

William Holman Hunt

von

D. v. Schleinitz

Mit 141 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Alle Reproduktionsrechte sind Eigentum des Urhebers der Bilder

W. Holman Hunt.



William Holman Hunt.

Als Ritter des „Order of Merit“, des englischen Ordes „Pour le Mérite“.

Nach einer Photographie.

William Holman Hunt.

Die Voreltern von Holman Hunts scheinen keine Freunde der Stuarts gewesen zu sein und allgemein gesprochen standen sie auf der Seite ihrer Gegner, so namentlich zu Zeiten König Karls I. Ein nachweisbarer Vorfahre des Künstlers nahm Kriegsdienste unter Wilhelm III., dem Oranier, focht unter ihm auf dem Kontinent und kehrte dann mit der Armee nach England zurück, fand aber hier seinen väterlichen Besitz in anderen Händen, so daß er nach Lage der Sache es für das geeignetste hielt, sich dem Handelsstande zu widmen. Seine Kinder und Enkel folgten in derselben Richtung.

Holman Hunts Vater war ein sehr ordnungsliebender und rechtschaffender, keinen Schimären nachjagender Mann, der nichts so sehr als Vagabundentum und Müßiggang haßte, übrigens Begriffe, die er gleichbedeutend mit Künstlertum ansah. „Nur keine Exzentrizitäten!“, das war die unablässige Mahnung an seine Kinder. „Wenn man ein gewissenhafter Geschäftsmann mit nüchternem Sinn ist,“ so sagte der Vater, „kann man im Leben vorwärts kommen!“ Er war der Geschäftsführer einer Manchester Firma en gros, die ihr Warenlager in Wood Street, Cheapside, London besaß. Dasselbst wurde William Holman Hunt am 2. April 1827 geboren und in der St. Giles-Kirche getauft, ein Gotteshaus, in dem Cromwell getraut worden war und Milton begraben liegt. Die drei Hauptphasen im menschlichen Leben werden hier durch einen großen, sowie eine eigene Schule begründenden Künstler, einen Staatsmann und Regenten ersten Ranges, und endlich durch einen erhabenen Dichter bezeichnet.

Der junge William erhielt im Hinblick darauf, daß er Kaufmann werden sollte, eine rein bürgerliche Erziehung, aber der Bleistift wollte ihm nicht aus der Hand kommen. Der Vater hielt diese Neigungen für gefährlich; aber er mußte vergessen haben, daß von ihm selbst eine eingerahmte Zeichnung vorhanden war mit der Signatur: „Gezeichnet von William Hunt, neun Jahre alt, 1809.“ Der Meister ist der Ansicht, daß diese Arbeit seines Vaters ungewöhnliche Geschicklichkeit und ein sicheres Auge verrät. Mithin muß doch wohl eine Familienanlage bei dem Knaben vorhanden gewesen sein, und wenn man die Motive des Vaters zur Unterdrückung des Talentes seines Sohnes näher prüft, so gewahrt man sogar einen inneren Zwiespalt in ihm: er freute sich über die Anlage des Sohnes, aber er fürchtete das Künstlertum, weil es seiner Ansicht nach zu nichts führte. Der Knabe sollte zu seiner Erholung und zum Vergnügen so viel zeichnen und malen wie er wollte, nur aber kein professioneller Künstler werden. Die Entwicklung der Anlage sah er mit ungünstigen Augen an, weil sie vom regelmäßigen Geschäft abziehen könnte. Namentlich das Geschick Morlands, der trotz seiner großen Kunst, infolge eines ungeordneten Lebenswandels, stets dem Untergange nahe war, wurde dem jungen Hunt als warnendes Beispiel unausgesetzt vorgeführt.

