



DER TRIUMPH DER LIEBE: ZUR QUELLEN- UND MOTIVGESCHICHTE EINES BILDTEPPICHS
NACH EDWARD BURNE-JONES

Author(s): GISELA ZICK

Source: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1972, Vol. 34 (1972), pp. 307-348

Published by: Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig e.V.

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24656933>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



Freunde des Wallraf-Richartz-Museum und des Museum Ludwig e.V. is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*

JSTOR

DER TRIUMPH DER LIEBE

ZUR QUELLEN- UND MOTIVGESCHICHTE EINES BILDTEPPICHS

NACH EDWARD BURNE-JONES

VON GISELA ZICK

*Love that is first and last of all things made,
the light that moving has man's life for shade.*

I. *Laus Veneris*

A. C. Swinburne

«Return of the Pre-Raphaelites» war die Besprechung einer Ausstellung «Dante Gabriel Rossetti and his circle» überschrieben, die das Museum in Kansas 1958 veranstaltet hatte¹. In dieser Ausstellung, die das Museum der Universität aus Anlaß der Erwerbung eines Bildes von Rossetti zeigte, war auch ein Gemälde von Edward Burne-Jones, «Laus Veneris» (Abb. 1), zu sehen, das aus der Sammlung von Huntington Hartford in New York nach Texas ausgeliehen worden war. Als dieses Bild dreizehn Jahre später, am 17. 3. 1971, auf einer Auktion bei Sotheby in London versteigert wurde, erreichte es den höchsten Preis, den ein präraphaelitisches Werk in neuerer Zeit auf einer Versteigerung erzielt hat². Die Wertschätzung, die sich darin zeigt, stimmt mit einer allgemeinen Aufwertung der Malerei der englischen Präraphaeliten überein, für die mehrere Gründe maßgebend sind. Zunächst ist sie mit dem international verstärkten Interesse am Art Nouveau in Parallele zu sehen, für den die englische Malerei der 2. Hälfte des 19. Jh. eine der Voraussetzungen schuf. Zum anderen wird die Schulung der Sehgewohnheiten durch die Kunst der Gegenwart wirksam, die in den unterschiedlichen Spielarten von Pop Art, Surrealismus und Neuem Realismus den Bildgegenstand als Darstellungsinhalt zurückeroberte, den die abstrakte Kunst der 50er und der frühen 60er Jahre vernachlässigt oder geleugnet hatte. In diesem Zusammenhang gewinnt die Malerei der Präraphaeliten, ihre bildgegenständliche Aussage in oft enger Verflechtung mit der Dichtung, erneut an Bedeutung.

Auch die Forschung – stets langsamer als die zeitgenössische Kunst und die Initiative der Sammler – beginnt, den geschmacksgeschichtlichen Wandel zu spiegeln. Seit der Veröffentlichung der Bibliographie von William E. Fredeman «Pre-Raphaelitism» im Jahre 1965, die ein vorläufiges Fazit zog³, sind eine Reihe wichtiger Arbeiten und Ausstellungskataloge erschienen, die dem Werk einzelner Künstler gewidmet sind⁴. Nur für Edward Burne-Jones, der neben Morris wichtigsten Gestalt des englischen Spät-Präraphaelitismus, steht ein Versuch einer monographischen Untersuchung oder eines Werkkataloges noch aus, der zudem auf Grund des riesigen zeichnerischen Oeuvres des Künstlers das Arbeitsvermögen eines einzelnen Bearbeiters überfordern würde. Man bleibt weiter auf die zeitgenössische Monographie von Malcolm Bell⁵ angewiesen und auf das wichtige Quellenwerk der «Memorials of Edward Burne-Jones» von dessen Frau, Georgiana Burne-Jones⁶. An neueren Veröffentlichungen bieten nur der sorgfältig dokumentierte Ausstellungskatalog der Harvard University von 1946⁷ und vor allem der Zeichnungsbestandskatalog des Museums in Birmingham aus dem Jahre 1939 zuverlässige Hilfe und Auskunft⁸.

Das Bild von Edward Burne-Jones (1833–1898) «Laus Veneris» (vgl. Abb. 1), Öl auf Leinwand, 1,22 × 1,83 m, ist für dessen frühen Mäzen, William Graham, gemalt worden. Obwohl immer in

Privatbesitz befindlich, war es verschiedentlich in Ausstellungen zu sehen⁹. Aus dem Besitz von W. Graham ging es in den von Philip L. Agnew über und wurde seit 1964 als Bestandteil der Huntington Hartford Collection in der Gallery of Modern Art am Columbus Circle in New York gezeigt, deren Katalog eine Farbproduktion des Gemäldes bringt¹⁰. Aus dieser Sammlung gelangte es im März 1971 in den englischen Kunsthandel.

Die Angaben über das Jahr der Vollendung dieses Bildes differieren in der vorliegenden Literatur. Es ist signiert und datiert: «E. B. J. 1873–1875.» Dabei muß es sich um eine im Oeuvre von Burne-Jones nicht singuläre Vordatierung handeln; denn sein Werkstatttagebuch, das er seit 1872 führte und das sich im Fitzwilliam Museum in Cambridge erhalten hat, enthält für dieses Werk die folgenden Eintragungen unter den Jahren 1873–1878:

1873 «Began Laus Veneris for Graham, this took up much of the year»

1874 «Worked . . . for two months at Laus Veneris»

1875 «I also worked at Laus Veneris»

1878 «finished Laus Veneris»¹¹

Es besteht kein Grund, diese Angaben anzuzweifeln. Der relativ lange Schaffensprozeß von sechs Jahren ist nicht nur für Burne-Jones typisch, sondern ist für fast alle Präraphaeliten bezeichnend: im Nachlaß von Dante Gabriel Rossetti fanden sich unvollendete Bilder, die er in seiner Jugend begonnen, auf die die Auftraggeber jahrzehntelang geduldig gewartet und für die sie zum Teil bereits Anzahlungen geleistet hatten¹²; eines der berühmtesten Gemälde von William Holman Hunt, «The Lady of Shalott», 1886 begonnen, mußte 1905 schließlich von anderer Hand vollendet werden, da der greise Künstler inzwischen das Augenlicht eingebüßt hatte¹³.

Auch die Art der Datierung, 1873 bis 1875, ist nicht ungewöhnlich für Burne-Jones, der auf seinen Bildern häufig nicht das Jahr der Fertigstellung, sondern die Arbeitsdauer anzugeben pflegte¹⁴. Die Datierung von «Laus Veneris» berücksichtigt nur die Arbeit am Gemälde selbst, nicht die vorbereitenden Studien, Gesamtskizzen und Detailzeichnungen, die jedem Bild von Burne-Jones vorausgingen und häufig Jahre, manchmal mehr als ein Jahrzehnt vor dem Beginn eines Ölbildes lagen. Dies trifft auch auf dieses Gemälde zu. Der Standort einer Reihe zugehöriger Zeichnungen, meist Kopfstudien in Bleistift, die aus dem Besitz privater Leihgeber in Ausstellungen der Jahre 1899 bis 1905 verschiedentlich gezeigt wurden, ist heute nicht mehr feststellbar¹⁵. Dies gilt auch für eine Gesamtskizze in Wasserfarben, die sich 1898 in der Sammlung von H. Jekyll befand¹⁶. Sie ist 1861 datiert und belegt, daß auch die Bildidee für «Laus Veneris» in die Frühzeit des Künstlers zurückgeht, daß 17 Jahre zwischen der ersten skizzenhaften Niederschrift und der Vollendung des Gemäldes lagen. Georgiana Burne-Jones erwähnt sie in den «Memorials»: «There was a small water-colour «Laus Veneris» too, which contains the germ of one of Edward's most elaborate pictures, and I remember that in it was the only cat ever allowed a place in his serious work. It was not reproduced in the large «Laus Veneris.» Perhaps it was a silent tribute to the memory of his own friend and companion «Tom», who had lately met with a sudden death: chance words now and then taught me that such a thing was possible»¹⁷.

In dieser ersten Gesamtskizze, von der wir heute keine Anschauung mehr gewinnen können, war die Komposition, wie häufig bei Burne-Jones, offensichtlich im wesentlichen bereits festgelegt¹⁸: die weibliche Gestalt rechts, die, auf einen Sessel hingestreckt, sich von der Bürde der schweren Krone befreit hat und mit einer müden Geste der Rechten ins Haar greift, während der herabhängenden, nur leicht aufgestützten Linken die am Boden liegende Rose entglitten ist. Die geschlossene Form



Abb. 1. E. Burne-Jones, *Laus Veneris*, Öl, Dat. 1873–1875. London, Agnew and Sons

des Umrisses, die kompakte Fläche ihres Gewandes – eines glühenden Orange – behauptet sich gegen die Vierergruppe der musizierenden Frauen und gegen die Unruhe des vielfigurigen und –farbigen Hintergrundes. Über den in gleicher Höhe liegenden Köpfen der weiblichen Gestalten links öffnet sich ein tief eingeschnittenes Fenster, das hinter einer Hecke, vor tief liegendem Horizont, fünf gepanzerte Ritter halbfigurig sichtbar werden läßt. Sie nähern sich, von dem Gesang der Frauen angezogen, wenden sich aber zum Teil bereits wieder ab, um weiterzureiten. Erst die Wanddekoration, in der man Bildteppiche erkennen zu können glaubt – links von der Fensteröffnung die Geburt, rechts davon der Triumphzug der Venus – macht die Hauptgestalt des Bildes benennbar. Das Gemälde, etwas unklar in seiner räumlichen Gesamtkonzeption, stellenweise unsicher in der perspektivischen Verkürzung, etwa bei der Lehne des Sessels der Venus, in der Relation von Bildraum und Figur ganz deutlich von der Malerei des Quattrocento abhängig, enthält eine Fülle eigenartiger Details, auf deren Darstellung eine ungemeine Sorgfalt verwandt worden ist. Dies gilt vor allem für die Musikinstrumente: für das Blasinstrument der ganz links Sitzenden, eine Art Schalmey, für das stilisierte Glockenspiel der frontal zum Betrachter Gewandten, für das Psalterium der schräg vom Rücken gesehenen Gestalt wie für das eigenartig geformte Notenpult, an dessen Spitze ein Metallstab befestigt ist, der in einem Gewicht endet, das die Blätter des Buches in ihrer Lage festhält. Alle diese Instrumente, die mit Akribie und, wie es scheint, historischer Treue wiedergegeben sind, hat es nie gegeben. Sie sind frei erfunden. Dem Glockenspiel wäre auf Grund seiner Bauart kein melodischer Ton zu entlocken, und auch dem Psalterium fehlt der Resonanzboden¹⁹. Auf dieses merkwürdige Phänomen der Suggestion historischer Exaktheit durch die scheinbar realistische Wiedergabe von Sachgegenständen, die freier künstlerischer Phantasie entsprungen sind, soll später noch einmal eingegangen werden.

Den Bildtitel nennt die aufgeschlagene Notenseite: «*Laus Veneris*.» Dieser Titel weist auf die motivische Quelle und damit auf den literarischen Bezug hin, auf Algernon Charles Swinburne (1837–1909). Die Durchdringung von Literatur und bildender Kunst ist nie stärker, das Phänomen der künstlerischen Doppelbegabung nie häufiger gewesen als in der präraphaelitischen Bewegung. Dante Gabriel Rossetti vereinte in sich den Dichter und den Maler («*Rossetti take down the picture and frame the sonnet*», wie James Mac Neill Whistler es ironisch formulierte); William Morris war gleichzeitig Schriftsteller und Kunsthandwerker. Bilder nach Gedichten und Gedichte nach Bildern begegnen allenthalben im Oeuvre der Präraphaeliten²⁰. Die damit verbundenen Schwierigkeiten der wissenschaftlichen Bearbeitung erforderten eine interdisziplinäre Bemühung²¹. – Für die Aufgabe der Buchillustration hingegen erwiesen sich die Präraphaeliten im Grunde als ungeeignet, da sie nicht in der Lage oder nicht gewillt waren, sich der Dichtung dienend unterzuordnen: Als Dante Gabriel Rossetti 1855 von dem Londoner Verleger Moxon den Auftrag erhielt, einige der Gedichte von Alfred Lord Tennyson zu illustrieren, freute er sich, in diesem Zusammenhang «auf eigene Rechnung allegorisieren zu können²²»; und auch William Holman Hunt, der an demselben Illustrationswerk mitwirkte, trafen die Vorwürfe des Dichters, die sich auf die Eigenwilligkeit und Textferne der Interpretation durch den Maler bezogen, zurecht²³.

Swinburnes dramatischer Monolog «*Laus Veneris*», mit dem Burne-Jones' Bild den Titel teilt, wurde 1862 niedergeschrieben und fand Aufnahme in seine erste Gedichtsammlung, die «*Poems and Ballads*«, die im Juli 1866 im Druck erschienen und ein Aufsehen erregten, das einem literarischen Skandal gleichkam. Während die erste Veröffentlichung Swinburnes, die beiden Dramen «*Queen Mother*» und «*Rosamund*» (1860), Dante Gabriel Rossetti gewidmet waren, der in der zweiten Hälfte der 50er Jahre eine unangefochten dominierende Stellung in dem Freundeskreis innehatte, dem außer Swinburne und Burne-Jones auch William Morris angehörte, lautet die Widmung der «*Poems and Ballads*» von 1866: «*To my friend Edward Burne-Jones these poems are affectionately and admiringly dedicated.*» In dem umfangreichen, 104 Strophen umfassenden Dedikationsgedicht, das 1865 geschrieben ist, heißt es:

«*In a land of clear colours and stories,
In a region of shadowless hours,
Where earth has a garment of glories
And a murmur of musical flowers;
In woods where the spring half uncovers
The flush of her amorous face,
By the waters that listen for lovers,
For these is there place?*

.....

*Though the world of your hands be more gracious
And lovelier in lordship of things
Clothed round by sweet art with the spacious
Warm heaven of her imminent wings,
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.»*

Diese Gedichtsammlung widmete ein noch nicht sehr bekannter junger Schriftsteller einem wenig älteren, gänzlich unbekanntem Maler, der erst mehr als zehn Jahre später, 1877, in der ersten Ausstellung der neugegründeten Grosvenor Gallery in London einer breiteren Öffentlichkeit gegenübertrat. Im Zusammenhang dieser Ausstellung, in der Burne-Jones mit acht Bildern vertreten war, gibt es eine amüsante Eintragung bei Georgiana Burne-Jones: «From that day he belonged to the world in a sense that he had never done before, for his existence became widely known and his name famous. A lady whom we afterwards knew well told me that she had seen and been struck in 1870 by Edward's «Phyllis and Demophon», but that, not having heard anything about him since, she «had thought the painter must be dead»²⁴.

Wir wissen nicht, wie der Maler auf die enthusiastische Widmung seines Freundes reagiert hat²⁵. Auf Grund seiner vielfach belegten Scheu vor jeder Publizität mag es ihn erleichtert haben, daß die Kritik ihn als den Adressaten der Gedichte mit unfreundlichen Mutmaßungen zur Person verschonte. Burne-Jones revanchierte sich erst am Ende seines Lebens für die Geste Swinburnes mit dem Ölbild »Love and the Pilgrim«, einem Motiv aus dem «Roman de la Rose», der ihm durch die Übersetzung Chaucers vertraut war. Es befindet sich heute in der Tate Gallery und trägt die Beschriftung «Pted. by E. Burne-Jones 1896–7 dedicated to his friend A. C. Swinburne»²⁶. Eine erste Skizze hierfür, eine Pastellzeichnung, war allerdings schon im Jahre 1877 entstanden²⁷.

Die Empörung, die Swinburnes Gedichtsammlung in der literarischen Öffentlichkeit hervorrief, spiegelte sich besonders in dem Artikel des Schriftstellers und Kunstkritikers Robert Buchanan «The Fleshly School of Poetry», in dem neben Swinburne auch der Publizist Michael William Rossetti und vor allem dessen Bruder, Dante Gabriel Rossetti, angegriffen wurde. Die Kritik traf besonders den letzteren tief, der sich mit einem Aufsatz «The Stealthy School of Criticism» revanchierte. Die literarische Kontroverse zog sich bis in die 70er Jahre hin²⁸. Diese ablehnende Reaktion war nicht vorauszusehen gewesen, nachdem ein Vorabdruck von «Laus Veneris», der bereits im Januar 1866 erschien, ein schmaler Band in niedriger Auflage, völlig unbeachtet geblieben war. Das Gedicht «Laus Veneris», das mit seinen 424 Strophen hier nicht abgedruckt werden kann, zeigt mit seiner Verherrlichung der sinnlichen Liebe in einer leidenschaftlichen Sprache voller ungewöhnlicher Bilder und mit gewissen als blasphemisch empfundenen Zügen alle jene Merkmale, die man der gesamten Gedichtsammlung zum Vorwurf machte. Es handelt sich um eine Bearbeitung des Tannhäuserstoffes, die in der neueren Dichtung mit Ludwig Tiecks «Der getreue Eckardt und der Tannhäuser» (1800) einsetzt und mit der Travestie Aubrey Beardsleys «Under the Hill» aus dem Jahre 1896 zu Ende geht²⁹. Die Swinburne-Forschung hat lange gebraucht, um die Quellen zu ermitteln, aus denen der Dichter schöpfte. Schon L. Richter und G. Lafourcade hatten Richard Wagners 1845 uraufgeführtes Musikdrama «Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg» als Anregung ausgeschieden, da die Rezension des mit Swinburne befreundeten Charles Baudelaire über die Pariser Aufführung am 18. März 1861 diesen nach eigener Aussage erst erreichte, als «Laus Veneris» bereits vollendet war³⁰. Swinburne selbst nennt als Quelle die «Livres des grandes merveilles d'amour, escript en latin et en françoys par Maistre Antoine Gaget, 1530», aus denen er seinem Gedicht ein mehrzeiliges Zitat mottoartig voranstellt. Der philologische Fleiß, der auf die Eruiierung dieses Buches und seines Verfassers verwandt worden ist, war umsonst. Swinburne hat beides frei erfunden, wie er im Alter zugab³¹. Die entscheidende Entdeckung ist Clyde K. Hyder zu verdanken, der auf eine englische Übersetzung des «Tannhäuserliedes» aus Achim von Arnims und Clemens Brentanos «Des Knaben Wunderhorn» (1806–1808) hinwies, die in der Londoner Zeitschrift «Once a Week» in der Ausgabe vom 17. August 1861 erschien³². Diese Zeitschrift, «An illustrated miscellany of literature, art science and popular information», die erste englische illustrierte Zeit-

schrift, nimmt in der Geschichte der Buchillustration des 19. Jh. eine wichtige Stellung ein. Unter den Zeichnern, die während der Laufzeit (1859–1868) Vorlagen für Holzschnittillustrationen lieferten, sind vor allem William Holman Hunt, Ford Madox Brown, Frederic Sandys und Frederic James Shields zu nennen³³. Der Hauptillustrator war John Everett Millais (1829–1896), von dem in diesem Magazin insgesamt 67 Illustrationen erschienen³⁴. Dazu gehört auch eine zum «Tannhäuser»³⁵, der sich Edward Burne-Jones motivisch jedoch nicht verpflichtet zeigt. Millais bedient sich der ikonographischen Form der «Versuchung des Hl. Antonius» und gibt einen grimmig blickenden, gepanzerten Ritter, der von Venus und deren leichtgeschürzten Gefährtinnen bedrängt wird. Der Ausgang ihrer Bemühungen scheint ungewiß.

Die literarischen Beiträge in dieser Zeitschrift waren von unterschiedlicher Qualität und stammen zum Teil aus der Feder heute zu Recht vergessener Autoren. Immerhin druckte die Zeitschrift einige Gedichte von Alfred Lord Tennyson und von Christina Rossetti. Zu den Autoren, die häufig Gedichte oder Prosabeiträge lieferten, gehört der mit Swinburne befreundete George Meredith (1828–1909)³⁶, der auch Swinburne zur Mitarbeit an dieser Wochenschrift ermunterte. Damit schließt sich der Kreis; denn in Meredith' Haus in Copsham hat Swinburne wesentliche Teile seiner «Laus Veneris» niedergeschrieben. Es hat einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit, daß Swinburne durch die Übersetzung des Tannhäuserliedes in «Once a Week» auf diesen Stoff aufmerksam wurde. Von dem volksliedhaften Ton der deutschen Dichtung ist bei Swinburne nichts geblieben, und auch den Stoff deutet er in einer Weise um, die die Zeitgenossen schockieren mußte: Tannhäusers Monolog setzt erst nach der Rückkehr in den Venusberg ein und berichtet die Geschehnisse der Pilgerfahrt nach Rom als Rückschau, wobei das Stabwunder und damit das christliche Motiv der Sündenvergebung und Erlösungsgewißheit fortgefallen ist. «Laus Veneris» beginnt mit der Schilderung eines Liebesmals am Hals der Venus und endet damit, daß der sündige Held in den Armen der Göttin ungerührt die Fanfaren des Jüngsten Gerichtes zu erwarten gewillt ist, ähnlich wie Heinrich Heines schon rund 25 Jahre früher geschriebener «Tannhäuser» selbst vor dem Stuhl des Papstes das «Preislied der Venus» singt³⁷.

