy, and Edward Burne-Jones*, London 2004.

<sup>1300</sup> *Edward Burne-Jones. Das Irdische Paradies*. Mit Beiträgen von Christopher Conrad, John Christian, Matthias Frehner, Fabian Fröhlich, Vera Klewitz, Peter Nahum u. William Waters, Simon Oberholzer, Katharina Wippermann u. Annabel Zettel, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Kunstmuseum Bern, Ostfildern 2009. Der Katalog erscheint auch in englischer Sprache. Der Katalog-Beitrag zum *Perseus*-Zyklus basiert im Wesentlichen auf der vorliegenden Dissertation.

ten Publikum in Deutschland und der Schweiz überhaupt erst bekannt zu machen (was neue Erkenntnisse im Detail natürlich nicht ausschließt). Im Mittelpunkt stehen die Freundschaft und Zusammenarbeit mit William Morris und die wichtigsten Zyklen des Malers: *Saint Georg*, *The Briar Rose*, *Cupid and Psyche*, *Pygmalion*, die *Holy Grail*-Tapisserien und -Glasfenster sowie natürlich der *Perseus*-Zyklus. Allein in Zusammenhang mit der zuletzt genannten Bilderfolge werden insgesamt etwa 50 Katalognummern präsentiert, neben den Stuttgarter Bildern auch drei der Southamptoner Gouachen, das *Graien*-Relief, das dreiteilige Gesamtschema aus der Tate und etliche Zeichnungen aus diversen Sammlungen..

Die großzügigen Leihgaben, mit denen vor allem die Birmingham Art Gallery das Ausstellungsprojekt unterstützte,<sup>1301</sup> wurde begrüßenswerterweise damit vergolten, dass der Stuttgarter *Perseus*-Zyklus im Februar 2009 – zum ersten Mal, seitdem er in den 1930er Jahren aus dem Nachlass Balfours nach New York verkauft wurde – komplett nach England reisen durfte. Ein halbes Jahr lang konnte man ihn in Birmingham, der Geburtsstadt des Malers, besichtigen.

Ergänzt werden die Zyklen in der Stuttgarter Ausstellung durch markante Einzelwerke wie *The Wheel of Fortune*, *The Lament*, *Souls at the Bank of the River Styx*, *The Wizard*, das Porträt Georgiana Burne-Jones' oder das monumentale Alterswerk *Arthur in Avalon*, das sich seit 2008 auf Europa-Tournee befindet und zuvor bereits in London, Madrid und Den Haag zu sehen war. Im üppig illustrierten Katalog sind zahlreiche weitere Schlüsselwerke abgebildet. Das Œuvre von Burne-Jones erfährt mit dieser Publikation eine Würdigung, die einzig mit dem Ausstellungskatalog der New Yorker Retrospektive von 1998 vergleichbar ist. Darüber hinaus, so ist zu hoffen, wird sie den Stuttgarter *Perseus*-Zyklus endgültig als zentrales Werk im Schaffen des Malers etablieren.

Fabian Fröhlich, September 2009

---

<sup>1301</sup> Die überwältigende Fülle der Birminghamer Präraffaeliten-Sammlung lässt sich seit einigen Monaten unter <http://www.prerafaelites.org> vollständig und in vorzüglicher Bildqualität studieren. Allein für Burne-Jones sind annähernd 1000 Objekte verzeichnet, darunter gut 30 Vorzeichnungen für den *Perseus*-Zyklus. Voran ging diesem Online-Katalog das Internet- und Ausstellungsprojekt „Hidden Burne-Jones“. Vgl. *Hidden Burne-Jones. Works on Paper by Edward Burne-Jones from Birmingham Museums and Art Gallery*. With essays by John Christian, Elisa Korb and Tessa Sidey, Bestands- u. Ausst.-Kat. Birmingham Museum and Art Gallery, Leighton House Museum London, London 2007.