Im Winter 1834 nahm ihn der Vater mit zu einem Maler, der für ihn ein Bild anfertigte. William bat den ersteren noch von der Treppe aus durch ein Fenster die Herstellung des Gemäldes weiter beobachten zu dürfen (Abb. 1). Als er dann ohne den vorausgeeilten Vater nach Hause kam,

kopierte er sofort mit Bleistift zwei der dort gesehenen Werke und zeigte sie dem Portier des Hauses, dessen ob ihn mit dem ersten künstlerischen Berufsstolze erfüllte. Zu seinem aufrichtigen Bedauern mußte er mit 12 ½ Jahren die Schule verlassen, um probeweise in das in der City von London gelegene Geschäft des Häuseragenten und Auktionators James einzutreten. Wenn indessen die Aussichten für seine Künstlerlaufbahn am düstersten erschienen, kam ihm fast jedesmal ein besonderer Glücksumstand zustatten. Diesmal trat die unvermutete Hilfe sogar durch seinen neuen Chef ein, der selbst ganz hübsche Landschaften malte und infolge der gemeinsamen Kunstinteressen regeren Anteil an seinem Geschick nahm. Mr. James bat schließlich den Vater sogar, als er sich nach ein und einem halben Jahre ganz vom Geschäft zurückzog, seinen nun entlassenen Angestellten doch Maler werden zu lassen. Jener hatte schon während der letzten Monate wenigstens nichts dagegen gehabt, daß sein Sohn von dem ihm ausgezahlten Gehalt die Stunden bei Henry Rogers beglich, der sozusagen aus der dritten oder vierten Hand ein Schüler Reynolds' war. Ebenso wurde ihm erlaubt des Abends ein Institut für Mechaniker zu besuchen, in welchem er regelmäßig Zeichenunterricht erhielt. Der Vater, in dessen Inneren immer wieder zwei Seelen zum Vorschein kommen, nimmt ihn außerdem mit in das Atelier des Aquarellisten Professor Barley.

Zu Hause studierte Holman Hunt nach Gipsabgüssen und einigen alten Lithographien, und während des Jahres 181 besuchte er fleißig die Nationalgalerie. Auch lernte er zu dieser Zeit Violine und nahm Gesangsstunden, aber da er keine eigene Stube für sich hatte, fand er es ganz gerechtfertigt, als man ihn bat beides aufzugeben. Die wachsende Leidenschaft zur Künstlerlaufbahn machte den Vater abermals sehr besorgt, und dem Jüngling bleibt wiederum nichts anderes übrig, als eine Stelle bei einem großen Handelshause anzunehmen. Es geschah dies in der Londoner Agentur von Richard Cobdens Geschäft in Manchester.



Abb. 1. Holman Hunt als Knabe einen Künstler während des Malens beobachtend.

Um diese Zeit kehrte Holman Hunts Schwester von einem Besuch zurück, den sie im Stadtteil Holloway wohnenden Freunden abgestattet hatte, und erzählte ihrem Bruder von einem Akademieschüler, der, obgleich nur zwölf Jahre alt, ein Wunder von Zeichner sein sollte. Schon vier Jahre früher war dieser durch eine Ehrenmedaille ausgezeichnet worden: er hieß Millais! Am meisten fiel ihm in dem Bericht der Schwester die ihn sehr nachdenklich stimmende Tatsache auf, daß Millais' Eltern entzückt über die Berufswahl ihres Sohnes waren und sich in völlig zustimmendem Sinne gegen jedermann äußerten!

Als eines Tages Holman Hunt ziemlich mißmutig in seinem Kontor saß, erschien unangemeldet ein Herr, den er nicht kannte und der ohne viel Umstände und ohne die an ihn gerichteten Fragen zu beantworten, eine beträchtliche Menge Zeichenmaterial sowie Farben auspackte und sich nach einigem Verweilen als der Musterzeichner des Geschäftshauses auswies. Der junge Maler hatte wiederum unerwartet einen Freund erworben! Als er nun gar die auf der Straße mit Apfelsinen handelnde alte Hannah so ähnlich porträtierte, daß jedermann diese beliebte und populäre Verkäuferin auf den