Die Schlußstrophen bei Swinburne lauten:

«I seal myself upon thee with my might,
Abiding alway out of all men's sight
Until God loosen over sea and land
The thunder of the trumpets of the night.»

Fragen wir, was an Motiven oder an Stimmungsgehalt aus der Versdichtung Swinburnes in das Bild von Edward Burne-Jones eingegangen ist, so ist das auffällig wenig. Zunächst ist deutlich, daß Burne-Jones Subjekt und Objekt vertauscht, indem er Venus und ihre Sehnsucht nach dem abwesenden Geliebten zum Hauptbildgegenstand macht. Bei Swinburne hingegen war die Göttin nur der Gegenstand von Tannhäusers Reflexionen, für die der Dichter die Form eines Monologes in der Ich-Form wählte. Auch sonst ist fast nichts dargestellt, das sich unmittelbar auf den literarischen Text beziehen ließe. Swinburnes Dichtung ist voller bewegter Bilder und voller Handlung. Bei Burne-Jones ist die einzige Aktion in der Bildzone der Hauptgestalten die müde Gebärde, mit der Venus in die schwere Fülle ihres Haares greift. Nicht einmal Gesang als eine Art von Aktivität vermögen die musizierenden Frauen, die um das Notenbuch geschart sind, mit ihren geschlossenen Lippen zu suggerieren. Nur einige wenige motivische Details rufen Assoziationen an das titelgleiche Gedicht wach, so der Fächer aus Pfauenfedern, der links vorn am Boden liegt und der die Wärme und

Schwüle des Raumes andeuten könnte³⁸. Vorbeireitende Geharnischte, die von dem Gesang ange-lockt werden, sich aber wieder abwenden, kommen bei Swinburne nicht vor. Der Triumph der Venus im Hintergrund erlaubt noch am ehesten Textassoziationen: auch bei Swinburne erscheinen die Vasallen der Venus, die Opfer der Liebe, zu einem Zug vereinigt³⁹. Die Aureole, mit der der Maler das Haupt der antiken Gottheit und den Kopf des kindlichen Liebesgottes umgibt, erinnert an die von seiner Zeit als blasphemisch empfundenen Eingangszeilen von Swinburnes Dichtung, in denen er Macht und Schönheit der heidnischen Göttin über die christliche Heilslehre und Venus über Maria stellt⁴⁰.

Es hat sich herausgestellt, daß die etwas archaische Sprache von Swinburnes «*Laus Veneris*» wahrscheinlich auf den Einfluß von William Morris zurückgeht⁴¹, der gleichzeitig, in den frühen 60er Jahren, mit einer Bearbeitung des Tannhäuserstoffes befaßt war, wofür ihm Ludwig Tieck als Quelle gedient haben soll⁴². Sie fand unter dem Titel «*The Hill of Venus*» Aufnahme in das «*Earthly Paradise*», das aus 24 Verserzählungen besteht, die Morris nach dem Vorbild von Chaucers «*Canterbury Tales*» schrieb und 1870 vollendete⁴³. Der Plan einer illustrierten Ausgabe, für die Burne-Jones die Zeichnungen liefern sollte, wurde schon 1868 endgültig aufgegeben, obwohl ein Teil der Vorlagen bereits auf den Holzstock übertragen worden war. 14 der insgesamt 20 Zeichnungen von Burne-Jones bewahrt das Museum in Birmingham. Es sind Buch-Illustrationen im Wortsinn, von denen sich ein Großteil auf bestimmte Textstellen bei Morris beziehen läßt⁴⁴. Unter den Zeichnungen in Birmingham, die 1866 entstanden sind, befindet sich keine, die motivisch an das Ölbild «*Laus Veneris*» erinnert. In Morris' «*Hill of Venus*», der mit dem christlich-versöhnlichen Schluß des Stabwunders endet⁴⁵, kommt ein Loblied auf die Liebesgöttin vor, von dem Tannhäuser magisch angezogen wird, als er sich dem Hörselberg nähert. In den 48 Strophen dieses Liedes erscheint Venus nicht als die Verderberin, sondern als «*born to give peace to souls that strive*»⁴⁶. Diesem Aussage- und Stimmungsgehalt kommt Edward Burne-Jones «*Laus Veneris*» weit näher als dem der Dichtung Swinburnes, mit dem es nur den Titel teilt. In welcher Weise die Ströme der Beeinflussung zwischen Swinburne, Morris und Burne-Jones geflossen sind, wird sich wohl nie genauer belegen lassen, da wir nicht wissen, was an mündlicher Kommunikation innerhalb des Freundeskreises vorsichgegangen ist, dessen Kontakt in den frühen 60er Jahren besonders eng war⁴⁷. So ist 1861 auch das Entstehungsjahr des Gruppenbildnisses der drei Freunde, das Edward Burne-Jones schuf. Er wählte dafür die Form der Anbetung der drei Könige, denen er die Züge von Morris, Swinburne und seine eigenen gab⁴⁸. Während die Freundschaft zwischen Morris und Burne-Jones ein Leben lang währte, lockerten sich später beider Beziehungen zu Swinburne, die in den Jahren 1860–1862 einen hohen Grad von Intensität hatten, wie sich Georgiana Burne-Jones erinnert: «*Swinburne was the next remarkable personality I remember in these days; he had rooms very near us and we saw a great deal of him, sometimes twice or three times in a day he would come in, bringing his poems hot from his heart and certain of welcome and a hearing at any hour.*»⁴⁹ Zur literarischen Wertschätzung Swinburnes durch Burne-Jones überliefert dessen Frau nur eine Äußerung, die sich auf Swinburnes 1865 veröffentlichte Versdichtung «*Atalanta in Calydon*» bezieht: «*The thought in it is momentous, and the rhythm goes on with such a rush that it's enough to carry the world away*»⁵⁰. Morris machte ihm zu Beginn der 70er Jahre den Vorwurf, daß seine Dichtung nicht Natur, sondern Literatur reproduziere⁵¹. Umgekehrt distanzierte sich Swinburne etwa zur gleichen Zeit von Morris' literarischem Werk, zu der Zeit, als Morris sich die Welt der isländischen Sagas nicht nur durch eigene Übersetzungen erschloß, sondern auch selbst in diesem Stil zu schreiben begann. Swinburne prägte dafür das mokante Wort von der «*Wolsungerei*»⁵².

Während Burne-Jones häufig seine alten Bildthemen wieder aufgriff, hat er im Fall von «*Laus*

Veneris» nur ein Motiv modifiziert wiederverwendet, das des Triumphzuges der Venus, das als textile Wanddekoration den Bildhintergrund rechts füllt. Auf einem zweirädrigen geflügelten Wagen von leichter Bauart, der von Tauben gezogen wird, sitzt Venus, die in einer gerafften Bahn ihres Gewandes, wie in einer Schürze, rote Herzen hält. Weitere werden ihr von jungen Mädchen gereicht, die den Zug begleiten. Vor Venus steht ein kindlicher Amor mit großen Flügeln, der mit seinem Pfeil ein außerhalb des Bildes liegendes Ziel fixiert. Während die beiden Hauptgestalten durch Beschriftungen auf sich einrollenden Bändern als «Venus» und «Cupido» bezeichnet sind, trägt die weibliche Gestalt, die innerhalb der Zügel des Gefährtes mitgeführt wird, keinen Namen. Das federnde Sitzen der Göttin, ihr flatterndes Haar und die vom Wind bewegten Gewandteile suggerieren rasche Bewegung.

II. *The Passing of Venus*

A) *Vorstufen des Gemäldes.* Noch während Burne-Jones mit der Vollendung der «*Laus Veneris*» beschäftigt war, entstanden 1877 erste Skizzen für das Gemälde «*The Passing of Venus*», das er 1881 begonnen und, wie nicht wenige seiner Bilder, unvollendet hinterlassen hat (Abb. 2)⁵³. Es befindet sich heute in der Tate Gallery⁵⁴ und ist auf Papier mit Leinenrückseite gemalt, hat also Kartoncharakter. Der Grad der Ausgeführttheit ist unterschiedlich. Die Figuren sind in Umrissen angelegt, bei einigen ist bereits das Licht- und Schattenspiel der Falten und -stege der Gewänder gegeben. Hintergrund und vorderer Bildstreifen sind noch nicht fixiert. Im Gegensatz zu «*Laus Veneris*» thront Venus hier mit brennender Fackel in einem laubenartigen Wagenaufbau, durch dessen Sprossen Draperien geschlungen sind, die sich wie Segel blähen. Die großen Schwingen an den Rädern unterstützen das Bemühen der an dünnen Fäden angeleiteten Tauben, das schwerfällige Gefährt in Bewegung zu setzen. Im Vordergrund auf dem Boden sitzen drei Frauen, von denen nur eine durch Blick- und Bewegungsrichtung Bezug auf die vorbeiziehende Göttin nimmt. Mittelpunkt der Komposition ist hier die Gestalt des bogenspannenden Amor, der als rosenbekrönter Jüngling im Triumphalgestus auf einem von ihm überwundenen Opfer steht, während sein Blick bereits ein neues im Kreise der zwölf Frauen sucht, die sich unter einem Baldachin drängen. Betroffenheit und Furcht malen sich auf den Gesichtern der beiden äußeren linken weiblichen Gestalten. Unter den übrigen ist eine durch fast frontale Stellung herausgehoben. Eine Begleiterin trägt ihr die Schleppe. Für dieses nie ausgeführte Gemälde, das sich 17 Jahre unvollendet in seinem Atelier befand, hat Burne-Jones eine Fülle von Studien geschaffen. Dies entsprach seiner Arbeitsweise, über die wir durch seinen Sohn, Philip Burne-Jones (1861–1926), zuverlässig unterrichtet sind⁵⁵. Seine Bilder bereitete er zunächst durch eine farbige Gesamtskizze vor und begann dann mit Figuren-, Kopf-, Hand- und Draperiestudien, meist mit Bleistift, denen dann Kreidezeichnungen, häufig auf getöntem Papier folgten. Für Ölbilder arbeitete er zusätzlich mit einem Karton in Wasserfarben oder Pastell, wobei die Umrisse in seiner spätesten Schaffensphase häufig von Studioassistenten auf die Leinwand übertragen wurden. Schon diese Prozesse nahmen häufig Jahre in Anspruch. Die Sorgfalt seiner Arbeit, auch an der Staffelei – Philip Burne-Jones merkt an, daß sein Vater täglich die Palette zu reinigen pflegte – zwang ihn, gleichzeitig an mehreren Bildern zu malen. Er selbst wählte einmal die Arbeit des Goldschmiedes als Vergleich mit seiner eigenen: «I love to treat my pictures as a goldsmith does his jewels. I should like every inch of surface to be so fine that if all were burned or lost, all but a scrap from one of them, the man who found it might say, «Whatever this may have represented it is a work of art, beautiful in surface and quality and colour.» And my greatest reward



Abb. 2. E. Burne-Jones, *The Passing of Venus*, Gemäldekarton, 1881. London, Tate Gallery

would be the knowledge that after ten year's possession the owner of any picture of mine, who had looked at it every day, had found in it some new beauty, he had never seen before»⁵⁶.

Während Burne-Jones die italienische Malerei des Quattrocento bewunderte, war sein Blick, was Maltechnik und Kolorismus betrifft, mehr nach dem Norden gerichtet, auf die Niederländer des 15. Jh., besonders auf van Eyck, dessen «Verlobung des Arnolfini» in der National Gallery ihn sein ganzes Leben faszinierte. Zur Farbe bei van Eyck finden sich 1889 Überlegungen, die in den «Memorials» festgehalten sind⁵⁷, während aus einer späteren Aussage, die seine Frau für das Jahr 1897, das Jahr vor seinem Tode, notiert, die Resignation des Alters spricht: «I have always longed in my life to do a picture like a Van Eyck, and I've never, never done it, and never shall. As a young man I have 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 beautiful finished in painting, and I have gone away and never done it, and now the time is gone by.»⁵⁸

Die zahlreichen Studien, die Edward Burne-Jones für das geplante Ölbild «*The Passing of Venus*» schuf, sind heute verstreut. Einige zeigte der Künstler in einer Ausstellung seiner Zeichnungen 1896⁵⁹, eine ganze Reihe war in den verschiedenen Gedenkausstellungen zu sehen, die zwischen 1898/99 und 1905 stattfanden⁶⁰. Die Centenary Exhibition von 1933 enthielt ebenfalls drei Studien für dieses Bild aus englischem Privatbesitz⁶¹. In den drei großen Christie-Auktionen, 1898, 1919 und 1954, und der Sotheby-Auktion von 1926, in denen der Nachlaß des Künstlers aus dem Familienbesitz aufgelöst wurde, waren in den drei letztgenannten Versteigerungen ebenfalls Zeichnungen für «*The Passing of Venus*» vertreten⁶². Die heute in öffentlichem Besitz befindlichen Vorstudien für das Gemälde tragen alle – bis auf die undatierten Skizzenbuchblätter – das Datum 1877, das wir als Jahr des Beginns der Arbeit annehmen können.

Das undatierte Skizzenbuch Nr. V von Burne-Jones, das vom Fogg Art Museum der Harvard University aus amerikanischem Privatbesitz 1943 erworben wurde, enthält 16 Zeichnungen, von denen sich zwei auf das hier untersuchte Thema beziehen. Die Bleistiftstudie für die beiden rechten Gestalten der Dreiergruppe der sitzenden Frauen im Vordergrund links (Abb. 3)⁶³ zeigt, daß Burne-Jones die Gestalten zunächst als Aktfiguren konzipierte und sich Sitz- und Bewegungsmotive verdeutlichte, die in der endgültigen Fassung – als solche muß der Gemäldekarton in der Tate Gallery hier zunächst betrachtet werden – variiert übernommen werden. Unsicherheiten im Anatomischen, so

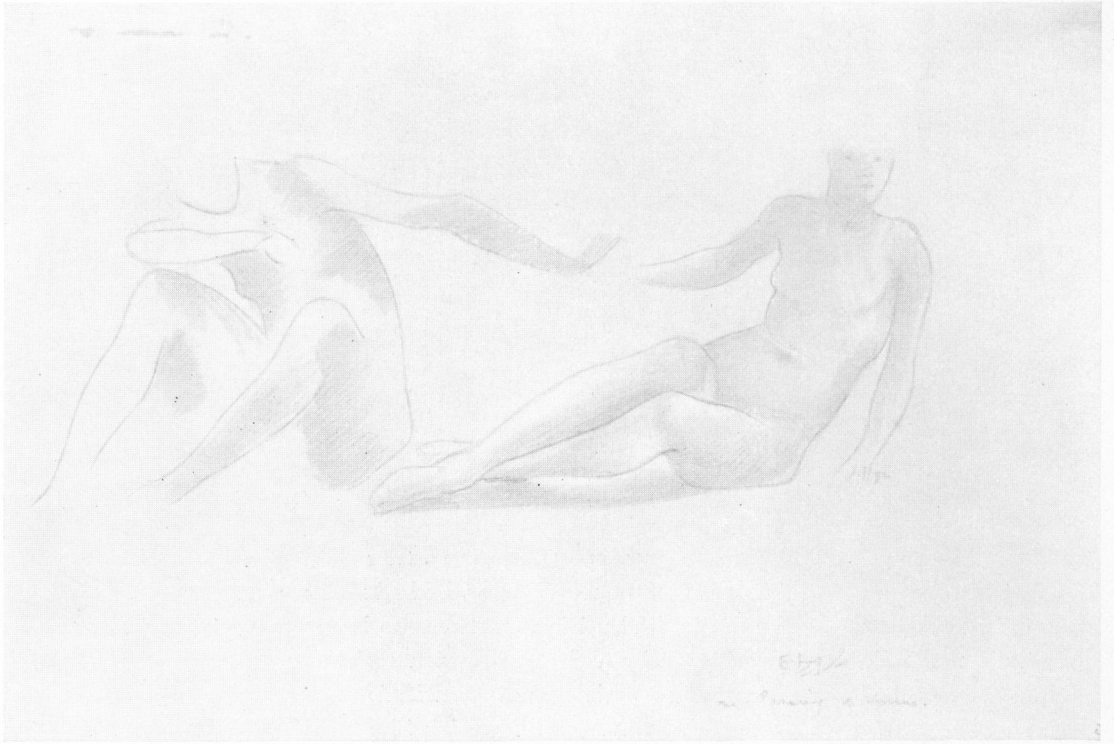


Abb. 3. E. Burne-Jones, Studie für «The Passing of Venus». Cambridge/Mass., Fogg Art Museum



Abb. 4. E. Burne-Jones, Studie für «The Passing of Venus», 1877. Birmingham, Museum



Abb. 5. E. Burne-Jones, Studie für «The Passing of Venus», 1877. Birmingham, Museum



Abb. 6. E. Burne-Jones, Studie für «The Passing of Venus», 1877. Birmingham, Museum



Abb. 7. E. Burne-Jones, Studie für «The Passing of Venus», Dat. 1887. London, Tate Gallery

bei dem aufgestützten Arm der rechten Figur des Blattes aus dem Fogg Art Museum, sind dabei durchaus spürbar. Für diese Gestalt stellt eine der drei im Museum in Birmingham verwahrten Figurenstudien (Abb. 4)⁶⁴ eine nächste Entwicklungsstufe in der Realisierung der Bildvorstellung dar: eine Gewandfigur, der die stoff- und faltenreiche Kleidung ein weit stärkeres Körpervolumen, Schwere und Monumentalität verleiht. Als Bleistiftzeichnung mit schwacher Weißhöhung hebt sie sich nur blaß von dem Zeichengrund des dunkelolivgrünen Papiers ab, das Burne-Jones in jenen Jahren häufig verwendete. Die beiden anderen ebenfalls mit dem Datum 1877 versehenen zugehörigen Zeichnungen in Birmingham (Abb. 5 und 6)⁶⁵ geben die ganz links befindliche Frau wieder. Abb. 5 hat im Vergleich mit der Studie, die unsere Abb. 6 zeigt, fast den Charakter einer vom Künstler verworfenen Zeichnung. Erst die letztere korrigiert die auch anatomisch unbewältigte Haltung des rechten, hinter dem Oberkörper verschränkten Armes, den etwas unklaren Tailleurmaß, die Art, wie die Finger der Linken aufgestützt sind. Erst die zweite Version dieser Figurenstudie bringt Variation in den Fall der Falten des Gewandes. Die ganze Figur ist hier gestreckter und gelöster. Der Kontur ist in einen melodischen Linienfluß eingebunden, aus dem nicht mehr wie in



Abb. 8. E. Burne-Jones, Studie für «The Passing of Venus», 1877. London, Tate Gallery

der ersten Fassung ein Fuß unschön ausbricht oder ein angezogenes Knie unter sich bauchenden Stoffmassen plötzlich zu einem kompositionellen Schwerpunkt in der Blattmitte wird. Die Geste der Sitzenden, die in den beiden Zeichnungen differiert, gewinnt im Karton der Tate Gallery endgültige Gestalt und Logik: die Sitzende beschattet ihre Augen wie geblendet von der Erscheinung der Göttin, deren Anblick sie gleichzeitig durch die gespreizten Finger der Hand sucht. Besonders bildmäÙig sind die beiden Zeichnungen der Tate Gallery aufgefaÙt (Abb. 7 und 8)⁶⁶, Kreidezeichnungen, die sich mit ihrer starken großflächigen Weißhöhung gegen das dunkle Olivgrün des verwendeten Papieres behaupten. Sie geben die beiden auÙerhalb des Baldachins befindlichen Gestalten der vielfigurigen rechten Frauengruppe wieder. Von der Brillianz der Zeichnung geht im Karton der Tate Gallery, auch durch Figurenüberschneidung, viel verloren, so die bewegte, stellenweise fast strudelnde Faltenbildung des Gewandes der Stehenden oder der energische, stark bewegungshaltige Faltenzug, der vom angewinkelten Knie zum seitwärts weggestreckten Fuß der Sitzenden hinabschwingt. Die individuellen, ausdrucksstarken Gesichtszüge in den Zeichnungen sind im Karton noch nicht angelegt.