## Der *Perseus*-Zyklus: Bibliografie 2002–2009

- Arcscott, Caroline: „Mutability and Deformity: Models of the Body and the Art of Edward Burne-Jones“, in: *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 7, 2008, URL: [http://www.19.bbk.ac.uk/issue7/papers/arscott\\_burnejones.pdf](http://www.19.bbk.ac.uk/issue7/papers/arscott_burnejones.pdf)
- Arcscott, Caroline: *William Morris and Edward Burne-Jones: Interlacings*, New Haven, Conn. 2008.
- Boos, Florence Saunders (Hrsg.): *The Earthly Paradise by William Morris*, 2 Bde., New York 2002.
- Borel, France: *Le peintre et son miroir (regards indiscrets)*, Tornai 2002.
- Cheney, Liana De Girolami: „Edward Burne-Jones` Andromeda. Transformation of Historical and Mythological Sources“, in: *Artibus et Historiae*, 49, 2004, S. 197–227.
- Corbett, Peter: *Edward Burne-Jones*, London 2004.
- Edward Burne-Jones: Das Irdische Paradies*. Mit Beiträgen von Christopher Conrad, John Christian, Matthias Frehner, Fabian Fröhlich, Vera Klewitz, Peter Nahum u. William Waters, Simon Oberholzer, Katharina Wippermann u. Annabel Zettel, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart, Kunstmuseum Bern, Ostfildern 2009.
- Gaschke, Jenny: „Perseus und das Schreckenshaupt. Edward Burne-Jones und die Standhaftigkeit des Schönen“, in: Hegener, Nicole/Lichte, Claudia/Marten, Bettina (Hrsgg.): *Curiosa poliphili. Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag*, Leipzig 2007, S. 239–246.
- Edwards, Jason: *Alfred Gilbert's Aestheticism: Gilbert Amongst Whistler, Wilde, Leighton and Burne-Jones*, Aldershot 2006.
- Fischer, Gisela: *Der Zyklusgedanke bei Edward Burne-Jones. Der Zusammenhang mit Richard Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk – ein Phänomen im Kontext des englischen Symbolismus*, Saarbrücken 2008 [zugleich Dissertation Universität Salzburg 2005].
- Hamerton, Ian (Hrsg.): *W. A. S. Benson: Arts and Crafts Luminary and Pioneer of Modern Design*, Woodbridge 2005.
- Hidden Burne-Jones. Works on Paper by Edward Burne-Jones from Birmingham Museums and Art Gallery*. With essays by John Christian, Elisa Korb and Tessa Sidey, Ausst.-Kat. Birmingham Museum and Art Gallery, Leighton House Museum London, London 2007.
- Hooze, Robert: *British Vision. Observation and Imagination in British Art 1750–1950*, Ausst.-Kat. Museum voor Schone Kunsten Ghent, Antwerpen u. Ghent 2007.
- Merten, Kai: „'To turn the gazer`s spirit into stone'": Deutsche und britische Medusen in der Repräsentationskrise des 19. Jahrhunderts“, in: *Anglia*, 122, 2004, S. 63–88.
- Ogden, Daniel: *Perseus*, London 2008.
- Ogden, Daryl: *The Language of the Eyes: Science, Sexuality, and Female Vision in English Literature and Culture, 1690–1927*, Albany, NY 2005
- Roussillon-Constanty, Laurence: *Méduse au miroir: Esthétique romantique de Dante Gabriel Rossetti*, Grenoble 2008.
- Wolohojian, Stephan/Tahinci, Anna: *A Private Passion: 19th-Century Paintings and Drawings from the Grenville L. Winthrop Collection, Harvard University*, Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts Lyon, National Gallery London, Metropolitan Museum of Art New York, New Haven 2003.



Abb. 177: Die Stuttgarter Fassung von *The Baleful Head* dürfte inzwischen das am häufigsten als Titelbild verwendete Gemälde von Burne-Jones sein: 12 Buchcover der letzten 25 Jahre im Überblick.