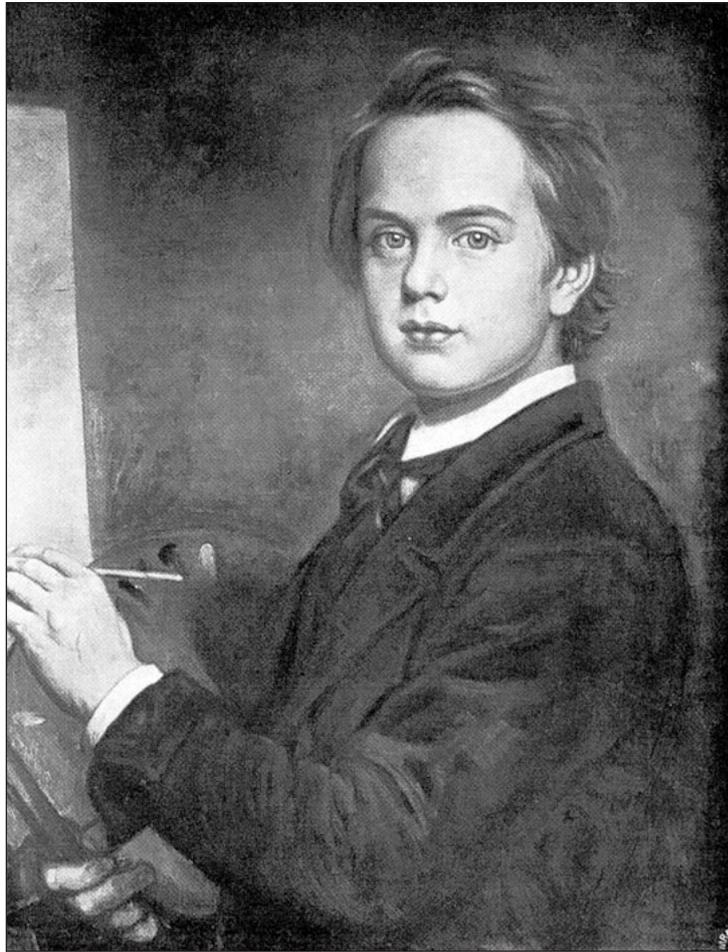


Abb. 2. Holman Hunts Selbstbildnis im Alter von 15 Jahren.

ersten Blick erkannte, war er mit einem Schlage in der ganzen Nachbarschaft berühmt geworden. Aber der Vater Holman Hunts beschwerte sich bei dem Chef desselben mit den Schlußworten: „Es scheint, daß mein Sohn bei Ihnen nicht genug zu tun hat!“

Mit 16 ½ Jahren verließ er dann nicht nur sein bisheriges Geschäft, sondern entsagte endgültig dem Handelsstande und mietete sich ohne Zuschuß, aber mit Einwilligung der Eltern ein eigenes Atelier. Eine schlimme Zeit brach heran! Holman Hunt kopierte, restaurierte, malte Familienporträts und mußte künstlerische Handlangerdienste trotz seines augenscheinlichen Talents leisten; kurzum, er tat alles, was man von der abhängigen Armut in solchen Fällen verlangt, um sich über Wasser zu halten. Ungeachtet dessen stand er jeden Augenblick vor dem finanziellen Zusammenbruch. Nur seine Willenskraft und Zuversicht blieben unerschüttert. Da es von Interesse sein dürfte, den jungen angehenden Künstler nun als solchen und auch Holman Hunt senior bildlich kennen zu lernen, so wird des ersteren hübsches, seinen offenen Charakter erkennen lassendes Selbstporträt im Alter von fünfzehn Jahren (Abb. 2) und als siebzehnjährigen Jüngling (Abb. 3), sowie das von ihm gemalte Bildnis seines Vaters (Abb. 4) in der Illustration zur Ansicht gebracht.

