

## Vorwort

Füssli, Turner, Constable, Whistler – mehr Namen werden einem Kunstfreund auf dem Kontinent kaum einfallen, wenn man ihn zu den großen britischen Malern des 19. Jahrhunderts befragt. Entschieden präsenter werden ihm die Protagonisten jener Kunst sein, die zeitgleich diesseits des Kanals entstand: Ob Romantiker wie Géricault und Delacroix, Realisten wie Corot oder Courbet oder schließlich Impressionisten wie Manet, Degas und Renoir gehören zum festen Kanon kontinentaler Kunstgeschichte. Sie stehen gleichzeitig für eine fortschrittliche, zukunftsorientierte Kunst, die fast zwangsläufig in die Moderne des frühen 20. Jahrhunderts führt. Ist es vor diesem Hintergrund abwegig, von zwei 19. Jahrhunderten zu sprechen, einem erinnernswerten, das auf geheimnisvolle Weise an unsere Gegenwart heranreicht, und einem, das gründlich vergangen und deswegen nur noch historisch von Interesse ist?

Ob man es gutheißt oder nicht: Der Impressionismus ist zur qualitativen Messlatte für die gesamte malerische Überlieferung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geworden; Künstler, die dieser Bewegung nahe stehen, wie Leibl, Slevogt oder Liebermann im deutschen Sprachraum, wurden und werden unausgesetzt geschätzt, gekauft, gesammelt und ausgestellt. Die weniger primärfarbenverliebten Maler des »zweiten« 19. Jahrhunderts wie Feuerbach, Böcklin und Thoma sehen sich dagegen an eine immer kleinere Gemeinde hochgebildeter Kenner verwiesen, die mit den teilweise komplexen Inhalten ihrer Werke umzugehen verstehen.

Erstaunlicherweise hat es jedoch immer wieder Epochen gegeben, die sich diesem komplizierten zweiten 19. Jahrhundert unvoreingenommen angenähert haben. Nachdem Architektur, Malerei und Design des viktorianischen Zeitalters bis zum Ende der 1960er-Jahre heftigen Anfeindungen ausgesetzt waren, die sogar zur Zerstörung zahlreicher Bauwerke führte, brachten die 1970er-Jahre eine Trendwende: Die Künstler der zuvor geschmähten Epoche wurden in Ausstellungen und wissenschaftlichen Monografien gewürdigt, ihre Werke zu immer höheren Preisen gehandelt und zusehends auch von Museen außerhalb Britanniens erworben. War es die Sinnsuche einer von Vietnamkrieg, den 68er-Protesten und Ölkrise geprägten Generation, die sie für die ästhetisch anspruchsvollen und gedankentiefen Werke der Präraffaeliten und ihrer Zeitgenossen empfänglich machte? Und welche Faktoren bedingen die aktuelle Konjunktur dieser Kunst, die sich in großen Überblicksausstellungen zur präraffaelitischen Malerei sowie in den jüngsten monografischen Projekten zu Millais, Waterhouse und Leighton niederschlägt? Erleben wir Zeitgenossen gegenwärtig auch eine Art Zeitenwende, an deren Ende unsere Wahrnehmung der Welt eine andere sein wird? Und ziehen wir uns verunsichert

in die geheimnisvollen Innenwelten einer Kunst zurück, die Hugo von Hofmannsthal mit einem verdunkelten Zimmer verglich, an dessen Scheiben ein harter Wind trommelt, »der mit Staub, Rauch und unharmonischem Lärm erfüllt ist, dem aufregenden Geschrei vieler Menschen, die am Leben leiden«?

Jedenfalls passt eine Ausstellung über Edward Burne-Jones, den wichtigsten Vertreter der zweiten Generation der Präraffaeliten, auf überraschende Weise gut in unsere Gegenwart. Die Staatsgalerie Stuttgart und das Kunstmuseum Bern präsentieren hiermit die erste monografische Ausstellung, die diesem Künstler in Deutschland und der Schweiz je gewidmet wurde. Zwar hat der wenig reisefreudige Burne-Jones niemals Deutschland oder die Schweiz besucht. Seine Werke indessen wurden in beiden Ländern früh gekannt und geschätzt. Bereits Ende des 19. Jahrhunderts waren seine Gemälde in der *Internationalen Kunstausstellung* in München zu sehen, er erhielt Dekorationsaufträge und konnte Hauptwerke an deutsche Privatsammler verkaufen. In Johann Heinrich Füssli, dem in London gefeierten Schweizer Romantiker, können wir einen wichtigen Ahnherrn von Burne-Jones' Kunst erkennen, ein Vorbild für die ihm eigene Verbindung von Schönheit und Abgründigkeit. Mit seinem Zeitgenossen Arnold Böcklin teilt er die märchenhafte Hermetik der Bildsprache, während Rhythmus und choreografische Klarheit seiner Kompositionen Ferdinand Hodler gleichermaßen faszinierten und inspirierten.