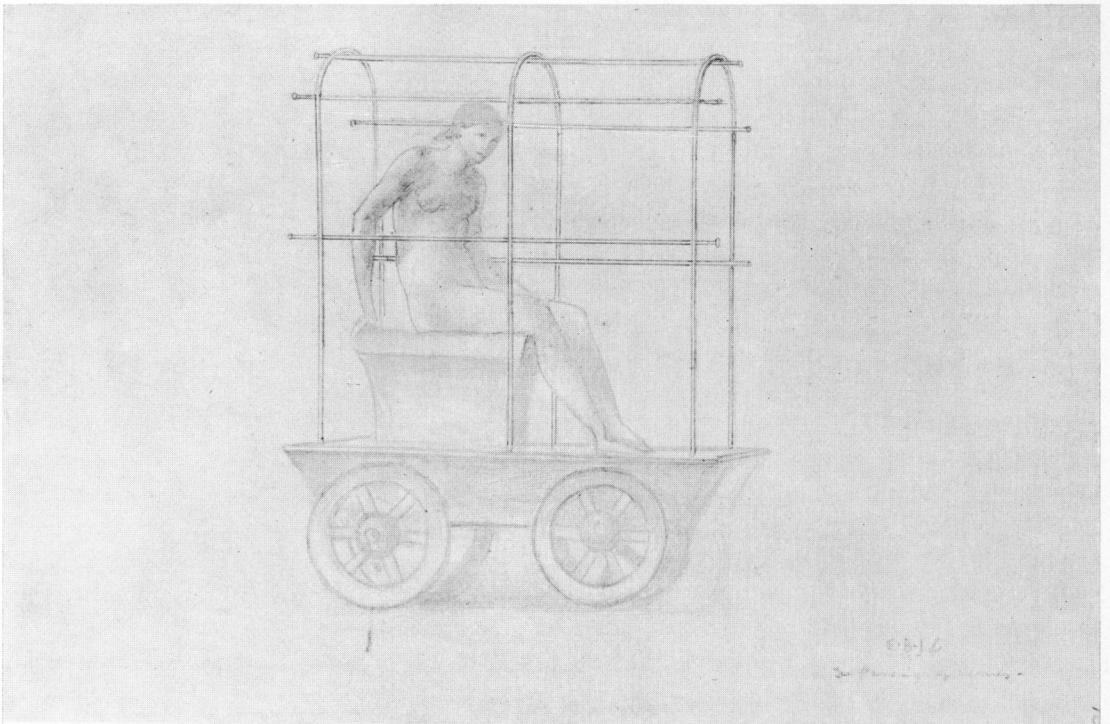


Abb. 9. E. Burne-Jones, Studie für «The Passing of Venus». Cambridge/Mass., Fogg Art Museum

Die Datierung der Zeichnung Abb. 7 bildet ein Problem. Sie trägt als einzige des erhaltenen Bestandes an Vorzeichnungen für das 1881 begonnene Bild die Jahreszahl 1887. Demnach müßte Burne-Jones, nachdem der Karton schon sechs Jahre unfertig in seinem Atelier hing, noch einmal eine Vorzeichnung für eine Einzelgestalt versucht haben. An sich wäre man geneigt, in der zeitlichen Differenz von zehn Jahren, die nach der Datierung des Künstlers zwischen diesen beiden Figurenstudien liegen müßte und die, um es positiv zu sehen, keinerlei Stilbruch spürbar werden läßt, andererseits aber auch keine stilistische Weiterentwicklung sichtbar macht, ein Beispiel mehr dafür zu sehen, daß die Datierung der späteren Werke des Malers praktisch bedeutungslos ist. Erst kürzlich ist das Phänomen wieder herausgehoben worden, daß im Werk von Burne-Jones, nachdem er sich in der Mitte der 60er Jahre von dem Einfluß seines einzigen Lehrers, Dante Gabriel Rossetti, befreit hatte, keine künstlerische Entwicklung im eigentlichen Sinne mehr zu verzeichnen ist⁶⁷. An der Eigenhändigkeit der Signatur wie der Datierung, die mit der für Burne-Jones charakteristischen Sorgfalt ausgeführt sind, kann bei dem Blatt mit der sitzenden Frauengestalt nicht gezweifelt werden. Am wahrscheinlichsten ist es, daß diese Zeichnung, bei der die Initialen untereinander angeordnet sind, nachträglich, vielleicht wesentlich später, vom Künstler signiert und datiert worden ist und daß ihm hier ein Irrtum bei der Angabe des Entstehungsjahres unterlaufen ist.

Die zweite, thematisch zugehörige Bleistiftzeichnung des Skizzenbuches im Fogg Art Museum (Abb. 9) zeigt den Triumphwagen der Venus. Sein penibel gezeichneter Sprossenwerkbau umschließt die Aktfigur der auf einem Podest sitzenden Göttin wie ein Käfig. Er wird im Karton durch Einfügung einer weiteren Längssprosse und durch Erhöhung etwas weiträumiger. Diese Konstruktion schließt sich an das Grab des Adonis mit dem Standbild der Venus als Mutter Cupidos

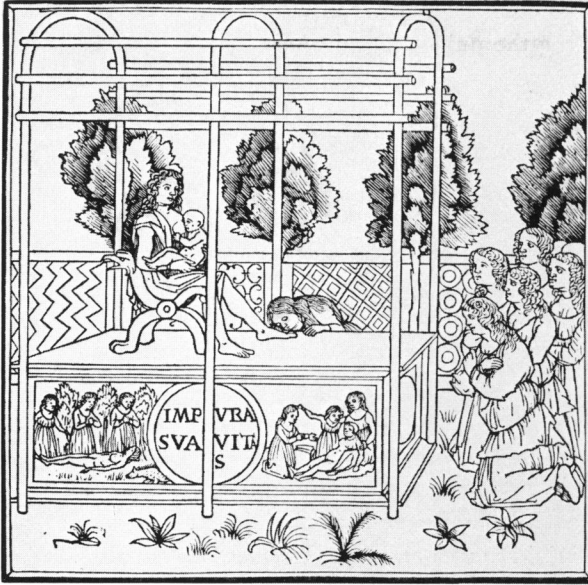


Abb. 10. Grab des Adonis. Holzschnitt aus der «Hypnerotomachia Poliphili», Venedig 1499

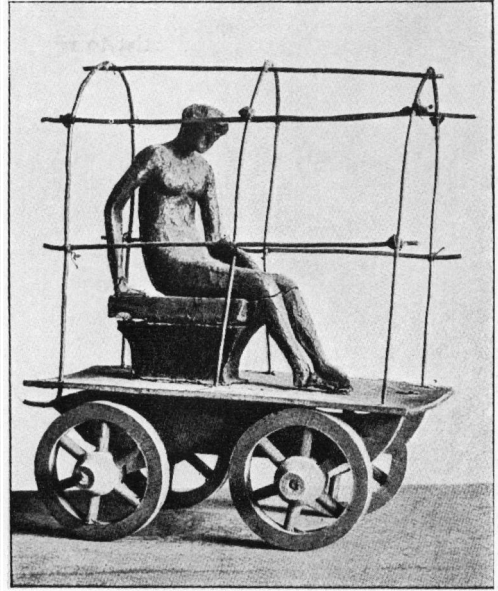


Abb. 11. E. Burne-Jones, Modell für den Wagen der Venus. Holz, Metall und Wachs

am Ende des ersten Buches der «Hypnerotomachia Poliphili» an (Abb. 10)⁶⁸. Daß diese formale Übereinstimmung nicht zufällig ist, läßt sich beweisen: Burne-Jones hatte bereits 1866 eine Ausgabe des Holzschnittwerkes zur Verfügung, von der er sich für die Illustrationen zu William Morris' «Earthly Paradise» inspirieren ließ, wie wir aus dem Tagebuch des Schriftstellers William Allingham (1824–1889) wissen^{68a}. Dabei wird es sich um die alte Ausgabe ohne Titelblatt und nicht mehr im Einband der Zeit gehandelt haben, die Dante Gabriel Rossetti seit circa 1860 besaß. Wir erfahren dies aus den Lebenserinnerungen von dessen Studioassistenten Henry Treffry Dunn (1838–1899)^{68b}. Als weiteres Glied in der Beweiskette kann angeführt werden, daß mit dem Text auch Swinburne vertraut war. Mario Praz hat nachgewiesen, daß die Schilderung des Schlafs der Lucrezia Borgia in Swinburnes unvollendetem Jugendwerk «Chronicle of Tebaldeo Tebaldi» (1861) der «Hypnerotomachia» verpflichtet ist. Praz nimmt an, daß Swinburne in diese Lektüre durch seinen Freund Lord Houghton (1809–1885) eingeführt worden sei, den er 1860 kennenlernte und der auch bibliophile Neigungen hatte^{68c}. Für dieses vehiculum triumphalis, das sich auf Vorbilder in der Malerei und Graphik des Quattrocento berufen kann, hat es außerdem ein Holzmodell gegeben, das hier nach einem Zeitschriftenaufsatz von Philip Burne-Jones reproduziert werden muß (Abb. 11)⁶⁹. Dieses Holzmodell mit einer Gestängekonstruktion aus Draht und der Wachsstatuette der Venus ist auf Anweisung von Burne-Jones und nach einer Zeichnung von ihm entstanden. Dies ist kein Einzelfall, sondern der Künstler entwarf häufig für seine Bilder Sachgegenstände wie Musikinstrumente, Schiffe, Mobiliar und vor allem Kronen, Helme, Schilde und andere Rüstungsteile, die er nach seinen Skizzen in Holz oder Metall ausführen ließ⁷⁰. Ein zeitgenössischer Autor, Aymer Vallance, der sich besonders mit Burne-Jones' Entwürfen für das Kunstgewerbe befaßt hat, die seit 1877 einen breiten Raum im Schaffen des Künstlers einnahmen, wertet diese Arbeitsweise als ein Beispiel für die künstlerische Autonomie des Malers, der kein Eindringen der

vorgefertigten Sachwelt in seine Bilder duldet: «On the other hand Sir Edward Burne-Jones was too fastidious and careful an artist to risk marring the unity and individuality of his work by the admission of any extraneous element. And so, instead of working second-hand from among the existing stock of picture-painters' properties, he caused models to be made from his own designs, and used them whenever he had occasion»⁷¹. Diese Interpretation berücksichtigt nicht, daß der Künstler seltsamerweise mit Zeichnungen Vorlagen für ein Modell gab, das seinerseits wieder als Vorlage für eine Zeichnung zu dienen hatte. Burne-Jones' nicht immer zureichende plastisch-räumliche Bildvorstellung wählte den Umweg über das dreidimensionale Modell, das ihm auch für den unbedeutendsten Bildgegenstand als Anschauung unentbehrlich schien. Wir erfahren, daß ein nach seiner Skizze gefertigtes hölzernes Schiffsmodell auf seinen ausdrücklichen Wunsch ein metallenes Segel erhalten mußte, weil er die Anschauung des Sonnenreflexes auf dem sich bauschenden Segel brauchte.

Vielleicht mischen sich hier Züge einer bis an die Grenze des Pedantischen und Ängstlichen gehenden Arbeitsweise mit solchen des Autodidaktischen, die Spontaneität des Schaffens nicht zulassen und eine gewisse Unsicherheit und mangelnde Schulung und Geläufigkeit mit Akribie und Solidität der Ausführung zu kompensieren suchen. Edward Burne-Jones war Autodidakt, wenn man von einer kurzen Unterrichtszeit bei Dante Gabriel Rossetti absieht, der selbst nahezu Autodidakt war. Immerhin war es dessen Verdienst, Burne-Jones auf den Weg der Malerei gewiesen zu haben. Rossetti glaubte fest an die zeichnerische Begabung des jüngeren Freundes, und schon 1857 schien ihm nur noch Dürer als der größere Zeichner. «Jones' designs are marvels of finish and imaginative details, unequalled by anything, unless, perhaps Albrecht Dürer's finest works . . .» schreibt er in einem Brief an den Maler William Bell Scott⁷². Der Vergleich mit Dürer erscheint verwegen, weit naheliegender wäre der mit Menzel. Mit diesem verband ihn sein elementarer Drang zum Zeichnen und seine Sachbesessenheit. Menzels Satz: «Genie ist Fleiß» hätte auch von Burne-Jones geprägt werden können. Doch während Adolph Menzel mit wissenschaftlicher Akribie die vorgefundene Realität schildert, gibt Edward Burne-Jones eine Wirklichkeit wieder, die erst seine Phantasie geschaffen hatte, eine Wirklichkeit, die seine Zeit bereit war, als Realität zu akzeptieren: Die Londoner Firma für Bühnenausstattung, Messrs. Nathan, schickten ihren Kostümentwerfer, einen Mr. Karl, 1894 in das Atelier von Burne-Jones, wo dieser unter beratender Anleitung und Aufsicht des Malers in vier Monaten 50–60 Rüstungsteile entwarf, die dann in London, Paris, Wien und in Italien nach den Zeichnungen angefertigt wurden. Sie waren für die Aufführung des «King Arthur» von Comyns Carr durch Sir Henry Irving und dessen Kompanie (1895) bestimmt. Damit glaubten die Auftraggeber, der Forderung nach archäologischer Exaktheit des Bühnenkostüms in vollem Maße entsprochen zu haben⁷³. Sie sandten ihren Mitarbeiter nicht, wie naheliegend, ins Britische Museum wie deutsche Bühnen der Zeit, die sich für Ausstattung und Kostüme die Bestände öffentlicher Kunstsammlungen, etwa des Römisch-Germanischen Museums in Mainz, nutzbar zu machen wußten, sondern die künstlerische Imaginationskraft eines Malers, dem hier Fachautorität zuerkannt wurde, war ihnen der Garant für jene historische Echtheit des Requisites, die der Inszenierungsstil der Zeit forderte⁷⁴.

B). *Die Erstfassung des Teppichs*. Es ist schon erwähnt worden, daß Edward Burne-Jones ein Tagebuch über seine Werke geführt hat, die wichtigste Quelle für die Chronologie seiner Bilder. Die letzte Eintragung in diesem Tagebuch, die er 1898 vornahm, lautete: «Begun a design for tapestry of the Passing of Venus, that the traditions of Tapestry weaving at Merton Abbey might not be forgotten or cease»⁷⁵.



Abb. 12. E. Burne-Jones, Skizze für Teppichkarton, Gouache, 1898. New York, Metropolitan Museum



Abb. 13. The Passing of Venus nach E. Burne-Jones, Bildteppich. Merton Abbey, 1901–1908

Ein Kommentar zu dieser Notiz erfordert ein weiteres Ausholen. Die von William Morris 1861 gegründete Firma «Morris, Marshall, Faulkner & Co. Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture and the Metals»⁷⁶, ab 1875 unter dem Namen «Morris & Co.» weitergeführt, hatte seit 1881 auch gewirkte Bildteppiche in ihr Programm aufgenommen⁷⁷. In diesem Jahr erfolgte die Verlegung des Manufakturbetriebes in die Grafschaft Surrey nach Merton Abbey, wo in der Folgezeit, weit über Morris' Tod (1896) hinaus, Bildteppiche hergestellt wurden. Die Geschichte der Merton Abbey-Teppiche, die in jedem Handbuch der Geschichte der Teppichwirkerei aus der Feder angelsächsischer Autoren nachgelesen werden kann⁷⁸, die 1927 von H. C. Marillier monographisch behandelt worden ist⁷⁹ und auch in jüngster Zeit wieder Gegenstand des Interesses der Forschung war⁸⁰, kann hier nur in Bezug auf die Rolle, die Burne-Jones als Entwerfer in diesem Zusammen-

hang spielte, näher untersucht werden. Schon in einem Brief an seinen Geschäftsfreund Thomas Wardle, in dem Morris seine Vorstellungen über die künstlerische Seite einer Neubelebung der Bildteppichkunst in dem hierfür fast traditionslosen England umreißt, fällt der Name von Burne-Jones. Es heißt in diesem Brief: «Tapestry at its highest is the painting of pictures with coloured wools on a warp: nobody but an artist can paint pictures; but a sort of half-pictures, i. e. scrollwork or leafage, could be done by most intelligent people (young girls would do) under direction», und weiter oben: «. . . now there is only one man at present living (as far as I know) who can give you pictures at once good enough and suitable for tapestry – to wit, Burne-Jones»⁸¹. Die Entwürfe fast aller Teppiche, die zwischen 1881 und 1896 aus Merton Abbey hervorgegangen sind, stammen von Burne-Jones, wobei dieser nur das Figürliche festlegte, während Morris und sein Assistent John Henry Dearle für Hintergrund und Bordüren, Pflanzen und Gewandmuster verantwortlich waren. Auch dem ausführenden Wirker am Webstuhl blieb in der Wahl von Farbnuancen und Schattierungen ein Rest gestalterischer Mitentscheidung, die ihn über den bloßen Handwerker erhob. Darauf legte Morris Wert, der seine Mitarbeiter in der Regel in den eigenen Werkstätten ausbildete. Umgekehrt verlangte Morris vom entwerfenden Künstler Kenntnisse der technischen Verwirklichung des Entwurfes. «A designer ought to be able to weave himself», soll er einmal formuliert haben⁸². Es ist nichts darüber bekannt, daß Burne-Jones diesem Postulat entsprochen hätte.

In seinen letzten Lebensjahren füllte sich das Atelier des Malers in zunehmendem Maße mit unvollendeten Bildern, was diesen vor allem im Hinblick auf den künstlerischen Nachlaß bedrückte, den Frau und Sohn eines Tages zu verwalten haben würden⁸³. Dieses Thema war auch Gegenstand von Gesprächen zwischen ihm und Morris, der ihm den freundschaftlichen Rat gab: «The best way of lengthening out the rest of our days now, old chap, is to finish off our old things»⁸⁴. Statt dessen begann Burne-Jones bei deutlich nachlassenden körperlichen Kräften und verstärkter Anfälligkeit für Krankheiten im Jahre 1898 angesichts des unvollendeten Bildes «The Passing of Venus», das seit nunmehr 17 Jahren in diesem unfertigen Zustand in seinem Atelier hing, noch etwas Neues: er machte dasselbe Motiv zur Grundlage eines Teppichentwurfes (Abb. 12). Vielleicht spielte dabei auch der Gedanke eine Rolle, daß ihm hier Ausführung und Vollendung in jedem Falle aus den Händen genommen und in die Zuständigkeit des eingespielten Betriebes der Morrisschen Manufaktur übergehen würde, für die er durch zwei Jahrzehnte als Entwerfer tätig gewesen war, vor allem auch auf dem Gebiet der Glasmalerei⁸⁵. Außerdem erscheint es fraglich, ob Burne-Jones, wie seine weiter oben zitierte Tagebucheintragung es darstellt, tatsächlich von sich aus, ohne einen Auftrag der Firma, diesen Entwurf begonnen hat. A. Vallance, der sowohl mit Morris als auch mit Burne-Jones persönlich bekannt war, schildert den Vorgang anders: «It was some while after Morris' death that the firm of Morris and Co., in order that the high traditions and repute of Merton Abbey works might be fitly substained at the forthcoming Paris Exhibition, commissioned Sir Edward Burne-Jones to make them a new design for Arras tapestry: the subject, and all particulars as to colour and dimensions, being left to the artist's absolute discretion. «The Passing of Venus» is therefore of peculiar interest, as being the product of the artist's own choice, and also because it was the last design he ever prepared for tapestry. Nay, rather it is practically the last design he made for any purpose; since it was the large replica of the same in watercolour that he was working on the very day he died⁸⁶.»

Der letzte Satz dieses Zitates, der Hinweis, daß Burne-Jones in seinen letzten Lebenstagen die Arbeit an dem schon besprochenen Karton (vgl. Abb. 2) wieder aufgenommen habe, läßt vielleicht darauf schließen, daß der Künstler hoffte, in der neuen Auseinandersetzung mit dem Thema auch die alte Arbeit des Gemäldekartons zu einem Abschluß zu bringen. Außerdem geht aus dem Text bei A. Val-

lance, dem wir viele Aufschlüsse über die Teppichproduktion der Merton Abbey verdanken⁸⁷, hervor, daß die Firma es war, die Burne-Jones den Auftrag erteilte, um mit einem neuen Werk auf der bevorstehenden Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 vertreten zu sein. Auch die Formulierung «some while after Morris' death» verdient Beachtung. William Morris starb am 3. Oktober 1896, so daß Burne-Jones mit Sicherheit schon zu Anfang des Jahres 1897 mit dem Entwurf beauftragt wurde. Auch wenn ihm für das Format keine Auflagen gemacht worden sind, kann angenommen werden, daß an einen umfangreicheren, repräsentativen Teppich gedacht war, für den man eine mehrjährige Herstellungszeit einkalkulieren mußte. Der Tod von Burne-Jones am 17. Juni 1898 machte diesen Plan zunichte, und man entschloß sich, die einzige Bildteppichfolge, die zu Morris' Lebzeiten entstanden ist, die gerade fertiggestellte «Holy Grail»-Serie, nach Paris zu schicken⁸⁸. Die überaus positive Resonanz und die Goldmedaille der Weltausstellung, mit der die Teppiche ausgezeichnet wurden, rechtfertigten nachträglich diesen Entschluß. Weder Morris noch Burne-Jones war es vergönnt, diesen Triumph mitzerleben, der selbst kontinentale Kritiker und Beobachter der Ausstellung zu superlativischen Wendungen inspirierte⁸⁹.