Im Jahre 1843 zeichnete William viel im British Museum, und las eifrig Reynolds' Abhandlungen über Kunst. Inzwischen versuchte er zweimal, jedoch vergeblich, Aufnahme als akademischer Probeschüler in dem bezüglichen Institut zu finden; aber zum Glück erreichte er das ersehnte Resultat bei der dritten Prüfung, denn sein Vater hätte keinen weiteren Versuch mehr zugestanden. Nachdem nun die Krise im Juli 1844 glücklich überwunden worden war, gelang es ihm im Januar 1845 auch als Vollschüler einberufen zu werden. In der Jugend, bei guter Gesundheit und in steter Berührung mit fröhlichen Altersgenossen überwinden sich ja Drangsale aller Art verhältnismäßig leicht!

So treffen wir den Jüngling in mehr ausgeglichener Seelenstimmung, im Gleichgewicht der Kräfte und ganz in seinem Beruf aufgehend in den akademischen Vorlesungen und im „Elgin-Saal“, die von Phidias geschaffenen Werke des Parthenons studierend. Hier schloß der siebzehnjährige Holman Hunt mit dem fünfzehnjährigen Millais eine dauernde Freundschaft. Es will mir scheinen, als ob dieser Bund nicht unwesentlich dazu beitrug, des ersteren Charakter heiterer zu gestalten.

Während der nächsten zwei Jahre bildete das British Museum die eigentliche Schule für Holman Hunt, jedoch besuchte er auch mehrfach die „Dulwich-Gallery“, in der ihn namentlich ein von Holbein gemalter Kopf und das Porträt von Rubens' Mutter anzog. Es widerstrebte ihm, trotz seiner wenig beneidenswerten Lage, den leichteren Weg einzuschlagen, d. h. in den Fußspuren augenblicklich berühmter Modemaler einzutreten, wenigstens soweit es sich um seine eigenen Originalarbeiten handelte, wengleich er sich gezwungen sah, um nur leben zu können, Kopien nach ihren Bildern anzufertigen. Und nicht genug hiermit: um das Künstlerelend voll durchzukosten, mußte er sich dazu bequemen für Rechnung anderer Kopisten zu arbeiten, die, um selbst etwas verdienen zu können, ihn hinsichtlich des Preises über alle Gebühr drückten oder mitunter auch gar nicht bezahlten.

Als er jedoch Wilkies „Blinden Geiger“ (Abb. 5) kopierte, wurde er von einem Unbekannten auf die technischen Vorzüge der in dem Werke enthaltenen Malweise aufmerksam gemacht. Letzterer sagte etwa folgendes zu ihm: „Sie werden niemals die Frische von Wilkie erreichen, wenn Sie auf braunem oder grauem Untergrund malen und wenn Sie die Leinwand zuerst mit neutralen Tönen, teils für die Schatten, teils für das Licht bearbeiten, wie es in der Akademie gelehrt wird, denn nur zu bald schimmert der dunkle Fond hervor und bewirkt das Nachdunkeln Ihrer Farben. Wilkie malte auf reine weiße Leinwand, ohne Unterlagen und machte ein Bild Stück für Stück fertig wie eine Freske.“ Holman Hunt befolgte den Rat! Darüber, daß dies geschah und auch bezüglich der absoluten Wahrheit der von letzterem selbst mitgeteilten Erzählung, besteht nicht der geringste Zweifel, allein, ob Wilkie wirklich ohne Unterlage von neutralen Tönen malte, darüber ist es schwer volle Gewißheit zu erhalten. Der mir persönlich bekannte und als Kunstschriftsteller hochgeschätzte Robert de la Sizeranne hat in bezug auf den fraglichen Punkt Bilder von Wilkie untersucht und glaubt kaum, daß letzterer ohne Unterlage arbeitete.