Den Ausgangspunkt unseres Ausstellungsprojektes bildet der *Perseus-Zyklus*, den Edward Burne-Jones im Auftrag von Arthur Balfour Mitte der 1870er-Jahren begann und den er bei seinem Tod 1898 unvollendet zurückließ. Dank der Weitsicht von Peter Beye und Kurt Löcher konnte dieses Ensemble aus acht Gemälden und Kartons 1971 aus amerikanischem Privatbesitz für die Staatsgalerie Stuttgart erworben werden. Seither erfüllt dieses einzigartige Ensemble die Rolle des bedeutendsten Vorpostens präraffaelitischer Kunst auf dem Kontinent, wurde bewundert und erforscht, zuerst in einer bis heute unübertroffenen Monografie, die Kurt Löcher 1973 vorlegte.

Wie nahezu alle Arbeiten des großen Viktorianers ist auch der *Perseus-Zyklus* das Produkt der Freundschaft und engen professionellen Verbundenheit mit William Morris. In dessen erfolgreicher Gedichtsammlung *The Earthly Paradise* fand Burne-Jones die literarische Vorlage zu seinem *Perseus-Zyklus*, so auch die Geschichten von Amor und Psyche oder dem legendären Bildhauer Pygmalion, die er ebenfalls in zyklischen Raumdekorationen verarbeitete. Daher lag der Gedanke nahe, Burne-Jones als Schöpfer vierteiliger Bilderzählungen vorzustellen. Neben den auf Morris' *Earthly Paradise* basierenden Gemäldezyklen haben wir daher auch die Serien zu Dornröschen, dem heiligen Georg sowie zur Suche nach dem Heiligen Gral in unser Konzept einbezogen. Es war uns wichtig, das Augenmerk der Kunstfreunde auf den quasi immer unterschwellig anwesenden William Morris und seine Schaffens- und Arbeitsgemeinschaft mit Edward Burne-Jones zu lenken. Die Ausstellung verdeutlicht, dass sich Burne-Jones, nicht zuletzt durch seine langjährige Tätigkeit für die Firma seines Freundes, in erster Linie als Gestalter dekorativer Raumensembles verstand und dass seine Kunst ohne Würdigung dieser Tätigkeit nur unvollständig wahrgenommen werden kann. Die ausgestellten Glasgemälde und Tapisserien mögen anschaulich machen, in welchem Maß die Arbeit für Morris & Co. die künstlerische Entwicklung des Malers prägte. Burne-Jones reifte durch diese Tätigkeit früh zu einem Gestalter heran, der die Grenzen des Tafelbildes überwinden wollte und musste.

Wir denken, dass der Begriff »earthly paradise« sehr genau beschreibt, was Burne-Jones selbst wichtig war und was er den Betrachtern seiner Werke bieten wollte: Einen Blick ins Reich der Schönheit und Harmonie, gleichermaßen gespeist aus Antike, Mittelalter und Renaissance. Als Angehöriger des viktorianischen Zeitalters im Besonderen und als Mensch des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen ist Burne-Jones selbst ein Suchender, einerseits tief durchdrungen von engen christlichen Moralvorstellungen, andererseits fasziniert vom Zauber einer

ästhetisch sublimierten Erotik. Es ist daher folgerichtig, dass die Protagonisten seiner Bilderzählungen auch Suchende sind, denen am Ende eines Prüfungsweges das irdische Paradies winkt.

Unser gemeinsamer Dank gilt allen institutionellen und privaten Leihgebern, die durch ihre Kooperationsbereitschaft die Realisierung unseres Projektes erst ermöglicht haben und die sich für lange Monate von Meisterwerken ihrer Sammlung trennen müssen. Zu danken ist auch den zahlreichen Kuratoren, Restauratoren, Registraren und Fotografen, die die große Fülle von Leihgaben in unterschiedlichsten Medien für die Herstellung des Katalogs und aller Werbematerialien sowie für die anschließende Reise nach Stuttgart und Bern bereitgestellt haben.

Für die überaus gelungene Umsetzung dieses ambitionierten Ausstellungsprojektes sprechen wir allen Mitarbeitern unserer beiden Häuser großen Dank aus. Für die Staatsgalerie möchten wir besonders Christofer Conrad danken, der das Konzept entwickelt und die Ausstellung kuratiert hat. Besonderer Dank gebührt auch Annabel Zettel, die mit großer fachlicher Kompetenz und nie ermüdender Begeisterung entscheidend zum Gelingen von Katalog und Ausstellung beigetragen hat. Für das Kunstmuseum Bern gilt unser Dank Ruth Gilgen Hamiltane, die das schwierige Geschäft der Kooperation mit der ihr eigenen professionellen Unaufgeregtheit auf den richtigen Weg gebracht hat, und Simon Oberholzer, der die inhaltliche Seite der Berner Station mit jugendlichem Elan gestaltet hat. Das Kunstmuseum Bern durfte auf die Unterstützung der Crédit Suisse zählen, die es möglich machte, dass einer der herausragenden englischen Künstler erstmals in der Schweiz gezeigt werden kann. Die großzügige Ausstattung des Katalogs wurde durch die Förderung der Ernst von Siemens Kunststiftung ermöglicht. Die Staatsgalerie dankt der Art Mentor Foundation Lucerne für ihr Engagement bei diesem Pionierprojekt für den großen viktorianischen Maler.

SEAN RAINBIRD  
Direktor Staatsgalerie Stuttgart

MATTHIAS FREHNER  
Direktor Kunstmuseum Bern