Kehren wir nach diesem Exkurs zu der Gouache aus dem Jahre 1898 zurück (Abb. 12), die als letzte Arbeit in seinem Werkstatttagebuch notiert ist und die mit dem Format 40,2 × 96,7 die normale Größe der Skizzen hat, die Burne-Jones als Teppichvorlagen an Morris und Co. zu liefern pflegte. Sie befindet sich heute im Junior's Museum des Metropolitan Museums in New York und soll dort, zusammen mit einem Probestück des Teppichs (vgl. unsere Abb. 14) und einem Foto des später angefertigten Teppichs in Detroit (unsere Abb. 15) dazu dienen, jugendlichen Museumsbesuchern den Weg eines gewirkten Bildteppichs von der Künstlerskizze zum ausgeführten Wandbehang zu verdeutlichen⁹⁰. Die Zeichnung weist fast keine grundsätzlichen Änderungen gegenüber dem Gemäldekarton auf, vielleicht abgesehen davon, daß einige der Gestalten etwas jugendlicher und munterer wirken, daß der Amor in einer tänzerisch-verspielten Haltung, mit dem hochgestellten linken Bein fast wippend, auf der am Boden Hingesunkenen steht. Die Zahl der Frauen in der rechten Gruppe ist gegenüber dem Karton verringert. Eine Baumkulisse bildet den Hintergrund, während vorn Grasbewuchs angedeutet ist und Blumen skizziert sind. Der Baldachin, der ein perspektivisches Element in die Darstellung hineinbrachte, ist ersetzt durch ein breites, sich einrollendes Band, auf dem in vier Zeilen übereinander Schrift angelegt ist. Der Wagen mit der Gestalt der Venus, im Gemäldekarton deutlich kleiner und in einer weiter zurückliegenden Bildebene angesiedelt, wirkt im Entwurf für den Teppich relativ groß. Daß dies kein Zufall ist, belegt ein Gespräch zwischen Burne-Jones und seiner Frau, das diese in den «Memorials» aufgezeichnet hat: «Looking at the cartoon one day (gemeint ist die Teppichskizze. Anm. d. Verf.) he said he was going to alter the figure of Venus, because it was rather smaller than that of the others; and when asked whether it was not right for her to be so, because she was somewhat further off than they, he answered: » I don't want her to be. Besides, figures diminished by distance are a bore in tapestry. That dear Morris who was so rightly minded, as he always was, had a very true saying about it. He was fond of insisting that heads in decoration ought to be of exactly the same size, and go one just behind the other like shillings in a row »⁹¹. Es fiel Burne-Jones, der die Eroberung der Zentralperspektive als den Sündenfall der modernen Malerei beklagte⁹², nicht schwer, sich auch für die Gestaltungsprinzipien von Bildteppichen die Morrisschen Überzeugungen zu eigen zu machen, die allerdings, was die künstlerisch-stilistische Seite betrifft, nicht sehr scharf umrissen sind und zum großen Teil aus den Äußerungen Dritter rekonstruiert werden müssen. Dazu zählt eine Mitteilung seines Biographen J. W. Mackail, Schwiegersohn von Burne-Jones und Professor für Poetry an der Universität London: « He was quite satisfied with the simple and almost abstract types of expression that can be produced in

tapestry; and he thought that the dramatic and emotional interest of a picture ought to be diffused throughout it as equally as possible»⁹³. Morris hatte seine Vorstellungen über Teppichkartons aus der Ablehnung der Raphaelkartons im Victoria und Albert Museum, die er ständig vor Augen hatte, abgeleitet, die er als «quite unsuitable for tapestries» bezeichnete⁹⁴. Diesen Kartons, die schon das Raphaelbild der Gründungsgeneration der Präraphaeliten – Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt und John Everett Millais – negativ bestimmt hatten, stand auch Edward Burne-Jones ablehnend gegenüber⁹⁵. In einem Brief an den Herausgeber des *Athenaeums* » aus dem Jahre 1895, in dem Morris – mit dem Argument der höheren Wertigkeit des Originals gegenüber der mechanischen Kopie – gegen die Entfernung der Sammlung mittelalterlicher Bildteppiche des Victoria und Albert Museums aus einer großen, gut beleuchteten Halle zugunsten der Abgußsammlung polemisiert, legt er seine Wertskala für Bildteppiche fest. Er schreibt dort: «I assure you I am quite as able to discriminate between the fine Gothic tapestries and the inferior work of the early Renaissance, which is of little value, or that of Louis XIV which is worthless, as I am between the Greek sculpture of the Periclean or pre-Periclean epoch and the academic late Roman sculpture»⁹⁶. Diese Klassifizierung ist nicht vollständig. Sie berücksichtigt z. B. nicht die französischen Erzeugnisse des späteren 18. Jh., für deren künstlerische Qualität Morris keinen Blick hatte. Die Vorstellung, die theoretischen Überlegungen von William Morris wie seine eigene Aktivität auf diesem Gebiet des Kunsthandwerks basierten auf einer breiten Kenntnis des überlieferten mittelalterlichen Materials, ist revisionsbedürftig. Morris kannte höchstwahrscheinlich außer dem «Trojateppich» des Victoria und Albert Museums⁹⁷, dessen Erwerbung im Jahre 1887 er lebhaft begrüßt hatte⁹⁸, keinen Teppich des 15. Jh. aus Arras oder Tournai von Rang und Bedeutung. Das, was er als «magnificent Gothic Tapestries» apostrophierte⁹⁹, stammte in der überwiegenden Mehrzahl aus dem ersten Jahrzehnt des 16. Jh. Es handelt sich dabei um Erzeugnisse einer Übergangsperiode, die in nur geringem zeitlichen Abstand zu den Raphaelteppichen (Kartons 1515/1516, Teppiche 1517–1521), wenngleich in einer größeren stilistischen Distanz, entstanden sind. Dazu gehören die wenigen frühen Teppiche in Hampton Court¹⁰⁰, die er kannte und die in dieser Zeit noch kleine Sammlung spätmittelalterlicher Beispiele des Victoria und Albert Museums¹⁰¹, auf dessen Ankaufstätigkeit er mit Erfolg Einfluß nahm. Die berühmte Folge der «*Dame à la licorne*» lernte er erst 1892, zehn Jahre nach ihrer Erwerbung durch das Musée Cluny in Paris, kennen¹⁰². Daß er die Sammlung des Herzogs von Berwick und Alba aus eigener Anschauung gekannt hat, was gelegentlich als auslösendes Moment seiner Hinwendung zum Bildteppich dargestellt wird, ist nicht zu beweisen¹⁰³. Er wußte von der Auktion, die 1877 im Hôtel Drouot in Paris stattfand¹⁰⁴, wovon ein Brief zeugt¹⁰⁵. Vielleicht hat er sie zumindest durch den Katalog zur Kenntnis genommen.

William Morris lehnte die Reproduktion von Gemälden im textilen Medium des Wirkteppichs ab, die er den zeitgenössischen Erzeugnissen der französischen Produktionsstätten in Paris, Beauvais und Aubusson wie auch der neugegründeten, trotz staatlicher Förderung nur kurzlebigen Royal Windsor Tapestry Manufactory¹⁰⁶ zum Vorwurf machte. Dieses Prinzip ist nicht erst nach Morris' Tod in seiner eigenen Manufaktur durchbrochen worden. In dem Verzeichnis der Designer von Merton Abbey finden sich die Namen von Botticelli und Fra Filippo Lippi¹⁰⁷. So sind auch Entwürfe von Burne-Jones, die für Glasfenster und Stickereien konzipiert waren, als Teppichvorlagen verwendet worden¹⁰⁸. Im Falle des Bildteppichs der «Anbetung», von dem mehrere Repliken existieren, ist der Karton in engem Anschluß an das Gemälde in Wasserfarben «Der Stern von Bethlehem» entstanden, das Burne-Jones 1888 im Auftrag seiner Geburtsstadt Birmingham begonnen hatte¹⁰⁹. Umgekehrt sind seine Teppichkartons auch in andere Materialien umgesetzt worden, so in Stickereien, die Morris schon vor der Herstellung von gewirkten Wandteppichen in das Firmenprogramm aufge-



Abb. 14. Frauenkopf aus «The Passing of Venus», Bildteppich, Merton Abbey, 1901. New York, Metropolitan Museum

nommen hatte. Auch außerhalb der Manufaktur dienten sie mehrfach als Vorlagen¹¹⁰. Themenwiederholungen und Motivwiederaufnahmen, Repliken in kleineren Formaten und die Adaption von Vorlagen für anders strukturierte Materialien, häufig kennzeichnend für Alterswerke, ziehen sich bei Burne-Jones durch sein gesamtes Oeuvre. In diesem Zusammenhang erscheint es nicht ungewöhnlich, daß er – mit nur geringen Abweichungen, wie wir gesehen haben – einen Gemäldeentwurf für einen Teppich zu verwenden gedachte. Damit wird aber zugleich deutlich, daß wenig an Merkmalen bleibt, die als spezifisch für den Teppichkarton herausgestellt werden können.

Etwa ein Jahr nach dem Tode von Edward Burne-Jones muß der Gedanke aufgekommen sein, die letzte Teppichskizze des Künstlers doch noch zur Grundlage eines gewirkten Wandbehangs zu machen. In einem Brief vom 2. September 1899 an die Firma Morris und Co. gibt Philip Burne-Jones hierzu sein Einverständnis und legt die finanziellen Bedingungen fest: Er fordert £ 200 für die

Erstfassung des Teppichs und £ 100 für jede weitere verkaufte Replik. Es vergeht noch einmal fast ein Jahr, bis es zum Abschluß des Vertrages mit der Manufaktur kommt, die nunmehr unter der Leitung von Morris' langjährigem Assistenten, John Henry Dearle (1860–1932)¹¹¹, stand. Vielleicht bedurfte man dort der Ermutigung durch den Erfolg, den die Teppiche aus Merton Abbey auf der Pariser Weltausstellung erzielten, die im April des Jahres 1900 eröffnet worden war. Das Schreiben Dearles, mit dem die Bedingungen des Vertragspartners akzeptiert werden, stammt vom 20. Juli 1900. Es hat sich – zusammen mit einer Abschrift des Briefes von Philip Burne-Jones – im Besitz von dessen Schwester, Mrs. Margaret Mackail, erhalten und befindet sich heute in der William Morris Gallery in Walthamstow¹¹².

Im folgenden Jahr, 1901, wird die Arbeit an dem Teppich aufgenommen. Mit seinen Maßen von rund 9 × 20 Fuß (2,75 × 6,00 m) ist es der größte Einzelteppich, den die Manufaktur bis dahin hergestellt hatte (Abb. 13).

Dem Einwand, in diesem Falle, in dem die Bildvorstellung von Burne-Jones nur bis zu dem skizzenhaften Stadium einer getuschten Zeichnung gediehen war, müßte sich der ausgeführte Teppich besonders weit von den Intentionen des Künstlers entfernt haben, kann auf viele Weise begegnet werden. Der Gemäldekarton der Tate Gallery mit den Maßen von rund 1,00 × 2,50 m befand sich zur Zeit des Beginns der Arbeit an dem Teppich noch im Besitz der Familie des Künstlers. Er war Bestandteil einer Ausstellung der Werke seines Vaters, die Philip Burne-Jones im Jahre 1900 im Atelier veranstaltete¹¹³. Auch die zahlreichen vorbereitenden Zeichnungen, von denen nur einige aufgefunden und hier abgebildet werden konnten, waren zu diesem Zeitpunkt noch nicht zerstreut. Aus der Abbildung des heute nicht mehr existierenden Teppichs (vgl. für das Folgende auch Abb. 15), deren Anschauungswert als Reproduktion nach einer Reproduktion für Einzelheiten gering ist, erhellt immerhin, daß die Manufaktur neben der Skizze auch den Gemäldekarton mit herangezogen hat: der Baldachin ist daraus übernommen, das von Burne-Jones vorgesehene Schriftband in die obere Bordürenzone versetzt. Aus den nur hingetupften Blumen der Skizze sind im Teppich nach spätmittelalterlichem Vorbild botanisch genau bestimmbare Blütenstauden geworden, die mit nur geringen Überschneidungen am vorderen Bildrand angeordnet sind. Sie gehen, wie die Bordüre, ursprünglich auf Entwürfe von Morris zurück und entstammen dem Formenvokabular der Manufaktur. Auch die großflächige Brokatmusterung der Gewänder entsprach den Gepflogenheiten der Firma. In einer mittleren Bildzone sind Rosen und Lilien angesiedelt. Das dichte Geflecht der belaubten Bäume, das sich links neben dem Baldachin zu einem Blick in eine hügelige Landschaft öffnet, bringt an dieser Stelle eine Illusion von Tiefenräumlichkeit in die Komposition hinein. Das Material, das J. H. Dearle hier an die Hand gegeben war, und die jahrelange Erfahrung, die er in Zusammenarbeit mit Morris gesammelt hatte, reichten aus und gaben ihm die Möglichkeit, den Entwurf im Sinne des Künstlers zu vollenden und ins Textile zu übertragen. Auch die Mitarbeit des Studioassistenten von Burne-Jones, J. M. Strudwick, ist nicht auszuschließen¹¹⁴. Dearle war selbst nicht schöpferisch, was ihn befähigte, sich so weitgehend einzufühlen, daß Entwürfe, die er z. B. für Stoffe und Tapeten gemacht hat, denen von William Morris so ähnlich waren, daß sie erst kürzlich als seine eigenen Arbeiten erkannt worden sind. Auf diese Eigentümlichkeit ist verschiedentlich hingewiesen worden¹¹⁵. So zeigen auch die Teppiche, die er nach dem Tode von Burne-Jones selbständig entwarf, eine verblüffende Verwandtschaft mit diesen¹¹⁶.

Und schließlich muß noch beachtet werden, daß Burne-Jones auch während seiner langen Tätigkeit als Entwerfer für die Morrissche Manufaktur keine Kartons im eigentlichen Sinne, d. h. keine endgültigen originalgroßen farbigen Vorlagen geliefert hat, die dem Wirker am Webstuhl unmittelbar als Arbeitsvorlage dienen konnten. Nach dem exakteren französischen Sprachgebrauch lieferte er

keine « grands patrons », sondern nur die « petits patrons ». Daß diese Frage auch in neuerer Literatur nur ungenau verhandelt wird¹¹⁷, liegt wahrscheinlich daran, daß das Handbuch von H. C. Marillier, das immer herangezogen werden muß¹¹⁸, dieses Problem unberücksichtigt läßt. Morris hat sich selbst dazu sehr präzise in einem Interview geäußert, das das « Studio » 1894 abdruckte¹¹⁹. Dort heißt es: « Does Sir Edward provide you with full-sized working cartoons? » Die Antwort lautete: « Not exactly, though he goes all over the figure work. The original studies are not above 15 inches high. The figures are grouped and drawn from carefully prepared studies: for the rest there is but little minuteness of detail, and they are only slightly tinted. That is the form in which they come into our hands. We have to have them enlarged by photography, in squares varying in size and number according to the full dimensions required. The enlarged sections are then fitted together, and the whole, now of the proper size, submitted, together with a small coloured study, to the artist for his revision and approval; and on these enlargements he does a great deal of work, especially to the heads and hands. » Dann folgt der Hinweis auf seine und Dearles schon bekannte Mitarbeit in der Gestaltung ornamentaler und pflanzlicher Details sowie der Brokatmuster der Gewänder. Der wichtigste Aufschluß dieses Interviews ist, daß der Karton *auf fotomechanischem Wege*, durch Zusammenfügen von Detailvergrößerungen, entstand¹²⁰, aufschlußreich auch insofern, als Morris demnach durchaus bereit war, sich der Errungenschaften moderner Technik dort zu bedienen, wo sie eine ökonomischere Arbeitsweise ermöglichte, ohne daß dadurch die handwerkliche Solidität oder die künstlerische Qualität des Ergebnisses beeinträchtigt wurde.

Im Metropolitan Museum befindet sich ein Frauenkopf aus dem Teppich, den man 1901 in Originalgröße als Versuchsstück in Merton Abbey gewirkt hat und der uns heute die Vorstellung des Gesamtwerkes ersetzen muß (Abb. 14)¹²¹. Der Kopf gehört zu der weiblichen Gestalt, die stehend zurückgewandt außerhalb des Baldachins gegeben ist und für die – im Gemäldekarton – eine der beiden Zeichnungen der Tate Gallery (vgl. Abb. 8) als Studie gedient hat. Trotz der stumpfen Oberflächenkonsistenz der Wolle und der charakteristischen Querrippenstruktur der Wirkarbeit entsteht ein prägnant konturiertes Gesicht mit nuancierter Binnenzeichnung, das alle Merkmale des Frauentyps aufweist, den Burne-Jones prägte. Dazu gehört die kleine, schwellende Form des Mundes mit der stark gewölbten Oberlippe und die etwas sinnend-leeren Augen.

Die Glanzlichter der Seide als dem einzigen Material, das in der Morrisschen Manufaktur zum Grundmaterial der Wolle hinzutrat, fanden dort nur für ornamentale Details wie für die Gewandmuster und -bordüren Verwendung. Die Wirkarbeit erscheint relativ grob in der Textur, was durchaus in Morris' Absicht lag, der auch hierfür Teppiche des 16. Jh. zu Rate gezogen hatte. Das geht aus einem Brief an Thomas Wardle vom März 1878 hervor, in dem es heißt: « I enclose a warp from a sixteenth-century piece of tapestry, which as you see is worsted: the pitch is 12 to the inch: nothing in tapestry need be finer than this¹²². » Die Zahl der Kettfäden der Morristeppiche beträgt 4–6 pro cm. Damit liegt das hier abgebildete Probestück mit 6 Kettfäden pro Zentimeter an der oberen Grenze des in der Manufaktur üblichen. Auch die Farbpalette, die seit der 2. Hälfte des 18. Jh. eine außerordentliche Vielfalt erreicht hatte, reduzierte Morris mit dem Blick auf das frühe 16. Jh. beträchtlich. In einer Zeit, die sich mit Selbstverständlichkeit der mit Chemiefarben gefärbten Materialien bediente, führte er das Färben der Wolle mit lichtbeständigen Pflanzenfarben wieder ein, was er ebenfalls im eigenen Betrieb durchführte. Diese Zurückerobung mittelalterlicher, handwerklich-solider Tradition bleibt, jenseits aller Schwankungen in der geschmacklichen Wertung der Erzeugnisse aus Merton Abbey, Morris' Hauptverdienst auf diesem Gebiet des Kunsthandwerks. Mindestens sechs Jahre lang befand sich der Teppich auf dem Wirkstuhl, bevor er 1908 in der New Gallery in London ausgestellt werden konnte¹²³. Die lange Anfertigungsdauer, fast das Doppelte der

normalerweise dafür aufzuwendenden Zeit, wird sich auch daraus erklären lassen, daß andere Arbeiten vorrangig behandelt wurden, für die ein Auftrag vorlag und vielleicht ein Liefertermin zugesagt war. Ein Käufer fand sich zunächst nicht, und der Teppich verblieb im Besitz der Manufaktur, bis er 1910 dem englischen Staat als Leihgabe für die Brüsseler Weltausstellung desselben Jahres überlassen wurde. In dieser Ausstellung ist er bei einem Brand, der in den Räumen der englischen Sektion ausbrach, zugrundegegangen.

C). *Die Replik in Detroit.* Damit erschien der künstlerische Lebensweg einer Bildidee von Burne-Jones zunächst beendet. Die Manufaktur hatte in jenen Jahren mit starken Absatzschwierigkeiten zu kämpfen; sogar der Gedanke einer Schließung wurde erwogen. Im Jahre 1908 hatte sich die Hoffnung auf einen staatlichen Auftrag für eine größere Teppichserie zur Ausgestaltung von Räumen des englischen Unterhauses, die alternativ mit einer Freskendekoration im Gespräch war, zerschlagen¹²⁴. Es war der Firma nicht gelungen, das Argument «tapestry will perish as rapidly as our window curtains perish» zu entkräften¹²⁵. Ein Jahr später druckte das «Burlington Magazine» die Zuschrift eines ungenannten aber «wellknown and public spirited art lovers» ab, der auf die prekäre wirtschaftliche Situation der Merton Abbey aufmerksam machte und Interesse und Förderung der Öffentlichkeit für diesen Zweig der Kunstindustrie zum nationalen Anliegen erklärte. «Here is a British industry training lads and girls in a useful art of a most beautiful kind. It has now reached perfection (gone a little beyond it, perhaps). «The Passing of Venus» is really, I think, the most beautiful thing reached by modern art, and their other works are wonderful, though perhaps too natural for decoration. If they were antique, people would just tumble over each other in the struggle to get them. «The Passing of Venus» is about three times the size of «The Star of Bethlehem». It has taken six years to work and costs no more than £ 1.500. If men are tired of Burne-Jones, there are works in quite different styles, much more modern, that would suit a master of hounds»¹²⁶. Der redaktionelle Zusatz zu dem Brief macht sich die Argumentation des Einsenders zu eigen: «Tapestry, ever since the middle ages, has occupied so large a place among the world's decorative arts that the craft stands in no need of defence. But as a nation we have failed to recognise that the particular development of tapestry weaving created by William Morris is the most important achievement of its kind since the eighteenth century, if not since the days of Raphael.»