Im übrigen erachtet Holman Hunt Wilkies „Blinden Geiger“ als ein treffendes Beispiel des damaligen akademischen Stils mit seiner gewundenen Grundlinie, dem pyramidalen Aufbau der Gruppe, sowie der Verteilung von Licht und Schatten. Andere in diese Kategorie gehörige Bilder nennt er malerische Wachswerke und von Etty spricht er als von demjenigen Künstler, der die Gleichheit zweier leeren Schalen besitzt. Dagegen erkennt der Meister den Maler William Dyce besonders deshalb an, weil er unter den Künstlern jener Epoche außer manchen anderen Vorzügen am meisten Schule in sich trägt. Cornelius wurde beauftragt das englische Parlamentshaus zu malen, lehne indessen, auf Dyce hinweisend, den Auftrag mit der Bemerkung ab: „England besitzt selbst einen Künstler, wie ich keinen besseren kenne!“

Rossetti war ungefähr zu derselben Zeit wie Holman Hunt akademischer Schüler geworden, jedoch hatten sie vor der Hand keine Bekanntschaft miteinander gemacht. Umgekehrt erweiterte



Abb. 3. Holman Hunts Selbstbildnis im Alter von 17. Jahren.

sich die Freundschaft zwischen Holman Hunt und Millais zusehends, so daß letzterer den neuen Weggenossen häufig sowohl zum Besuch bei seinen in Tower Street Nr. 83 wohnenden Eltern einlud, als auch um Urteile über die in der Arbeit begriffenen Gemälde und vornehmlich über das vollendete Bild „Die Taufe Gudruns“ von ihm zu hören. Ja, bald verlangte Millais überhaupt für jede neue Komposition die Kritik seines Freundes!

Holman Hunt erstes nach der Akademie gesandte und „Hark!“ („Horch“) betitelte Gemälde stellt ein Kind (seine kleine Schwester) vor, das das Erstaunen über das Ticken einer an das Ohr gehaltenen Uhr ausdrückt. Das andere, gleichfalls 1846 angefertigte Bild führt den Namen „Little Nell and her Grandfather“ und gelangte im British-Institut zur Besichtigung. Letztgenanntes Bild ist Eigentum von W. M. Rossetti, ersteres gilt als verschollen.

Gleichfalls ohne Spur des Verbleibens waren seither die beiden 1847 entstandenen Bilder: „Dr. Rochecliffe, Gottesdienst im Landhause von Joceline Joliffe abhaltend“, eine Szene aus Walter Scotts Roman „Woodstock“ darstellend, und „Dead Mallard“, bis anfangs dieses Jahres ersteres in der Ausstellung in Liverpool wieder auftauchte.

Den Höhepunkt unter den Werken des folgenden Jahres bildet das im Besitz von Mr. J. Walton-Wilson befindliche, 1848 in der königlichen Akademie ausstellte und schon die zukünftige Meisterschaft erkennen lassende Gemälde „Die Flucht von Madeline und Porphyro“ (Abb. 6), oder auch „The Eve of St. Agnes“, so nach dem gleichnamigen und als Unterlage für den Künstler dienenden Gedicht von Keats betitelt. Beide, sowohl Holman Hunt wie Millais, bekundet eine große Vorliebe für den damals noch sehr wenig anerkannten Poeten. Zu denjenigen Künstlern, der sich ebenfalls

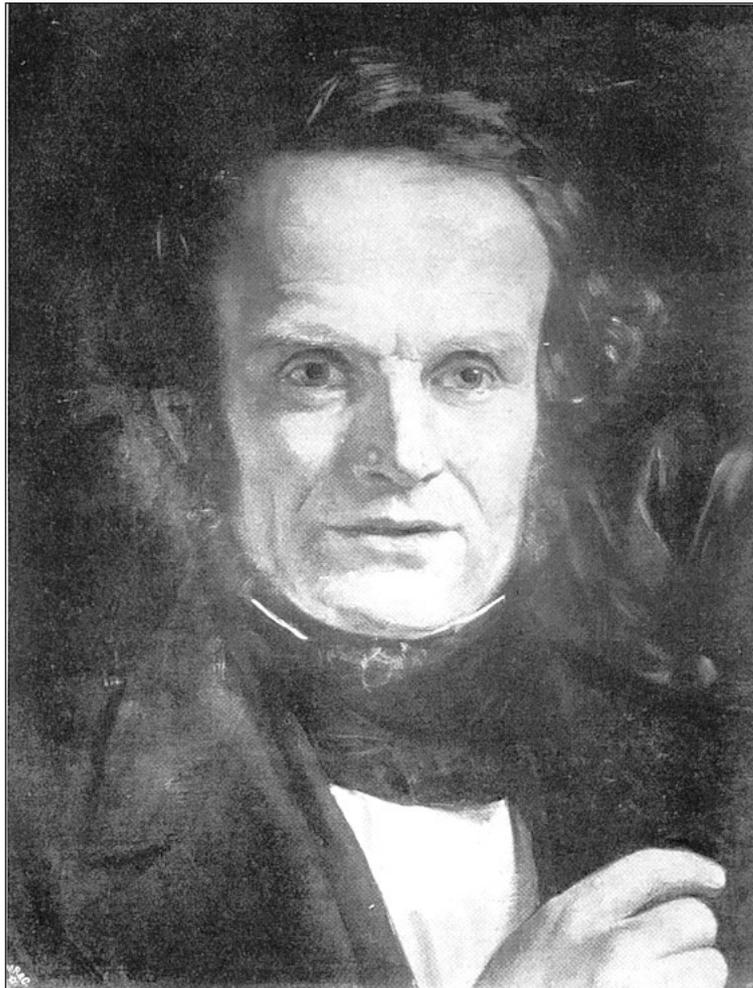


Abb. 4. Holman Hunts Vater. Ölbild.

von Keats sehr angezogen fühlte, gehörte der den Präraphaeliten und Holman Hunt persönlich nahe stehende und wenngleich mit der Brüderschaft eng verbundene, jedoch nicht formell ihr beigetretene Maler Arthur Hughes.

Zu dieser Periode befanden sich Holman Hunts finanzielle Verhältnisse in so bedauerlichem Zustande, daß er sich das Geld für den Rahme zu obigem Bilde von seinem Onkel leihen mußte. Millais machte ihm daher unter Berücksichtigung der bestehenden Notlage den Vorschlag, sein



Abb. 5. Der blinde Geiger von Wilkie. In der Britischen Nationalgalerie in London.

Atelier mit ihm zu teilen und bei ihm dort zu arbeiten. Hier ereignete es sich, daß der eine an dem Werke des anderen malte; so hat z. B. Holman Hunt in Millais' „Cymon und Iphigenie“ einen Teil der Draperie und letzterer in „The Eve of St. Agnes“ einen Kopf und Hand angefertigt. Der schlafende Page ist ihr beiderseitiger Mitschüler James Key.