Der hier im Auszug abgedruckte Leserbrief, Appell an das Gewissen der Nation, ist auch insofern aufschlußreich, als er, zumindest in Nebensätzen, aus einer inzwischen gewandelten Stillage der Kunst, Kritik nicht völlig zu unterdrücken vermag. Dazu gehört der Hinweis auf die Diskrepanz zwischen Naturalismus und Dekoration und das Zugeständnis, man könne inzwischen des «Immortal EBJ», wie Aubrey Beardsley ihn spöttisch-verehrungsvoll genannt hat, müde sein¹²⁷. Um diese Zeit hatte bereits der Art Nouveau, dem der englische, in William Morris und Burne-Jones repräsentierte Spät-Prärafaelismus sich nicht mehr zu öffnen vermochte – William Morris gefielen die Zeichnungen nicht, die der junge Beardsley ihm vorlegte¹²⁸ – seine gestaltende Kraft verloren und war industriell verflacht.

Es hat gewisse Züge des Typischen, wenn in der Folgezeit, besonders in den 20er Jahren, Förderung und Aufträge für die Morrissche Manufaktur, jedenfalls solche von Rang und Gewicht, aus den USA und aus Australien kamen. Für die Vereinigten Staaten geht dieses Interesse parallel mit dem Versuch, diesen Zweig des Kunsthandwerks nunmehr auch im eigenen Lande zu etablieren. In der Person Albert Herters, der 1908 einen eigenen einschlägigen Manufakturbetrieb in New York gründete, manifestiert sich eine erneute Welle der Gothic Revival, die den Blick, nunmehr über das Zwischenglied der Erzeugnisse aus Merton Abbey, noch einmal auf die Bildteppichkunst der Zeit



Abb. 15. The Passing of Venus nach E. Burne-Jones, Merton Abbey, 1923–26. Detroit, Inst. of Arts

kurz nach 1500 richtete¹²⁹. Der Mäzen für solche Bestrebungen, die er durch Aufträge und Käufe stützte, war der Mitbegründer des Museums in Detroit/Michigan, George G. Booth, ein amerikanischer Sammler in der zweiten Generation¹³⁰, den auch die Firma Morris und Company zu ihren Gönnern zählen durfte. Booth hatte bereits 1922 einen großformatigen Teppich nach Entwurf von Burne-Jones «David instructing Solomon in the building of the temple» von der Manufaktur übernommen, den der ursprüngliche Auftraggeber und Käufer an die Firma zurückgegeben hatte¹³¹. Später, im Jahre 1925, vergab er den Auftrag zu zwei riesigen Behängen, die für die Christ Church in Cranbrook/Michigan bestimmt waren und für deren ungewöhnliches Hochformat von 22 × 12 Fuß (6,60 × 3,60 m) die Manufaktur bereit war, einen Spezialwirkstuhl zu konstruieren. Der Entwurf stammte diesmal von J. H. Dearle¹³².

1923 bestellte George G. Booth für das Museum seiner Heimatstadt Detroit in Merton Abbey eine Replik des 1910 zugrundegegangenen Teppichs «The Passing of Venus». Der Teppich wurde nach dem noch vorhandenen Karton gewirkt, war im Dezember 1926 vollendet und ging 1927 in den Besitz des Art Institute Detroit über, wo er sich noch heute befindet (Abb. 15)¹³³. A. C. Weibel hat ihn kurz nach der Erwerbung im Bulletin dieses Museums veröffentlicht¹³⁴. Auf den ersten Blick fällt im Vergleich mit der Erstfassung auf, daß die schmale und etwas monotone Bordüre aus großen Blättern durch eine reichere aus Blüten und Früchten ersetzt worden ist, in der Rosen und Weintrauben dominieren, auch dies ein Rückgriff auf die Form, die die Brüsseler Produktionsstätten im 1. Jahrzehnt des 16. Jh. dieser allseitigen Rahmung eines Teppichs gegeben hatten, für die im weiteren Verlauf der ersten Jahrhunderthälfte immer neue und reichere Formen des Vegetabilischen ausgebildet wurden. Das zweigeteilte Schriftband, das in der Erstfassung offensichtlich leergeblieben war, trägt die Inschrift:

Comment des jeunes colombeaux
en ung Char qui fut riche et beaux . . .
Mainent Venus en lost d Amours
pour lui fair batir erreurs.

(Wie junge Tauben
in einem kostbaren und schönen Wagen
Venus zum Ruhme Amors fahren,
um ihn Verwirrungen stiften zu lassen.)¹³⁵

Diese Zeilen sind von A. C. Weibel, leider ohne nähere Angaben über Zusammenhang und Quelle, als «the beginning and end of an old French madrigal» bezeichnet worden. Die meisten Teppiche aus Merton Abbey haben solche Schriftbänder oder Inschriften, deren Texte häufig von William Morris selbst stammten¹³⁶. Der Teppich ist «Merton Abbey» signiert und zeigt als Wirkerzeichen die Initialen «P. S.», die für Percy Sheldrick stehen, einen der entlassenen Soldaten, die nach dem Ende des 1. Weltkrieges in einer hierfür eingerichteten staatlichen Stelle umgeschult und in der Morrisschen Manufaktur angestellt wurden. Für die Signierung sind in Merton Abbey keine einheitlichen Regeln ausgebildet worden. Die aufwendigste Signatur, die in Versalien über die gesamte Bildbreite läuft, zeigt der Teppich mit der «Anbetung» («The Adoration designed by E. Burne-Jones and executed by Morris and Company at Merton Abbey Surrey England»), dessen Original (1890) für die Kapelle jenes Colleges in Oxford bestimmt war, in dem sowohl Morris als auch Burne-Jones das Studium der Theologie begonnen und wieder aufgegeben hatten¹³⁷.

Der Vergleich zwischen den beiden Fassungen des Teppichs ist durch die schlechte Qualität des Fotos der zerstörten Erstfassung erschwert. Immerhin wird deutlich, daß in der Replik der Hintergrund, die Behandlung des Laubes der Bäume, der Gras- und Pflanzenbewuchs des Hügels, schematischer ausgefallen ist als im Original. Der wesentlichste Unterschied besteht in der Zeichnung der Gesichter, auf die, wie wir gesehen haben, Burne-Jones im Karton eine besondere Sorgfalt verwandte. Gravierend ist hier zum Beispiel der Wandel in der Physiognomie der auf ein Knie Niedergelassenen außerhalb des Baldachins. In der *Detroit*er Version bekommt diese Gestalt etwas Ältlich-Verhärmtes, das sie als nächstes, von Amor bereits anvisiertes Opfer nur bedingt geeignet erscheinen läßt. Die Züge der von Burne-Jones etwas matronal angelegten Zentralgestalt der Frauengruppe rechts, die durch Schleppe und Kranz ausgezeichnet ist, werden in der Zweitfassung des Teppichs kantig und herb. Dies gilt ebenso für die Gesichter einiger anderer Gestalten und hierin vor allem, in der Entfernung vom Fragil-Ätherischen, andererseits aber auch unterschwellig Lasziven des Burne-Jonesschen Frauentypes, scheint sich der Zeitstil der 20er Jahre auszusprechen.

Von der Farbigkeit der Erstfassung von 1908 läßt sich heute keine Vorstellung mehr gewinnen. Unterstellt man ihm eine etwas schrille Farbigkeit, die eine ganze Reihe der Teppiche auszeichnet, die zu Morris' Lebzeiten in Merton Abbey hergestellt worden und heute in öffentlichen Sammlungen zugänglich sind¹³⁸, so müßte man der Replik den Vorzug geben, die bei aller Vielfalt der verwendeten Töne keine harte Buntheit entstehen läßt, sondern zarte, fast matte Farben bevorzugt. Der Teppich hat im neuen Flügel des Institute of Arts in Detroit eine ausgezeichnete und bevorzugte Hängung erfahren, die sowohl eine Betrachtung aus der Distanz mehrerer Meter als auch ein nahes Herangehen ermöglicht. In einer Umgebung von Bildteppichen des 17. und 18. Jh. von nur mittlerer Qualität behauptet er sich nicht nur, sondern er dominiert und zwingt jeden Besucher, den Schritt zu verhalten.

D). *Die Motivquellen.* Offen blieb bisher die Frage der Ikonographie und der ikonographischen Herleitung, wozu sich in der vorliegenden Literatur nichts findet. Der Hinweis von H. C. Marillier: «... The Passing of Venus, also connected with the legend of the Roman de la Rose. . .» ist unrichtig und führte auf eine falsche Spur, deren sorgfältige Überprüfung immerhin den Umfang der Beziehungen von Burne-Jones zu diesem literarischen Stoff deutlich machte¹³⁹.

Die gemalte Wanddekoration in «Laus Veneris» (vgl. Abb. 1), in der das Motiv des Triumphzuges der Venus als Bild im Bilde erstmals vorkam, setzt die Kenntnis der «Trionfi» Petrarcas voraus, die für zwei Jahrhunderte eine Inspirationsquelle für Malerei und Graphik, für Teppichwirkerei und Cassonedekoration, gewesen waren¹⁴⁰. Der Triumph der Liebe, der bei Petrarca den Zug der sechs

triumphierenden allegorischen Prinzipien, Liebe, Keuschheit, Tod, Ruhm, Zeit und Ewigkeit, eröffnet, steht bei Burne-Jones in einer für dieses Thema verbindlichen Bildtradition. Dazu gehört die Gestalt der Venus oder Amors als Personifikation der Liebe, der Triumphwagen mit variierenden Zugtieren, das Motiv des überrollten Widerstandes oder das Mitführen von gebundenen oder an den Wagen geketteten Gefangenen, Sklaven der Liebe. Völlig singulär hingegen ist es, daß Venus Herzen gereicht werden, die sie wie Blumen oder Früchte in einer Schürze sammelt. Bei diesem Devotionsgestus der Übergabe der Herzen, die in der Ikonographie des «Trionfo dell' Amore» sonst nicht begegnet, scheint es sich um ein säkularisiertes Motiv der Heiligenlegende zu handeln, das z. B. in der Vita der Hl. Katharina von Siena vorkommt: die Heilige bietet Christus ihr Herz im Tausch gegen ein neues, nur von seinem Willen erfülltes. Der Augenblick, in dem die Stadtheilige von Siena ihr Herz dem Salvator reicht, ist mehrfach in der toskanischen Malerei des 15. Jh. dargestellt worden¹⁴¹. Burne-Jones, der gute Kenntnisse der Malerei des Quattrocento besaß, könnte diese Geste der Willensunterwerfung hier in einen neuen profanen Bildzusammenhang gestellt haben.

Daß der Maler mit dem literarischen Stoff der «Trionfi» bekannt war, ist nicht notwendig aber denkbar: die Hinwendung zur italienischen Literatur des 14. Jh. im Kreis um Dante Gabriel Rossetti galt zwar primär dem Werk Dantes, schloß aber auch Petrarca nicht aus¹⁴². Wahrscheinlicher ist es, daß Burne-Jones durch eine bildliche Darstellung auf das Motiv stieß, wozu die Sammlungen der Museen Oberitaliens, vorwiegend der Toskana, die er von wiederholten Italienreisen gut kannte, vielfache Möglichkeiten boten¹⁴³. Aber auch in London war dazu Gelegenheit. Unter den Cassoni und den Cassonebildern des Victoria und Albert Museums befinden sich eine ganze Reihe, die die «Trionfi» Petrarcas zum Gegenstand haben. Burne-Jones, der selbst einen Desco des 15. Jh. besaß, könnte sie zur Kenntnis genommen haben¹⁴⁴. Auch mit den Brüsseler Bildteppichen der Triumphe aus dem 1. Jahrzehnt des 16. Jh. in Hampton Court könnte er vertraut gewesen sein¹⁴⁵. William Morris zumindest kannte sie. Sie sind Gegenstand eines Briefes, den er 1887 an Georgiana Burne-Jones schrieb und aus dem hervorgeht, daß Morris sie in diesem Jahr nicht zum ersten Mal gesehen hatte¹⁴⁶. Schon vier Jahre vorher, 1883, hatte das South Kensington Museum drei Teppiche aus derselben, insgesamt sechs Behänge umfassenden Folge erworben¹⁴⁷. In beiden Sammlungen fehlt allerdings der erste Teppich.

Auch die Triumphdarstellungen in der «Hypnerotomachia Poliphili» kommen als Inspirationsquelle in Frage, wie schon gezeigt worden war¹⁴⁸.

Für das Thema «The Passing of Venus» hat Burne-Jones das Motiv des Triumphzuges in einer Weise erweitert, die Handlung intendiert. Die Gestalt des triumphierenden Amor ist zur zentralen Figur der Komposition geworden, von der aus sich der Vorgang aufschlüsseln lassen müßte. In Signorellis Fresko «Der Triumph der Keuschheit», das die National Gallery in London seit 1874 besaß, ist ebenfalls ein großflügeliger, jünglingshafter Amor bildzentral im Vordergrund gegeben, hier allerdings nicht als Sieger, sondern als Überwundener und Bestrafter, der Fesselung, Ausreißen der Flügelfedern und Zerschneiden seines Bogens dulden muß. Der Wagenzug der triumphierenden Keuschheit in der üblichen bildparallelen Anordnung ist in den Hintergrund gedrängt¹⁴⁹.

Schon 1866 hatte das South Kensington Museum den Bildteppich «The Three Fates» für die Sammlung erworben (Abb. 16), den auch William Morris sehr bewunderte¹⁵⁰. Die drei Parzen, Atropos, Lachesis und Clotho, die Tod bedeuten und hier gleichzeitig die drei Lebensalter der Frau symbolisieren, stehen als Sieger auf dem Körper einer weiblichen Gestalt, die mit gebrochener Lilie im Vordergrund gelagert ist. Die Namensgebung dieses Teppichs beweist, daß erst die (spätere) Auffindung des graphischen Vorbildes, an das er sich anlehnt, den Bildinhalt klärte. Der wahrscheinlich französische Wandbehang, der aus dem frühen 16. Jh. stammt, geht auf die Illustrationen einer



Abb. 16. The Three Fates, Bildteppich, Französisch (?), A. 16. Jh. London, Victoria and Albert Museum

ungefähr gleichzeitigen Übertragung der «Trionfi» Petrarca's ins Französische zurück (Abb. 17)¹⁵¹. In diesem «Triumph des Todes über die Keuschheit» hatte Burne-Jones das crude Motiv der sinnfälligen Überwindung des unterlegenen Prinzipes vor Augen, dem in der Bildtradition der «Trionfi» keine Entwicklung beschieden war. Statt dessen wurde der Wagenzug ausgebildet, der bei Petrarca nur im «Trionfo dell'amore» als Bild verwendet wurde und von dem die Unterlegenen überrollt oder in seinem Gefolge als Gefangene mitgeführt wurden.

Die gleiche Wurzel der Buchillustration liegt dem Teppichfragment mit dem «Triumph Amors» zugrunde (Abb. 18 und 19), das sich heute am selben Aufbewahrungsort befindet wie die Zweitfassung der «Passing of Venus», in Detroit¹⁵². Es wurde 1934 aus Mitteln erworben, die der Sammler Ralph H. Booth, der Vater des Stifters der «Passing of Venus», dem Museum vermacht hatte¹⁵³. A. C. Weibel hat ihn veröffentlicht¹⁵⁴. Blindwaltend, die Hüften mit einem Kettenpanzer gegürtet, wie auch die Federzeichnung der Buchillustration dies vorsah und wahrscheinlich Zentralgestalt einer größeren, heute verlorenen Komposition, steht Amor hier auf dem Körper eines gekrönten Königs, der sich mit seinen Gefährten unter den Füßen des Gottes duckt. In der Zeichnung sind sie durch Beischriften als Zeus, Neptun und Pluto gekennzeichnet. Burne-Jones wird diesen Teppich kaum gekannt haben, der hier nur auf Grund de Motivverwandtschaft und als einer der wenigen überlieferten Wirkteppiche, der diese Form des Triumphes der Liebe zeigt, herangezogen wird¹⁵⁵.



Abb. 17. Der Triumph des Todes über die Keuschheit, Ms. 5066, fol. 6. Paris, Bibliothèque de l'Ar-sénal

Konnten für den Triumphzug der Venus und für die Gestalt Amors als Sieger Darstellungen ausfindig gemacht werden, die als Inspirationsquelle für den Künstler nicht ohne weiteres auszuschließen sind, so versagt dies für alles, was jenseits dieser beiden Gestalten den Bildinhalt ausmacht. Die Bildthematik des gesamten Œuvres von Burne-Jones ist ebenso umfangreich wie auffallend konstant und wird zum überwiegenden Teil aus literarischen Quellen gespeist. Ausgespart werden kann hier die religiöse Bildwelt, die fast nur im Zuge seiner Entwurfstätigkeit für die Firma Mosis und Company, vorwiegend für Glasfenster, zum Tragen kommt. Die Werke Chaucers, die er schon 1855 in gemeinsamer Lektüre mit Morris kennenlernte, wurden für ihn zu einer unerschöpflichen Bildquelle, beginnend mit der « Erzählung der Äbtissin » von 1858 aus den « Canterbury Tales » bis zu den Holzschnittillustrationen für die Chaucerausgabe der Kelmescott Press von 1896. Die Artus- und Grals-sage in der spätmittelalterlichen Bearbeitung des « Morte d'Arthur » von Sir Thomas Malory, für deren Neudruck im Jahre 1893 der Illustrationsauftrag einem Vertreter einer neuen Künstlergeneration, Aubrey Beardsley, zufiel, beschäftigte ihn seit dem Teamwork der Freskendekoration der Oxford Debating Hall von 1857 bis zu dem lange geplanten und vorbereiteten Bild « Arthur in Avalon », das er unvollendet hinterließ. Die 24 Verserzählungen von William Morris, die das vierbändige Werk des « Earthly Paradise » (1868–1870) bilden und dem er unter anderem den Pygmalion- und den Cupido und Psyche-Stoff entnahm, ersetzte ihm die Lektüre des Ovid. Auf Alfred Lord

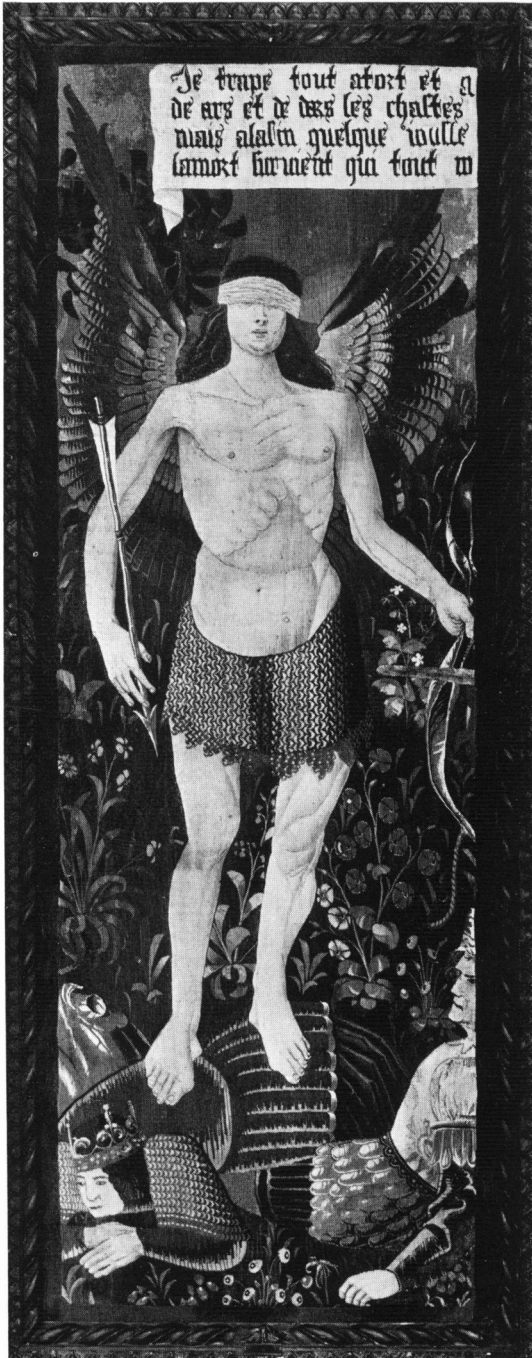


Abb. 18. Eros triumphant, Bildteppich, Französisch (?), A. 16. Jh. Detroit, Institute of Arts



Abb. 19. Der Triumph der Liebe, Ms. 5066, fol. 1 v. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal



Abb. 20. Amor, Detail aus «The Passing of Venus» nach E. Burne-Jones, Bildteppich, Merton Abbey 1925–1926. Detroit, Institute of Arts