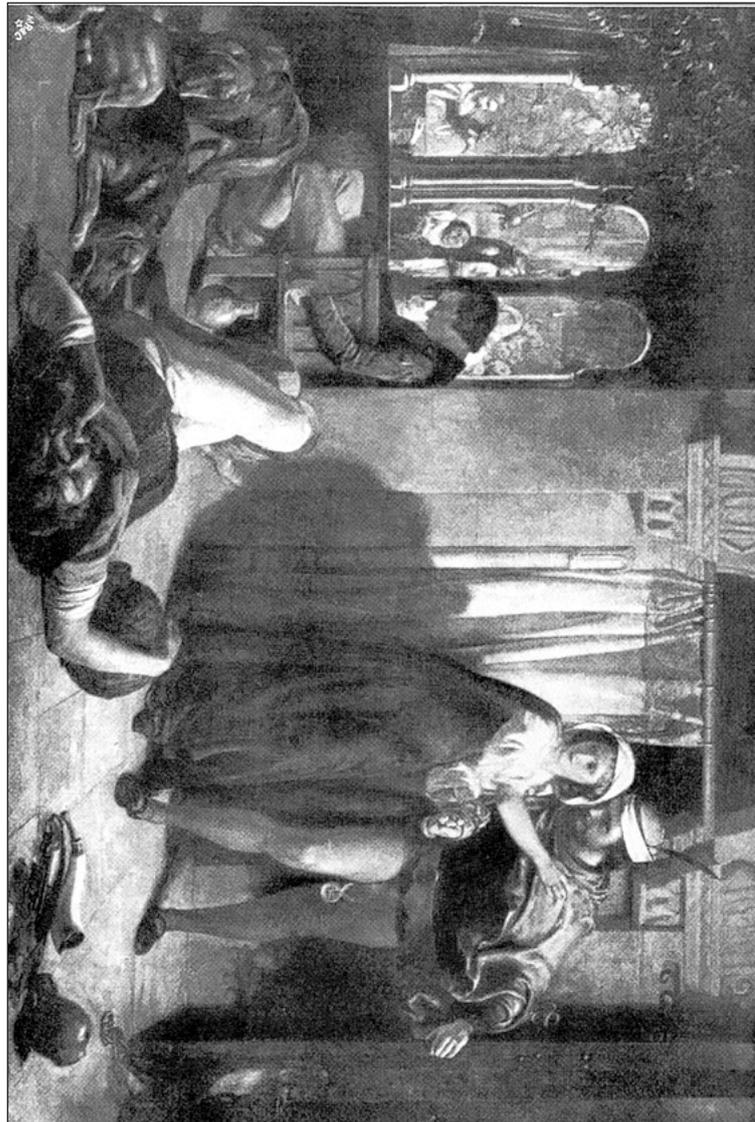


Abb. 6. Die St. Agnes-Nacht. Im Besitz von Mr. J. Walton-Wilson.

Nach einem alten Volksglauben erhält jedes junge Mädchen denjenigen ihrer Verehrer zum Mann, von dem sie in der St. Agnes-Nacht träumt oder ihr zu dieser Zeit erscheint. Während das übliche glänzende Jahresfest in vollem Schwunge ist, gelingt es Porphyro unbemerkt sich Eingang in das Schloß der ihm feindlich gesinnten Brüder seiner geliebten Madeline zu verschaffen. Ermüdet von den Lustbarkeiten des Tages sucht letztere ihr Gemach auf, ohne zu wissen, daß Por-

phyro hier verborgen ist, und als sie von ihm träumt und er tatsächlich in Person vor ihr steht, vermag sie zuerst die Wirklichkeit nicht von einer Vision zu unterscheiden. Die zechenden Barone kümmern sich nur um die Tafelgenüsse und die berauschten Hüter und Torwächter sind eingeschlafen, so daß unter dem Schutz der dunklen Nacht die Flucht der beiden Liebenden ohne Fährlichkeiten vor sich gehen kann. Dies ist der im Gemälde erfaßte Moment. Der Verkauf desselben für 70 Pfund Sterling gestaltete sich gewissermaßen zu einem Ereignis, weil diese Summe wenigstens doch dazu ausreichte, um ihm für die nächste Zeit einen Rückhalt zu bieten.

Es schien plötzlich, als sollte das Leben von Holman Hunt mehr Lichtblicke erhalten, denn sein Vater teilte ihm mit, daß er ihm von jetzt ab infolge verbesserter Vermögensverhältnisse unterstützen könne. Allerdings währte die Freude über die gütige Absicht des Vaters nur zu kurz, denn fast in demselben Augenblick gedachter fürsorglicher Kundgebung büßte er etwa die Hälfte seines kleinen, mühsam errungenen Vermögens ein. Bei den Unterhandlungen eines Hauskaufs



Abb. 7. Des Pfarrers Maierhof in Ewell.

hatte er sich wegen Prüfung des Besitztitels, um Kosten zu sparen, an den Bureauvorsteher seines Rechtsanwalts, statt an diesen selbst gewandt. Ersterer fälscht im Einvernehmen mit dem vermeintlichen Hausbesitzer das fragliche Dokument, und Holman Hunt konnte im Vergleichswege nur einen Teil seines Geldes retten.

In jener Periode seines Ringens versuchte sich der Künstler während des Aufenthaltes bei seinem Onkel und dessen Gattin, in dem, in Surrey gelegenen Dorf Ewell, mit der Herstellung von landschaftlichen Szenerien. Er wohnte dort in dem Meierhof (Abb. 7) des Ortsgeistlichen, des Rev. Sir George Glynn, der ihn beauftragte, die alte zum Abbruch bestimmte Kirche zuvor zu malen.