Tennyson, dessen literarischem Werk der gesamte Kreis der Präraphaeliten verpflichtet war, geht eines der berühmtesten Bilder von Burne-Jones zurück: «King Cophetua and the Beggarmaid» (1883). Und schließlich ist es unter den zeitgenössischen Dichtern Algernon Charles Swinburne, auf dessen literarische Stoffe er zumindest in seiner Frühzeit gelegentlich zurückgriff. War eine direkte Abhängigkeit im Falle des Ölbildes «Laus Veneris» nicht gegeben, so hat das 1867 vollendete Bild «St. Theophilus and the Angel» eher den Charakter einer Illustration zu Swinburnes «St. Dorothy» aus den «Poems and Ballads», die ein Jahr vorher erschienen waren. Mehr als 30 Studien zu diesem Bild, das eine Abhängigkeit von der literarischen Vorlage etwa in solchen Einzelheiten wie der Wiedergabe des von Swinburne beschriebenen Fußbodenmusters verrät, besitzt das Museum in Birmingham¹⁵⁶. Darüberhinaus jedoch grenzt sich ein Teil des Werkes von Burne-Jones aus der traditionellen und herleitbaren Ikonographie aus. Dazu gehören Bilder wie «Le Chant d'Amour», «The Hours», «The Golden Stairs» und «The Mirror of Venus». Zu dieser Gruppe von Gemälden, die jeder Handlung entbehren und auf denen die Gestalten jeweils in ruhiger Zuständlichkeit gegeben sind, gehört «The Passing of Venus» nicht; denn hier geschieht etwa, das vom Betrachter abgelesen werden soll und also auch deutbar sein muß. Einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit hat die Interpretation, die A. C. Weibel in ihrer Erstveröffentlichung des Detroiters Teppichs als Frage stellte: «Is it Sappho and her friends, fleeing from Eros who stands in the center, resting a foot on a prostrate woman and looking in their direction while drawing his bow?» Diese Deutung verweist wieder auf Swinburne, der eine führende Stellung in der englischen Sapphorezeption der 2. Hälfte des 19. Jh. einnimmt¹⁵⁷ und der verschiedentlich die Fragmente der Oden Sapphos in seinen Dichtungen verwendet hat. Allein in den Burne-Jones gewidmeten «Poems and Ballads» von 1866 gibt es drei Gedichte, die hiervon zeugen. Dazu gehört «Anactoria» (1863), das er selbst als eine Paraphrase über Sapphos «Ode an Anactoria» bezeichnet und in deren 304 Strophen auch zahlreiche Passagen aus der ersten, an Aphrodite gerichteten Ode Sapphos verwandt sind, weiter «Sapphics», ein Gedicht, in dem die Gestalt der Dichterin als zehnte dem Kreis der neun Musen eingereiht wird und schließlich «Erotion» als ein Gemäldegedicht, ein Gedicht auf eine Zeichnung von Simeon Solomon (1840–1905), dessen Titel dieselbe Diminutivform des Namens Eros aufweist, die Swinburne in «Anactoria» prägte¹⁵⁸. In den «Sapphics» wird das Bild der «white implacable Aphrodite» gezeichnet, die mit gelöstem Haar und sandalenlos auf ihrem von Tauben gezogenen Wagen thront. In «Anactoria», in Sapphos Fragment die Klage um ein geliebtes Mädchen, das, wahrscheinlich durch Heirat, aus dem Kreise der Gespielinnen auf Lesbos ausgeschieden ist¹⁵⁹, erscheint die Göttin der Dichterin, der sie zusichert, ihr die verlorene Liebe des Mädchens wieder zuzuwenden, in der visionären Schau einer lodernen Flamme:

«Saw Love, as burning flame from crown to feet,
Imperishable, upon her storied seat¹⁶⁰.»

Die Sapphobegeisterung Swinburnes, der in einem Brief aus dem Jahre 1880 im Zusammenhang des Gedichtes von Elizabeth Barrett Browning «Song of the Rose. Attributed to Sappho», bekennt: «Aeschylus is the greatest poet who ever was also a prophet, Shakespeare is the greatest dramatist who ever was also a poet; but Sappho is simply nothing less – as she is certainly nothing more – than the greatest poet who ever was at all. – There, at all events, you have the simple and sincere profession of my lifelong faith¹⁶¹,» müßte sich auch Burne-Jones als dem Adressaten der «Poems and Ballads» mitgeteilt haben, dem Swinburne nach dem Zeugnis von Georgiana Burne-Jones seine Gedichte «hot from his heart» vorzutragen pflegte¹⁶².

Burne-Jones' «Passing of Venus» erscheint als eine bildliche Synthese aus Motiven und Bildern beider Gedichte Swinburnes, die der Maler zu einer Handlung entrollt: Die Lilien unterhalb des Gefährtes der Venus, im mittleren Bildgrund links, gehören der Zone der «. . . fields that wear Lilies, and languor of the Lesbian air» an¹⁶³. Von den dort gruppierten drei Mädchen gewahrt nur eine betroffen die Erscheinung der vorüberziehenden Göttin¹⁶⁴. Die Zone der Rosen ist der Gestalt des triumphierenden Amor zugeordnet (Abb. 20), der eine der Gespielinnen Sapphos, ermattet und überwunden, zu seinen Füßen gezwungen hat. Ängstlich bis verängstigt erwartet die Schar der übrigen die Wahl eines neuen Opfers. Sappho selbst, in deutlicher Dominanz innerhalb der Frauengruppe, mit einer Blütenkrone über der Stirn, gegeben, gewahrt bewegungs- und fast emotionslos, daß eines der Mädchen von einer Gewalt, die stärker ist als ihre eigene Liebe, aus ihrem Kreis gerissen worden ist. Selbst der Klagegestus des Aufreißen des Gewandes über der Brust, erstarrt zu unbestimmter und matter Verhaltenheit.

Das Thema des Triumphes der Liebe hatte Burne-Jones als Bildthema sein ganzes Leben beschäftigt und fasziniert. In der riesig dimensionierten Realisierung als «The car of Love or Love's Wayfaring» blieb es unvollendet¹⁶⁵, obwohl der Künstler es schon 1872 an die oberste Stelle einer Aufstellung von Bildthemen gesetzt hatte, zu der er schrieb: «These I desire to paint above all others¹⁶⁶.» Auch im Falle der «Passing of Venus» war es ihm nicht gelungen, seiner Bildvorstellung selbst endgültige Gestalt zu geben. Die Quellen, aus denen ihm thematische Anregungen zugeflossen sind, liegen auch bei diesem Bildvorwurf deutlicher zutage, als es der Maler, befragt, wo er die Sujets für seine Bilder fände, wahrhaben wollte: «I do not find them, I make them – or, at least, I entirely remake them from vague impressions left by poems which I have forgotten», weicht er dem Fragesteller aus¹⁶⁷.

Trotz des minutiösen Detailrealismus kann der gedanklich-literarische Charakter des Bildvorwurfes in der Umsetzung in das Medium der Malerei völlige Transparenz nicht erreichen, da Burne-Jones auf die Beigabe des erläuternden Wortes verzichtet, das Dante Gabriel Rossetti mit seinen «Sonnets for Pictures», William Holman Hunt in mehrseitigen Kommentaren zu seinen Bildern dem Betrachter an die Hand gegeben haben. In dem Ableitungs- und Deutungsversuch, der hier unternommen worden ist, wird mit der poetry-picture-Beziehung ein Hauptproblem der Ikonographie präraphaelitischer Malerei berührt, das «Gedichtgemälde», wie man es in Angleichung an den literaturwissenschaftlichen Terminus des «Gemäldegedichtes» nennen könnte. Bei diesem Bildtyp kann ein Sektor des Undeutbaren verbleiben, der das betrifft, was der bildende Künstler der dichterischen Aussage aus eigener Imaginationskraft hinzugefügt hat, die nach dem Zeugnis von Dante Gabriel Rossetti der Maler Edward Burne-Jones in hohem Maße besaß: «If, as I hold, the noblest picture is a painted poem, then I say that in the whole history of art there has never been a painter more greatly gifted than Burne-Jones with the highest qualities of poetical invention¹⁶⁸.»

¹ Kansas 1958. Dante Gabriel Rossetti and his circle. A loan exhibition of paintings, drawings and decorative objects by the Pre-Raphaelites and their friends. Ausst. Kat. University of Kansas, Museum of Art, Kansas/Texas 1958, ohne Numerierung, Abb. auf S. 2. – Return of the Pre-Raphaelites. Exhibition at the University of Kansas Museum of Art. in: *Connoisseur* (American Edition) 143. 1959 (April), 132.

² Sotheby 1971. Fine eighteenth and nineteenth century paintings. The property of the Earl of Shrewsbury and Waterford, Mr. Huntington Hartford of New York, the Earl of Inchcape and other owners. Sotheby & Co., London, 17. 3. 1971, Kat.Nr. 57. London, Agnew and Sons. £ 33.000. – Für die liebenswürdige Überlassung eines Fotos habe ich Herrn Dir. T. H. Clarke, Sotheby, London, zu danken.

³ William E. Fredeman, *Pre-Raphaelitism. A Bibliocritical Study.* Cambridge/Mass. 1965.

⁴ Dazu gehören vor allem folgende Titel: Virginia Surtees, *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti (1828–1882).* A catalogue raisonné. 1.2. 2 Bde. Oxford 1971. – Mary Bennett, John Everett Millais. Ausst. Kat. Walker Art Gallery Liverpool u. Royal Academy of Arts Liverpool 1967. – Mary Bennett, William Holman Hunt. An Exhibition arranged by the Walker Art Gallery Liverpool. Ausst. Kat. Walker Art Gallery Liverpool u. Victoria und Albert Museum, London 1969.

⁵ Malcolm Bell, Edward Burne-Jones. *A Record and Review.* 1.–4. Aufl. London. 1. Aufl. 1892, 2. Aufl. 1893, 3. Aufl. 1894 (Reprint 1895), 4. Aufl. 1898.

⁶ Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones.* 1.2. 2 Bde. London 1904.

⁷ Cambridge/Mass. 1946. *Paintings and Drawings of the Pre-Raphaelites and their circle.* Ausst. Kat. Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge/Mass. 1946 (E. Burne-Jones: S. 23–52, Nr. 4–47).

⁸ Birmingham 1939. *Catalogue of the permanent collection of drawings in pen, pencil, charcoal and chalk etc., including cartoons for stained glass.* Museum and Art Gallery Birmingham 1939 (E. Burne-Jones: S. 51–150).

⁹ 1878 Grosvenor Gallery, London

1893 New Gallery, London, Kat.Nr. 57

1898/1899 E. Burne-Jones Gedenkausstellung, New Gallery, London, Kat.Nr. 96

1900 Weltausstellung Paris, Royal Pavillon, Nr. 121

1935 Centenary Exhibition E. Burne-Jones, London, Tate Gallery, Kat.Nr. 1

¹⁰ New York 1964. *Paintings from the Huntington Hartford Collection in the Gallery of Modern Art.* Vorw.: Carl J. Weinhardt Jr., Einl.: Margaret Potter. Kat. New York 1964, Kat.Nr. 19 mit Farbabb. – Eine weitere farbige Abbildung bei: Alfred Frankfurter, *Caviare?* – New York's newest museum. in: *Art News* 63. 1964 (1), S. 32–34 u. 59–61, Abb. S. 32.

¹¹ Freundliche Mitteilung von Mr. D. Robinson, Assistant Keeper des Departments of Paintings and Drawings, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

¹² Dies gilt z. B. für Rossettis schon 1854 begonnenes Gemälde «Found», das sich heute in der Bancroft Collection, Wilmington Society of Fine Arts, Delaware befindet. Vgl. V. Surtees, 1971, Bd. 1, Kat. Nr. 64, S. 26–28.

¹³ Vgl. Samuel J. Wagstaff Jr., *Some Notes on Holman Hunt and the Lady of Shalott.* in: *Wadsworth Atheneum Bulletin* 5. 1962 (10) (Spring), S. 1–21.

¹⁴ So ist etwa das erste der Pygmalionbilder (*Pygmalion and the Image*), «The heart desires»: «E. Burne-Jones inv. 1868. pinxit 1878» signiert und datiert (vgl. John Woodward, *Catalogue of Paintings, City Museum and Art Gallery Birmingham, Birmingham 1960*, S. 23, Inv.Nr. 23. 1903).

¹⁵ a) Study of the princess for the picture «*Laus Veneris*». In white and red chalk heightened with gold, upon flamecoloured ground. Signed: E. B. J. 15,8 × 40,4 cm. Lent by J. W. Comyns Carr. London 1899. *Drawings and Studies by Sir Edward Burne-Jones.* Ausst. Kat. hg. Cosmo Monkhouse. Burlington Fine Arts Club, London 1899, Kat.Nr. 125.

b) Study for head in «*Laus Veneris*». 1873 und: Studies for Heads in «*Laus Veneris*» und: Two Studies for «*Laus Veneris*» London 1904. *Catalogue of an exhibition of drawings and studies by Sir Edward Burne-Jones with an introductory note by Sidney Colvin.* Ausst. Kat. The Leicester Galleries, London 1904, Kat.Nr. 45, 46 u. 68.

c) Study for head for picture «*Laus Veneris*». Manchester 1905. *Drawings by the late Sir Edward Burne-Jones. An illustrated catalogue of works on exhibition at the Municipal School of Art, Manchester 1905.* Kat.Nr. 30 (Alle 3 Kataloge ohne Abb.).

¹⁶ London 1898/1899. *The New Gallery. Exhibition of the Works of Sir Edward Burne-Jones.* Ausst. Kat. Vorw.: Comyns Carr. London 1898, Kat.Nr. 15 (ohne Abb.): *Laus Veneris. Sketch for No. 96.* Signed and dated: E. B. J. 1861. Watercolour. 30,0 × 45,0 cm. Lent by Colonel H. Jekyll.

¹⁷ G. Burne-Jones 1904, Bd. 1, S. 225.

¹⁸ Das belegt das Zeugnis von *Fortunée de Lisle*, Burne-Jones, London 1904, S. 108, der über dieses

Aquarell schreibt: «Seventeen years before, a small water-colour of the picture had been executed, and though the arrangement and the schema of colour are the same, the technical power and magnificent flow of line now revealed, had not at that time been attained.»

¹⁹ Für diesen Hinweis wie für freundliche Hilfe bei der Identifizierung der Musikinstrumente habe ich Herrn Dr. H. Kümmerling, Musikwissenschaftliches Institut der Universität Köln, zu danken.

²⁰ vgl. neuerdings Lothar Hönnighausen, *Präraphaeliten und Fin de Siècle. Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik*. München 1971, Kap. II/6, S. 85–97: *Gemäldedichtung und das Problem der Emblematik*.

²¹ vgl. hierzu Howard Mumford Jones, *The Pre-Raphaelites*. in: Frederic E. Faverty (hg.), *The Victorian Poets. A Guide to Research*, Cambridge/Mass. 1956, Kap. 7, S. 161: «The initial paradox confronting the contemporary student of the Pre-Raphaelite movement is indicated by the fact that in any competent library the classification staff has great difficulty in determining whether a general book on this topic belongs under Fine Arts or under English Literature. . . This confusion is symbolic of a presedent confusion of values: scholars who have interested themselves in the literary work of the Pre-Raphaelites, whoever the poets may be they so categorize, have commonly felt awkward in dealing with the work of Rossetti and Morris in the fine arts; and historians of British painting have usually assumed that comment on literary work is the business of professional literary scholars. Yet the Pre-Raphaelite movement is the leading example in British literary history of a fruitful union between literature and the graphic arts.»

²² In einem Brief an William Allingham vom 25. 1. 1855: «. . . one can allegorize on one's own hook on the subject of the poem. . . » Zitiert nach Oswald Doughty u. John Robert Wahl (hg.), *The Letters of Dante Gabriel Rossetti*. 1–4. 4 Bde. Oxford 1965–1967, Bd. 1, 1965, Brief Nr. 196, S. 239.

²³ vgl. George Somes Layard, *Tennyson and his Pre-Raphaelite Illustrators. A book about a book*. London 1894, bes. S. 41.

²⁴ G. Burne-Jones 1904, Bd. 2, S. 75 (1877).

²⁵ Eine andere Eloge Swinburnes auf Burne-Jones sind die folgenden Strophen, Teil eines längeren Widmungsgedichtes, die *Fortunée de Lisle*, 1904, seiner Burne-Jones-Monographie als Motto voranstellte:

«No sweeter, no kindlier, no fairer,
No lovelier a soul from its birth
Wore ever a brighter and rarer
Life's raiment for life upon earth
Than his who enkindled and cherished
Art's vestal and luminous flame,
That dies not when kingdoms have perished
In storm or in shame.»

²⁶ Mary Chamot, *The Tate Gallery, British School. A concise catalogue*. London 1953, S. 33, Inv. Nr. 5381: *Love and the Pilgrim*. Öl auf Lwd. 1,57 × 3,04 m. Presented by the National Art Collections Fund 1942. Das Gemälde war 1898 bei Christie versteigert und von der Herzogin von Sutherland erworben worden (vgl. Anm. 62), die es für die Burne-Jones-Gedenkausstellung der New Gallery 1898/1899 zur Verfügung gestellt hatte (vgl. Anm. 9). Im Katalog dieser Ausstellung wurden dem Bild jene Strophen Swinburnes «Love that is first and last of all things made . . . » vorangestellt, die für diesen Aufsatz als Motto gewählt wurden. Swinburne schrieb sie 1870 nieder. Sie entstammen dem 1871 erstmals gedruckten «*Tristram and Iseult: Prelude of an Unfinished Poem*» und wurden 1882 in «*Tristram of Lyonesse, and other Poems*», leicht verändert, wieder abgedruckt.

²⁷ nach Philip Burne-Jones, *Notes on some unfinished works of Sir Edward Burne-Jones*. in: *Magazine of Art* 23. 1900, S. 159–167, S. 164.

²⁸ Robert Buchanan, *The Fleshly School of Poetry*. in: *Contemporary Review* 28. 1871, S. 334–350 und ders., *The Fleshly School of Poetry and other Phenomena of the Day*. London 1872. – Dante Gabriel Rossetti, *The Stealthy School of Criticism*. in: *Atheneum* Nr. 2303 v. 16. Dezember 1871, S. 792–794. vgl. hierzu John A. Cassidy, *Robert Buchanan and the fleshly controversy*. in: *Publications of the Modern Language Association of America* 67. 1952, S. 65–93 und: Jerome Hamilton Buckley, *The Victorian Temper. A Study in Literary Culture*. London 1953, Kap. IX: *The Fear of Art*, bes. S. 264.

²⁹ vgl. die Übersicht bei Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1962, S. 612–614 unter dem Stichwort *Tannhäuser*, weiter: Dora Koegel, *die Auswertung der Tannhäusersage in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jh.* Diss. München 1922 (Masch. schr. Ms.) und: Hilda Horowitz, *Tannhäuserdichtungen seit Richard Wagner*. Diss. Wien 1932 (Masch. schr. Ms.). Die letztere Arbeit kommt, mit Blick nur auf den deutschsprachigen Raum, zu dem negativen Ergebnis, daß nach Richard Wagner keine Tannhäuserbearbeitung von Bedeutung mehr erfolgt ist. – vgl. weiter: Otto Löhmann,

Die Entstehung der Tannhäusersage. in: *Fabula* 1960 (3), S. 224–253 (Ausführl. Bibliogr. S. 251–253).

³⁰ A. C. Swinburne, *Notes on Poems and Reviews* 1866, S. 16. – vgl. Ludwig Richter, *Swinburnes Verhältnis zu Frankreich und Italien*. Leipzig 1911. = Münchener Beitr. z. roman. u. engl. Philologie 51, S. 60 und: Georges Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne (1837–1867)*. 1.2. 2 Bde, Paris 1928, Bd. 2, S. 443. – Max Moser, *Richard Wagner in der englischen Literatur des 19. Jh.* Bern 1938. = Schweizer anglistische Arbeiten 7, Kap. IV/3: Charles Algernon Swinburne, S. 37–44. – Enid Starkie, *From Gautier to Eliot. The influence of France on English Literature 1851–1939*, London 1960, Tl. 1, Kap. 3: Swinburne and Pater, S. 40–57.

³¹ In einem Brief an Charles Charrington vom 30. Dezember 1901: «I must confess to the youthful sin of forgery: I invented Maistre Gaget and also the *Grandes chroniques* when I was in my early «twenties». I am sorry to have given you so much trouble for nothing, but I am highly honoured and gratified by your estimate of my early improvisations in old French». vgl. Cecil Y. Lang (Hg.), *The Swinburne Letters*. 1–6. 6 Bde. New Haven 1962, Bd. 6, 1962, S. 156, Brief Nr. 1771.

³² Clyde Kenneth Hyder, *Swinburne's Laus Veneris and the Tannhäuser Legend*. in: *Publications of the Modern Language Association of America* 45. 1930, S. 1202–1213.

³³ vgl. Forrest Reid, *Illustrators of the Sixties*. London 1928, S. 44–45 und: James Thorpe, *English Illustration: The Nineties*, London 1935, S. 8 u. S. 130.

³⁴ vgl. George S. Layard, *Millais and Once a Week*. in: *Good Words* 34. 1893 (August), S. 552–558.

³⁵ *Tannhäuser*, Translated by L.D.G. *Once a Week* 5. 1861, 17. August, S. 210–212, Abb. auf S. 211.

³⁶ vgl. hierzu S. M. Ellis, *George Meredith: His Association with the Pre-Raphaelites*. in: *Bookman* 73. 1928 (Febr.), S. 253–257.

³⁷ Heinrich Heine, *Der Tannhäuser. Eine Legende*. 1836, Strophe 85–128.

³⁸ A. C. Swinburne, *Laus Veneris*, Strophe 25–28.

³⁹ A. C. Swinburne, *Laus Veneris*, Strophe 125–136.

⁴⁰ A. C. Swinburne, *Laus Veneris*, Strophe 17–24.

⁴¹ vgl. Theodore Wratilaw, *Algernon Charles Swinburne*, London 1900, S. 41.

⁴² vgl. *The collected Works of William Morris*, with an introduction by his Daughter May Morris. 1–24. 24 Bde., London 1910–1915, Bd. 6, *The Earthly Paradise. A Poem. Part IV*, 1911, S. 281–326: *The Hill of Venus*. In der Einleitung, S. XVI–XVII, bezieht sich M. Morris auf Manuskripte mehrerer früherer Fassungen des Versgedichtes, die jene Nähe zu Ludwig Tiecks «Der getreue Eckardt und der Tannhäuser» aufweisen, die die endgültige, gedruckte Fassung nicht mehr hat. – Zur Quellengeschichte des «*Irischen Paradieses*» vgl. im übrigen: Julius Riegel, *Die Quellen von William Morris' Dichtung «The Earthly Paradise»*. Erlangen u. Leipzig 1890. = *Erlanger Beitr. z. engl. Philologie* 9, S. 67–69: *The Hill of Venus*.

⁴³ *Collected Works of William Morris*, Bd. 5–6, 1910–1911.

⁴⁴ *Birmingham 1939. Catalogue of the permanent collection of drawings* S. 88–89: *Studies and designs illustrating «The Hill of Venus», from «The Earthly Paradise», by William Morris*. Inv.Nr. 97. 1904 und 633. 1927–645. 1927.

⁴⁵ Auch hier erreicht Tannhäuser (bei Morris «Walter») die Kunde von der göttlichen Vergebung nicht mehr. Abweichend von allen anderen bekannten Versionen ist der Schluß, den Morris dem Legendenstoff gegeben hat: der Papst stirbt angesichts des von Gott bewirkten Wunders. Noch im Tod verkündet ein Ausdruck des Glücks seine Züge. – Der neue Aufsatz von Jane W. Stedman, *A Victorian in Iceland*. in: *Opera News* 24. 1960 (20. Febr.), S. 8–9 u. S. 23 (*A comparison of Morris «Hill of Venus» with Wagner's «Tannhäuser», W. E. Fredeman 1965, Nr. 43. 164*) war mir leider nicht erreichbar.

⁴⁶ *Collected Works of William Morris*, Bd. 6, 1911, *Hill of Venus, Song*, S. 289–290.

⁴⁷ In diesem Sinne äußern sich auch die Biographen Swinburnes, G. Lafourcade, 1928, Bd. 2, S. 443: «La question est de savoir si c'est Swinburne qui influence Morris ou réciproquement» und schlüssiger C. K. Hyder, 1930, S. 1206: «Only omniscience could determine what oral communications may have passed between Morris and Swinburne. The available facts, however, do not point to indebtedness on the part of the latter.»

⁴⁸ *A Triptych: The Annunciation and Adoration of the Magi*. 1861. Canvas, centre: 1,09 × 1,56 m. Wings 1,09 × 0,73 m. (Magazin). Presented by G. H. Bodley in memory of Frederick Bodley 1934. Mary Chamot, *The Tate Gallery, British School, A concise catalogue*. London 1953, S. 32. Inv.Nr. 4743. Abb. s. Otto von Schleinitz, *Burne-Jones. Bielefeld u. Leipzig 1901*, Abb. 10, S. 15.

⁴⁹ G. Burne-Jones 1904, Bd. 1 (1860), S. 215. Auf der gleichen Seite gibt sie anschließend eine glänzende Charakterisierung von Swinburnes Erscheinung und Wirkung.

⁵⁰ G. Burne-Jones 1904, Bd. 2 (ohne Fixierung auf ein bestimmtes Jahr), S. 190.

⁵¹ Bei Erhalt von Swinburnes «*Tristram of Lyonesse*» schreibt er an Georgiana Burne-Jones: «As to the poem, I have made two or three attempts to read it, but have failed, not being in the mood I

suppose: nothing would lay hold of met at all. This is doubtless my own fault, since it certainly did seem very fine. But, to confess and be hanged, you know I never could really sympathize with Swinburne's work; it always seemed to me to be founded on literature, not on nature . . . » Zitiert nach Philip Henderson, William Morris, London 1967, S. 239.

⁵² In einem Brief Swinburnes an Theodore Watts vom 15. 10. 1882 steht dazu, in einem größeren Zusammenhang: «It is my belief that you encourage all this dashed and blank Volsungery which will end by eating up the splendid genius it has already overgrown and incrustured with Iceland moss.» Zitiert nach The Swinburne Letters, Bd. 4, 1960, 1877–1882, Brief Nr. 1182, S. 307. – Auch Dante Gabriel Rossetti vermochte Morris auf diesem Weg nicht zu folgen. Er lehnte es ab, die Korrekturfahnen von Morris' Nibelungenepos, «Sigurd the Volsung» zu lesen, mit der Begründung, daß er «really could not take any interest in a man whose parent was a snake.» Zitiert nach M. Moser 1938, S. 31, Anm. 2.

⁵³ Ein heute nicht mehr nachweisbarer Fächer, den Philip Burne-Jones 1900, S. 164, erwähnt und der das gleiche Motiv zeigte, lag zeitlich möglicherweise noch vor den Skizzen von 1877.

⁵⁴ M. Chamot 1953, Nr. 3453: Edward Burne-Jones, The Passing of Venus (unfinished). 1881. Body-colour, on paper with linen back. 1,07 × 2,44 m.

⁵⁵ Ph. Burne-Jones 1900, S. 159–167.

⁵⁶ Zitiert nach Robert de la Sizeranne, Fernand Khnopff u. M. H. Spielmann, In Memoriam: Sir Edward Burne-Jones (Born Aug. 28, 1833; Died June 17, 1898). in: Magazine of Art 1898, S. 513–528, S. 528 (M. H. Spielmann).

⁵⁷ G. Burne-Jones 1904, Bd. 2, S. 189.

⁵⁸ G. Burne-Jones 1904, Bd. 2, S. 306.

⁵⁹ London 1896. Studies and Drawings by Sir Edward Burne-Jones. Catalogue of the Exhibition. Fine Art Society London 1896, Kat.Nr. 22 u. Nr. 42 (Figuren- und Draperiestudien).

⁶⁰ London 1899. Drawings and Studies by Sir Edward Burne-Jones. Ausst. Kat. hg. Cosmo Monkhouse. Burlington Fine Arts Club 1899, Kat.Nr. 91 (2 Draperiestudien) und Kat.Nr. 111 a (Study for the Queen). – London 1904. Catalogue of an Exhibition of Drawings and Studies by Sir Edward Burne-Jones with an Introduction Note by Mr. Sidney Colvin. Ausst. Kat. The Leicester Galleries, London 1904. Kat.Nr. 22 u. 86 (Draperiestudien). – Manchester 1905. Drawings by the late Sir Edward Burne-Jones. An Illustrated Catalogue at the Municipal School of Art, Manchester from October to December 1905, Kat.Nr. 17, 29, 30 (Kopfstudien), 51 (coloured design) und 55.

⁶¹ London 1933. Centenary Exhibition of Paintings and Drawings by Sir Edward Burne-Jones (1833–1898). Ausst. Kat. hg. W. Rothenstein. National Gallery and Tate Gallery, London 1933. Kat. Nr. 78: Head of a Woman. Pencil on Green Paper. 20,0 × 16,3 cm. Lent by Mr. C. H. Shannon, R. A.; Kat.Nr. 81: Two Studies. Pencil on Green Paper. 24,4 × 14,7 cm u. 24,4 × 12,0 cm. Lent by Mr. C. H. Shannon, R. A.

⁶² Christie 1898. Remaining Works of Sir Edward Burne-Jones. Catalogue of the Sale. (Gemälde). London, Christie, 16.–18. 7. 1898 (206 Nrn.) – Christie 1919. The Remaining Works of the Late Sir Edward Burne-Jones, consisting of Pictures, Drawings, Pastels, and Studies, together with many unfinished Paintings. Catalogue of the Sale. London, Christie, 5. 6. 1919 (187 Nrn.), Kat.Nr. 126: Studies of Heads, Figures and Drapery. Black chalk on coloured paper. – Kat.Nr. 129: Seven Studies of female figures in four frames. Pencil on green paper. – Kat.Nr. 150: Water-colour drawing. 38,8 × 92,5 cm (Wahrscheinlich identisch mit der Teppichskizze im Metropolitan Museum, vgl. unsere Abb. 12). – Christie 1954. Studies bei Sir Edward Burne-Jones. The Property of his Daughter, the late Mrs. Margaret Mackail. Catalogue of the Sale. London, Christie, 3. 12. 1954 (44 Nrn.) – Sotheby 1926. Drawings and Pictures of the English School including the Property of the late Sir Philip Burne-Jones. Catalogue of the Sale. London, Sotheby, 10. 11. 1926 (Darunter Zeichnungen zum Thema in Skizzenbüchern, Kat.Nr. 96–100).

⁶³ Cambridge/Mass. 1946. Ausst. Kat.Nr. 47: Edward Burne-Jones, Sketchbook Nr. V, Inv.Nr. 1943. 1815. 18. Zeichnungen in schwarzem Bleistift, Blattgröße 26,7 × 16,6 cm.

⁶⁴ Birmingham 1939. Kat. S. 99, Inv.Nr. 65. 1911. Study for the figure of the woman seated on the ground in the middle of the group on the left. Pencil, heightened with white, on dark olive green paper. 16,9 × 16,3 cm. Inscribed: «E. B.-J. 1877, The Passing of Venus.»

⁶⁵ Birmingham 1939, Kat. S. 99:

Abb. 5: Inv.Nr. 66. 1911. Study for the figure of the woman seated on the ground on the extreme left. Pencil, heightened with white, on dark olive green paper. 12,5 × 19,4 cm. Inscribed: E. B.-J. 1877. The Passing of Venus.»

Abb. 6: Inv.Nr. 64. 1911 (s. oben) 14,7 × 21,7 cm.

⁶⁶ London 1969. The Collection of the Tate Gallery.

British Painting, Modern Painting and Sculpture. Tate Gallery London 1969 (Masch. schr. Ms.)

Abb. 7: S. 12, Inv.Nr. 3146 (ii)

Study of a seated woman for the «Passing of Venus.» Signiert. Datiert 1887. 25,8 × 20,6 cm. Erw. 1916. Abb. 8: S. 12, Inv.Nr. 3146 (i)

Study of a standing woman for the «Passing of Venus». Signiert. Datiert 1877. 25,6 × 15,0 cm. Erworben 1916.

⁶⁷ vgl. Timothy Hilton, *The Pre-Raphaelites*. London 1970, S. 190/91.

⁶⁸ Hier reproduziert nach: Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Edizione critica e commento a cura di Giovanni Pozzi e Lucia A. Ciapponi. 1. 2. 2 Bde. Padua 1964, Bd. 1, Abb. S. 369.

^{68a} J. Allingham und D. Radford, *William Allingham's Diary*. Carbondale/Ill. 1967 (1. Aufl. 1907), S. 140: Eintragung unter dem 18. 8. 1866: «... Ned does not paint down here (it's his holiday), and only makes a few pencil sketches. He occupies himself, when in the mood, with designs for the *Big Book of Stories in Verse* by Morris, and has done several from Cupid and Psyche; also pilgrims going to Rome, and others. He finds his style in these on old Woodcuts, especially those in «*Hypnerotomachia*», 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»».

^{68b} Henry Treffry Dunn, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti and his circle*. hg. Gale Pedrick. London 1904 (Diese Ausgabe war der Verf. leider nicht erreichbar). Statt dessen benutzt: Gale Pedrick, *Life with Rossetti or No Peacocks allowed*. London 1964, S. 55.

^{68c} vgl. Mario Praz, *Some foreign imitators of the «Hypnerotomachia Poliphili»*. In: *Italica*. The Quarterly Bulletin of the American Association of Teachers of Italian 24. 1947, 20–25, S. 21.

⁶⁹ Ph. Burne-Jones 1900, Reproduktion nach Abb. S. 162.

⁷⁰ vgl. Ph. Burne-Jones 1900, S. 161 und vor allem: Aymer Vallance, *The decorative art of Sir Edward Burne-Jones*, London 1900. = *Easter Art Annual*, Abb. 42, 46 u. 52–55. – Die Stühle der Tafelrunde des Königs Artus in den Teppichen der «*Holy Grail*»-Serie (vgl. Anm. 88/89), für die Burne-Jones ebenfalls Modelle entworfen hatte, wurden von einem Tischler in Originalgröße ausgeführt und dienten später der Ausstattung von Burne-Jones' Ferienhaus, North End House/Rottingdean. Seine Enkelin, Angela Thirkell, entsinnt sich, wie unbequem und unzweckmäßig diese Stühle mit ihren zu hohen Sitzen und ihren zu hohen und engen Armlehnen waren: «If that is how Arthur's court was furnished it is quite enough to explain the eagerness of the knights to leave their seats and follow the quest of the Holy Grail . . . » (A. Thirkell, *Three Houses*, London 1931, S. 81).

⁷¹ A. Vallance 1900, S. 26.

⁷² vgl. O. Doughty u. J. R. Wahl (hg.), *The Letters of Dante Gabriel Rossetti*. Bd. 1, 1965, Nr. 262, S. 319. – Dieser Brief auch abgedruckt bei Julia Cartwright, *Sir Edward Burne-Jones. His life and work*, London 1894. = *Christmas Number of the Art Annuals*, S. 7.

⁷³ vgl. A. Vallance 1900, Text S. 26. Abb. 47–49 zeigen drei der unter Leitung von Burne-Jones entworfenen Helme für diese Aufführung des Lyceum Theatres von 1895.

⁷⁴ vgl. z. B. Thomas Hahm, *Die Gastspiele des Meiniger Hoftheaters im Urteil der Zeitgenossen unter besonderer Berücksichtigung der Gastspiele in Dresden und Wien*. Diss. Köln 1970. Köln 1970 (Fotodruck), bes. Kap. IV/4 *Das Ausstattungsprinzip des Historischen Realismus d) Die historische Treue*, S. 171–179.

⁷⁵ zitiert nach G. Burne-Jones 1904, Bd. 2, S. 331; auch bei Ph. Burne-Jones 1900, S. 162.

⁷⁶ Der oft zitierte Satz Nikolaus Pevsners: «Dieses Ereignis bezeichnet den Beginn einer neuen Ära der abendländischen Kunst», den dieser 1936 in bezug auf die Firmengründung durch William Morris schrieb, wird im Zusammenhang einer verstärkten Forschungstätigkeit zur Kunst des 19. Jh. seine Gültigkeit erneut zu beweisen haben.

⁷⁷ Zwei Versuchsstücke waren schon 1879 und 1880 in Kelmscott Manor bzw. in den Geschäftsräumen der Firma am Queen Square entstanden. vgl. H. C. Marillier 1927, S. 31 (s. Anm. 79).

⁷⁸ George Leland Hunter, *Tapestries. Their Origin, History and Renaissance*. New York 1912, S. 127–138. – W. G. Thomson, *A History of Tapestry from the Earliest Times until the Present Day*. 2. Aufl. London 1930. S. 498–499. – Phyllis Ackerman, *Tapestry. The mirror of civilization*. New York u. London 1933, S. 298–302 (In den Einzelheiten nicht ganz fehlerfrei, im ganzen stark wertend und sehr kritisch: «Compared to the offensive things that were being turned out in France at the same time, these tapestries are meritorious. But the world would have been no poorer if no one of them had ever been conceived.» (S. 301).

⁷⁹ H. C. Marillier, *History of The Merton Abbey Tapestry Works founded by William Morris*. London 1927 (In vielem, nicht nur in den Standortangaben heute überholt. Eine Neubearbeitung wäre ein dringendes Desiderat).

⁸⁰ Barbara Morris, *William Morris – his designs for carpets and tapestries*. in: *Handweaver and Craftsman* (New York) 12. 1961 (Fall), S. 18–21 u. S. 36. – Gabriele Howaldt, *Bildteppiche der Stilbewegung*. Darmstadt 1964. = *Kunst in Hessen und am Mittelrhein 4*. = *Schriften d. Hessischen Museen*. Die englischen Bildteppiche S. 11–20.

- ⁸¹ Brief vom 14. 11. 1877 an Thomas Wardle. Zitiert nach Philip Henderson (Hg.), *The Letters of William Morris to his Family and Friends*, London 1950, S. 98 u. 99.
- ⁸² nach J. W. Mackail, *The Life of William Morris*. 1.2. 2 Bde. London 1950 (1. Aufl. 1899). = *The World's classics* 521, Bd. 2, S. 55.
- ⁸³ G. Burne-Jones 1904, Bd. 2, S. 269: «... for he said he had suddenly waken 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!» (Eintragung für 1895).
- ⁸⁴ G. Burne-Jones 1904, Bd. 2, S. 268 (Eintragung für 1895).
- ⁸⁵ Burne-Jones hatte schon in den Jahren 1857–1861 Entwürfe für Glasfenster für die Firma Powell in Whitefriars gemacht, bevor er auf diesem Sektor für die Morrissche Firma zu arbeiten begann. Zwischen 1861 und 1898 hat er über 400 Entwürfe für Glasmalerei für Morris geliefert. Eine gesonderte Übersicht und Chronologie bietet das Verzeichnis im Anhang der Monographie von M. Bell, 5. Aufl. 1894 u. 4. Aufl. 1898. – Über die Glasfenster von Burne-Jones ist eine Arbeit von Charles Sewter, *Keeper of the Department of Prints and Drawings, Whitworth Art Gallery, Manchester, in Vorbereitung*.
- ⁸⁶ A. Vallance 1900, S. 30.
- ⁸⁷ Außer dem in Anm. 70 genannten Aufsatz noch: *The Revival of Tapestry Weaving. An Interview with Mr. William Morris*. in: *Studio* 3. 1894, S. 98–101. Weiter: *Some Examples of Tapestry designed by Sir E. Burne-Jones and Mr. J. H. Dearle*. in: *Studio* 45. 1908 (Oct.), S. 13–24 und schließlich: *William Morris. His art, his writings and his public life*. London 1897, S. 111–125.
- ⁸⁸ vgl. H. C. Marillier 1927, S. 19–20.
- ⁸⁹ so bei Hermann Muthesius, *Englische Innenkunst auf der Pariser Weltausstellung*, in: *Dekorative Kunst* 7. 1901, S. 17–30. S. 23: «Sie gehören vielleicht zu dem besten, was Morris überhaupt geleistet hat und machen den Raum, für den sie gezeichnet und gewebt sind, zu einem der herrlichsten Denkmäler der neueren dekorativen Kunst.»
- ⁹⁰ Gouache sketch on cardboard for «*The Passing of Venus*» by E. Burne-Jones. Acc. No. 62. 167. Rogers Fund 1962. 40,2 × 96,7 cm. Farbabb. s. A. Vallance 1900, Taf. zw. S. 8 u. 9.
- ⁹¹ G. Burne-Jones 1904, Bd. 2, S. 331.
- ⁹² «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 Greeks did it, and the old Italians, and it used to be quite right, but we can't any longer. We have eaten of the fruit of the tree of knowledge and can't have our garden of Eden any more – cannot paint with the same innocency that was once possible.» Zitiert nach G. Burne-Jones 1904, Bd. 2, Eintragung für 1898.
- ⁹³ J. W. Mackail 1950, Bd. 2, S. 286 (dort als Mitteilung von E. Burne-Jones zitiert).
- ⁹⁴ Brief vom 26. 8. 1895 an den Herausgeber des «*Atheneum*». Bei Ph. Henderson 1950, S. 375.
- ⁹⁵ Er erwähnt sie in einem Rückblick auf die Italienreise von 1871: «This time, for some reason, artistic excellence alone had little charm for me – so that I never wanted even to look at Titian, and saw the Raphaels at Rome for the first time as unaffected by them as I can see the cartoons in London. Und er fährt fort: «But Giotto at Santa Croce, and Botticelli everywhere, and Orcagna in the Inferno at Santa Maria Novella, and Lucca Signorelli at Orvieto, and Michel Angelo always – and the green cloister at Florence – seemed full of the inspiration that I went to look for.» Zitiert nach G. Burne-Jones 1904, Bd. 2, S. 26/27.
- ⁹⁶ Brief vom 26. 8. 1895, zitiert nach Ph. Henderson 1950, S. 375.
- ⁹⁷ vgl. Albert F. Kendrick, *Catalogue of Tapestries. Victoria and Albert Museum. Department of Textiles*. 2. Aufl. London 1924, Kat.Nr. 11 und neuerdings: J. P. Asselberghs, *Charles VIII.'s Trojan War Tapestry. Victoria and Albert Museum Yearbook* 1. 1969, S. 80–84.
- ⁹⁸ «Jan. 26th 1887. Went to South Kensington Museum with Jenny to look at the Troy tapestry again since they have bought it for £ 1.250: I chuckled to think that properly speaking it was bought for me, since scarcely anybody will care a damn for it.» Zitiert nach J. W. Mackail 1900, Bd. 2, S. 181.
- ⁹⁹ in dem schon zitierten Brief vom 26. 8. 1895 an die Zeitschrift «*Atheneum*». (vgl. Anm. 94).
- ¹⁰⁰ vgl. H. C. Marillier, *The Tapestries at Hampton Court Palace*. Kat. Revised edition. (1. Aufl. 1931), London 1962.
- ¹⁰¹ Vor 1880, bevor Morris sich der Herstellung von Bildteppichen zuwandte, besaß das South Kensington Museum nur 8 spätmittelalterliche Teppiche, von denen keiner vor 1500 entstanden ist (vgl. A. F. Kendrick, 2. Aufl. 1924, Kat.Nr. 12, 14, 20–22, 42, 44 u. 45); zwischen 1880 und 1896 wurden 6 weitere erworben (Kat.Nr. 11, 13, 15–17 u. 18), darunter mit dem «*War of Troy*» (Nr. 11) ein erstes Beispiel aus der 2. Hälfte des 15. Jh.
- ¹⁰² Brief an seine älteste Tochter, Jane Alice Morris, aus Bordighera vom 18. 11. 1892, abgedruckt bei Ph. Henderson 1950, S. 353: «I forgot to say that I went to the Cluny at Paris and saw that beauti-

ful tapestry there, so fine!» Trotz des von Morris verwendeten Singulars wird man in der Annahme nicht fehlgehen, daß die Briefstelle auf diese sechsteilige Folge Bezug nimmt.

¹⁰³ So bei Paul Thompson, *The Work of William Morris*, London 1967, S. 101: «Inspired by a sale of tapestries in Paris in 1877 he began to work out this last technique from an eighteenth century French book of «Arts et Métiers».

¹⁰⁴ Vente Hôtel Drouot, Paris. Le Duc de Berwick et d'Albe Collection. Paris, Hôtel Drouot, 7. – 20. 4. 1877. vgl. dazu Alfred Michiels, *Les tapisseries du Duc d'Albe*. in: *Le constitutionnel* (Paris), Ausg. v. 4. 4. 1877.

¹⁰⁵ «The tapestry is a bright dream indeed; but I must wait till I get my carpets going; though I have it in my head lately, because there is a great sale now on in Paris of some of the finest ever turned out: much too splendid for any body save the biggest pots to buy.» Aus einem Brief an Thomas Wardle vom 13. 4. 1877, abgedruckt bei Ph. Henderson 1950, S. 89/90.

¹⁰⁶ Zur Royal Windsor Tapestry Manufactory vgl. W. G. Thompson 1930, S. 497–498: Old Windsor.- Wendy Hefford, *A Windsor Tapestry Portrait*. in: *Victoria and Albert Museum Yearbook* 1. 1969, S. 30–32.

¹⁰⁷ «Primavera» nach Sandro Botticelli. 1896. Zweimal angefertigt. – «Anbetung» nach Fra Filippo Lippi. 1911. vgl. H. C. Marillier 1927, S. 34 u. 36, Taf. 20 u. 24.

¹⁰⁸ Das gilt für die erstmals 1894 hergestellten Teppiche «Angeli Ministrantes» und «Angeli Laudantes», für die Kartons verwendet wurden, die für Glasfenster für die Kathedrale von Salisbury bestimmt waren. Auch dem 1903 angefertigten Teppich «David instructing Solomon in the building of the Temple» liegt ein Entwurf für Glasmalerei, für ein Fenster der Trinity Church in Boston, zugrunde. Der Teppich «The Pilgrim in the Garden» oder «The Heart of the Rose» (1901) basiert auf einer Zeichnung für einen gestickten Wandbehang in dem Haus von Sir L. Bell in Rounton Grange (heute in der William Morris Gallery, Walthamstow) vgl. H. C. Marillier 1927, S. 33 u. 34, Abb. 17/18, 22 u. Farbtaf. 1.

¹⁰⁹ für den Teppich vgl. H. C. Marillier 1927, S. 17–18 u. S. 32, für das Gemälde in Wasserfarben, heute im Museum in Birmingham, vgl. Birmingham 1930. *Catalogue of the permanent collection of paintings in oil, tempera, watercolour etc.* City of Birmingham Art Gallery, Birmingham 1930, S. 27, Inv.Nr. 75. 1891. Zu einer Studie hierfür vgl. *Kat. Birmingham* 1939, S. 101, Inv.Nr. 33. 1916.

¹¹⁰ vgl. Barbara Morris, *Victorian Embroidery*. London 1962. = *The Victorian Collector Series*, S. 109.

¹¹¹ zu John Henry Dearle vgl. Lewis Forman Day, *A Disciple of William Morris*. in: *The Art Journal* 67. 1905 (March), S. 84–89. – Ders., *Art Handiwork*, in: *The Art Journal* 68. 1906, S. 49–56, bes. S. 54–56. – B. Morris 1962, S. 110–112. – Manchester 1969. *British sources of Art Nouveau*. An exhibition of 19th and 20th century British Textiles and Wallpapers. Ausst. *Kat. Whitworth Art Gallery*, Manchester 1969, *Kat.Nr.* 32–37.

¹¹² vgl. *Catalogue of the Morris Collection*. Vorw.: S. E. Overal. 2. Aufl. William Morris Gallery, Walthamstow 1969, Group J: Manuscripts, S. 46, Nr. J 184 (Presented by Mrs. J. W. Mackail).

¹¹³ vgl. Ph. Burne-Jones 1900, S. 159–167. In der Abb. S. 166, die das Gartenstudio in Burne-Jones' Wohnhaus, The Grange, West Kensington, zeigt, ist er deutlich zu sehen.

¹¹⁴ Zu dessen Werk und Persönlichkeit vgl. George Bernard Shaw, J. M. Strudwick. in: *Art Journal* 53. 1891 (April), S. 97–103.

¹¹⁵ vgl. B. Morris 1962, S. 112 und: Peter Floud, *The Wallpaper Designs of William Morris*. in: *Penrose Annual* 44. 1950, S. 41–45.

¹¹⁶ so der Teppich mit der Anbetung des Kindes durch zwei Engel und der Inschrift: «Quia natus est vobis Salvator.» Abb. s. A. Vallance 1908, S. 21.

¹¹⁷ so auch in dem verdienstvollen Buch von G. Howaldt 1964, während B. Morris 1961 in ihrem an entlegener Stelle erschienenen Aufsatz sich auf das auch hier herangezogene Interview bezieht (vgl. Anm. 80).

¹¹⁸ H. C. Marillier 1927, vgl. Anm. 79.

¹¹⁹ vgl. A. Vallance 1894 (s. Anm. 87).

¹²⁰ Dies galt noch nicht für die ersten Teppiche. Der Karton für den «Wein und Akanthus»-Teppich, den Morris als ein Versuchsstück 1879 selbst wirkte, gibt die Komposition halbseitig in Originalgröße in Wasserfarben wieder (1,75 × 1,37 m. Victoria und Albert Museum London. Inv.Nr. E 3472–1932), und auch Walter Crane mußte die kleinformatige Märchenbuchillustration der «Gänsemagd», die Morris in seinem Atelier gesehen und zur Grundlage eines Bildteppichs machen wollte, selbst in einen Karton von 8 × 9 Fuß übertragen (2.45 × 1.54 m. Victoria und Albert Museum London. Nach G. Howaldt 1964, S. 13).

¹²¹ Frauenkopf aus «The Passing of Venus» nach E. Burne-Jones. Acc. No. 23. 163.3 Purchase Edward C. Moore Jr., Gift 1923. Wool. Mortlake wool tapestry, trial piece, woven at Merton Abbey 1901. 22,7 × 22,5 cm. vgl. *International Studio* 35. 1908, S. 56.

- ¹²² Zitiert nach Ph. Henderson 1950, S. 115.
- ¹²³ The 21st Summer Exhibition at the New Gallery, London 1908. – vgl. T. R., The Craft Section at the New Gallery. *Studio* 44. 1908 (June), S. 55–62, Abb. S. 57.
- ¹²⁴ vgl. Editorial Article: The Palace of Westminster. *Burlington Magazine* 12. 1907/1908, S. 67–74.
- ¹²⁵ vgl. Morris and Company, Letter to the Editor: Tapestry as Decoration for the Houses of Parliament, in: *Burlington Magazine* 12. 1907/1908, S. 255–257.
- ¹²⁶ Editorial Article: The Merton Abbey Tapestries. in: *Burlington Magazine* 14. 1909, S. 137–138.
- ¹²⁷ In einem Brief an G. F. Scotson Clark (Juli 1891): «I am very glad that you've had a sight of the Immortal EBJ. Is he not gentle and charming . . .». Zitiert nach Brian Reade u. Frank Dickinson, Aubrey Beardsley. Exhibition at the Victoria and Albert Museum, London 1966, Kat.Nr. 138.
- ¹²⁸ Morris lehnte es ab, Beardsley, der ihm durch Aymer Vallance empfohlen worden war, für irgendeinen Illustrationsauftrag der Kelmscott Press zu beschäftigen (nach B. Reade u. F. Dickinson 1966, zu Kat.Nr. 136). Andererseits darf nicht übersehen werden, daß Burne-Jones das Talent Beardsleys, den er schon 1891 kennengelernt hatte, durchaus erkannte, ihm zu einer Akademieausbildung riet und ihn zwei Jahre später, vor einer Parisreise, mit einem Empfehlungsschreiben für Puvis de Chavanne versah.
- ¹²⁹ zu Albert Herter (geb. 1871) vgl. G. L. Hunter 1912, S. 214–216: The Herter Looms. – Malcolm Ford, A French Art in America. The Hand-Loom Tapestries of Albert Herter, Master Workman, in: *Art and Decoration* 1. 1910/1911 (June), S. 337–338. – Charles de Kay, Albert Herter, in: *Art and Progress* 5. 1914 (4), S. 130–137.
- ¹³⁰ So stiftete George G. Booth im Jahre 1921 den Bildteppich «The great crusade» aus der Manufaktur Albert Herters in das Institute of Arts, Detroit (heute wieder im Besitz der Erben des Stifters). vgl. Herter Tapestry Presented. in: *Bulletin Art Institute Detroit* 2. 1921 (6), S. 56–57.
- ¹³¹ H. C. Marillier 1927, S. 22 u. S. 34.
- ¹³² H. C. Marillier 1927, S. 27 u. S. 37.
- ¹³³ Institute of Arts, Detroit. Acc. Nr. 27.152. Gift of Mr. George G. Booth. 2,71 × 5,87 m. Wolle u. Seide. Signiert: «Merton Abbey» und «P. S.»
- ¹³⁴ Adèle Coulin-Weibel, The Passing of Venus. in: *Bulletin Art Institute Detroit* 8. 1927 (7), S. 78–80 m. 1 Abb.
- ¹³⁵ Für die liebenswürdige Übersetzung habe ich Herrn Dr. H. G. Tüchel vom Romanischen Seminar der Universität Köln zu danken.
- ¹³⁶ vgl. G. Howaldt 1964, S. 17–18.
- ¹³⁷ vgl. H. C. Marillier 1927, S. 17/18 u. S. 32 (dort sämtliche Repliken aufgeführt).
- ¹³⁸ Zur Farbgebung vgl. die Ausführungen bei G. Howaldt 1964, S. 19.
- ¹³⁹ H. C. Marillier 1927, S. 21. – Dieses Thema soll an anderer Stelle gesondert untersucht werden.
- ¹⁴⁰ vgl. Prince d'Essling u. Eugène Müntz, *Petrarque*. Paris 1902. – Werner Weisbach, *Petrarca und die bildende Kunst*. *Repertorium f. Kunstwiss.* 26. 1903, S. 265–287. – Werner Weisbach, *Trionfi*. Berlin 1919, S. 85–93. – Zu einem Teilaspekt neuerdings: Eberhard Müller-Bochat, *Der allegorische Triumphzug. Ein Motiv Petrarcas bei Lope de Vega und Rubens*. Krefeld 1957. = *Schriften u. Vorträge d. Petrarca-Inst.* Köln 11.
- ¹⁴¹ so von Guidoccio Cozzarelli (1450–1516) in der Akademie von Siena (vgl. George Kaftal, *St. Catherine in Tuscan Painting*, Oxford 1949, Taf. 18).
- ¹⁴² vgl. Federico Olivero, *Il Petrarca e Dante Gabriel Rossetti*. Florenz 1933. (Diese Veröff. war der Verf. leider nicht erreichbar).
- ¹⁴³ Zu den Städten, die Burne-Jones, zum Teil wiederholt, besichtigt hat, gehören neben Rom und Florenz Genua, Pisa, San Gimignano, Siena, Orvieto, Assisi, Perugia, Cortona, Arezzo, Venedig und Ravenna.
- ¹⁴⁴ Paul Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento. 1.2. 2 Bde. 2. Aufl. Leipzig 1925. Kat.Nr. 201: Cassonemeister. Desco: Triumph Amors. – Nr. 202: Cassonemeister. Desco: Triumph Amors. – Nr. 207: Cassonemeister. Cassone: Trionfo dell'Amore, della Castità, del Morte. – Kat.Nr. 94: Desco. Florenz, um 1440, Diana und Actaeon. Bes. E. Burne-Jones.
- ¹⁴⁵ H. C. Marillier 1962, *The Triumphs of Petrarch*, S. 19–23, Nr. 1031–1033, Abb. 15–17.
- ¹⁴⁶ «. . . An improvement is to be noted at Hampton Court by the way. They have cleaned the tapestries, and taken the piece that used to be under the gallery and hung it in the Drawing Room so that it is quite visible, and have added another piece to it which I have never seen before and which is very fine. The Triumph of Time, also at the end of the Drawing Room, now it is cleaned shows a most splendid work. . . .» Zitiert nach Ph. Henderson 1950, S. 274.
- ¹⁴⁷ vgl. A. F. Kendrick 1924, Kat.Nr. 15–17, S. 30–34.
- ¹⁴⁸ vgl. weiter vorn und Anm. 68–68c.

¹⁴⁹ vgl. Martin Davies, *The earlier Italian schools*. National Gallery Catalogues. London 1951, Kat. Nr. 910, S. 367–372: Luca Signorelli, *The Triumph of Chastity: Love disarmed and bound*. Fresko aus dem Palazzo Magnifico in Siena, auf Leinwand übertragen. 1,25 × 1,33 m. 1874 erworben. Abb. s. Luitpold Dussler, *Signorelli*. Stuttgart 1927, Abb. 189 (dort als Girolamo Genga) und *Prince d'Essling* u. E. Müntz 1902, Abb. S. 185.

¹⁵⁰ *The Three Fates*. Wolle u. Seide. 3,08 × 2,65 m. Bordüre nicht zugehörig. Frühes 16. Jh. Erworben 1866. vgl. A. F. Kendrick 1924, Kat. Nr. 14, Taf. 14. – vgl. B. Morris 1961, S. 21: «... the famous «Three Fates» tapestry in the Victoria and Albert Museum which Morris himself particularly admired.» (Genauere Auskünfte über die Fundstelle dieses Zitates waren leider nicht zu erhalten.)

¹⁵¹ Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. Nr. 5066, fol. 6. Bleistift- u. Federzeichnung. Abgebildet auch bei *Prince d'Essling* u. E. Müntz 1902, S. 235, linke untere Abb.

¹⁵² Abb. 18: *Eros triumphant*.

The Detroit Institute of Arts. Acc. No. 35.6 Purchased from the Ralph H. Booth Fund. 2,85 × 1,05 m.

Abb. 19: Paris, Bibliothèque de l' Arsenal, Ms. Nr. 5066, fol. 1 v. Bleistift- u. Federzeichnung. Abgebildet auch bei *Prince d'Essling* u. E. Müntz 1902, S. 235, linke obere Abb.

¹⁵³ zu Ralph H. Booth vgl. Hermann Schmitz, *German Renaissance silver in the Ralph H. Booth collection*. in: *Art in America* 12. 1924, S. 199–202. – Theodor Demmler, *German gothic sculpture in the Ralph H. Booth Collection*. in: *Art in America* 11. 1923, S. 164–171.

¹⁵⁴ Adèle Coulin Weibel, *Eros triumphant*. Bull. Detroit Institute of Arts 14. 1935 (6), S. 76–81 m. 2 Abb. – Vgl. dazu auch Dorothy G. Shepherd, *Three Tapestries from Chaumont*. Bull. Cleveland Museum of Art 48. 1961 (7) (Sept.), S. 160–177, Abb. 13.

¹⁵⁵ Die Mittelgruppe des vielfigurigen, fast quadratischen Brüsseler Teppichs mit dem «Triumph der Liebe», den der Louvre 1911 erworben hat, geht möglicherweise auf dieselbe graphische Vorlage zurück wie das Fragment in Detroit, entfernt sich aber weiter von dieser und gibt den triumphierenden Amor nicht auf sondern hinter den Besiegten stehend, in der Tracht der Zeit und bekrönt. vgl. Aspekten van de Laotgotiek in Brabant. Ausst. Kat. Löwen 1971 (dort alle ältere Lit.), Kat. Nr. T/2, S. 600–601, Taf. T/II: Brüssel, ca. 1500. Wolle u. Seide. 3,40 × 3,53 m. 1911 aus Sammlung Charles André erworben.

¹⁵⁶ vgl. Kat. Birmingham 1939, *Studies for the Water-colour «St. Theophilus and the Angel»* (1863–1867), S. 55–60.

¹⁵⁷ vgl. E. Frenzel 1962, Sp. 563–565, Artikel *Sappho*. – Horst Rüdiger, *Sappho. Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt*. Leipzig 1933 (zu Swinburne S. 157). – David M. Robinson, *Sappho and her Influence*. Boston 1924 (zu Swinburne S. 11 u. 12. u. S. 207–211).

¹⁵⁸ vgl. G. Lafourcade 1928, Bd. 2, Kap. IV: *Poems and Ballads*, B/6: *Les sources de détail*: VII. *Anactoria* S. 450–451; IX. *Erotion* S. 451–452; XXVI. *Sapphics* S. 459.

¹⁵⁹ vgl. hierzu u. a. Reinhold Merkelbach, *Sappho und ihr Kreis*. in: *Philologus* 101. 1957, S. 1–29.

¹⁶⁰ A. C. Swinburne, *Anactoria*, Strophe 67–68.

¹⁶¹ Brief vom 13. 1. 1880 an Henry Arthur Bright. vgl. C. Y. Lang (hg.), *The Swinburne Letters*, Bd. 4, 1960, Brief Nr. 990, S. 124.

¹⁶² vgl. Anm. 49.

¹⁶³ A. C. Swinburne, *Anactoria*, Strophe 99–100.

¹⁶⁴ A. C. Weibel 1927, S. 80, weist auf eine formale Übereinstimmung dieser Gestalt mit einer Figur im «Triumph des Todes» im Campo Santo in Pisa hin.

¹⁶⁵ 1891 begonnen, 1909 von Georgiana Burne-Jones dem Victoria und Albert Museum überwiesen. Inv. Nr. P 16–1909. Öl auf Leinwand. 5,10 × 2,69 m. Abb. s. *Magazine of Art* 24. 1900, Abb. gegenüber S. 166. Der zugehörige Karton und zahlreiche vorbereitenden Zeichnungen befinden sich in der City Art Gallery Auckland/Neuseeland (Früdl. Mitt. von Mr. J. H. Mayne, Deputy Keeper des Departments of Paintings, Victoria und Albert Museum, London).

¹⁶⁶ vgl. G. Burne-Jones 1904, Bd. 1, S. 308.

¹⁶⁷ zitiert nach R. de la Sizeranne 1898, S. 519.

¹⁶⁸ zitiert nach Stanley Baldwin, Burne-Jones. *An adress delivered at the Centenary Exhibition of Paintings and Drawings by Sir Edward Burne-Jones*, London, June 16, 1935. in: *St. Baldwin, This Torch of Freedom*, 4. Aufl., London 1937, S. 174.

Nachtrag zu Anm. 15: Während der Drucklegung dieses Aufsatzes erreichte die Verfasserin folgender neuerschienenen Katalog, der 3 Vorzeichnungen für «*Laus Veneris*» enthält: Burne-Jones, Ausst. Kat. Mappin Art Gallery, Weston Park, Sheffield 1971. Kat. Nr. 61: *Two head studies for Laus Veneris*. Pencil. je 25,0 × 17,5 cm. Hammersmith Public Libraries. – Kat. Nr. 63: *Study for Laus Veneris*. Pencil. 16,8 × 15,6 cm. Carlisle, City Art Gallery.