Holman Hunt vermag nicht genug den überwältigenden Eindruck zu schildern, den Ruskins „Modern Painters“ auf ihn ausübte. Er hatte das damals sehr seltene Buch durch die Vermittlung des Studenten Telfer vom Kardinal Wiseman geliehen erhalten und innerhalb 24 Stunden fast ausgelesen. In der Tat war Ruskins Werk in der schönsten, reifsten und gedrängtesten Sprache verfaßt,

die man sich nur denken kann und die in demselben enthaltenen Ideen mit Begeisterung und überzeugendem Feuer vorgetragen. Er ermahnt dazu, in aller Einfalt des Herzens zu der Natur zurückzukehren und bei ihr hartnäckig und getreulich auszuhalten, nur mit dem einen Gedanken ihre Bedeutung zu ergründen, ihre Lehren sich zu wiederholen, ohne die kleinste Kleinigkeit zu vernachlässigen, nichts gering zu achten, ohne einzelne Stücke herauszugreifen. Die Liebe zum Detail, das Aufsuchen der Einzelheiten darf das Ganze nicht schädigen, denn beherrschen jene die Gesamtkomposition so wird der Künstler zum Handlanger. Darüber, daß dieses epochemachende, nur wenig gelesene Buch, den jungen Künstler bezauberte, ihn in seinen bisherigen Grundsätzen festigte und ihm außerdem die weittragendste Anregung bot, kann kein Zweifel bestehen.

In der nachstehenden Illustration wird eine Porträtstudie Ettys wiedergegeben (Abb. 8), die Holman Hunt anfertigte, während der akademische Lehrer in der Unterrichtsstunde der Aktklasse anwesend ist. Anstatt sich mit den Schülern zu beschäftigen, skizziert der Lehrer selbst, und wie-



Abb. 8. Etty als Lehrer während des Zeichnens nach lebenden Modellen.

derum glaubt Holman Hunt kein geeigneteres Modell vor sich zu haben als jenen. Diese kleine, mit wenigen Federstrichen Etty sprechend ähnlich darstellende Zeichnung enthält in knaptester Form die ironische Verurteilung der damaligen akademischen Lehrmethode.

Eine Arbeit, mit der der Kunstjünger trotz der gemeinsamen Beratung mit Millais nicht zurecht kommen konnte und die infolgedessen 1847 unvollendet liegen blieb, betitelt sich „Die beiden Marien“ (Abb. 9). Das Sujet ist dem Evangelisten Matthäi XXVIII, 9 und 10 entnommen: „Siehe da begegnete ihnen (Maria Magdalena und die andere Maria) Jesus und sprach: ‚Seid gegrüßt!‘ Und sie traten zu ihm und griffen an seine Füße und fielen vor ihm nieder. Da sprach Jesus zu ihnen: ‚Fürchtet euch nicht; gehet hin und verkündigt es meinen Brüdern, daß sie gehen in Galiläa; daselbst werden sie mich sehen.““

Während dieser Epoche studierte der Künstler mit besonderer Vorliebe die Abgüsse von Chibertis Türen, die da wert erscheinen, „den Eingang des Paradieses zu schmücken“. Ferner lenkte

sich zwischen ihm und seinen Kollegen öfters das Gespräch auf Raphael. So wurde unter anderem auch die „Transfiguration“ eingehend von ihnen durchgesprochen und übte Holman Hunt aus verschiedenen Gründen Kritik an dem Werk. Der Haupttadel, der aus dem betreffenden Freundeskreis geäußert wurde, bestand darin, daß eigentlich nur der epileptische Knabe die Verklärung Christi sieht, respektiv erblicken kann, weil die Kopfhaltung und der Gesichtsausdruck der übrigen Personen eine solche Möglichkeit so gut wie ausschließt. Im Drama, wie es z. B. Shakespeare im

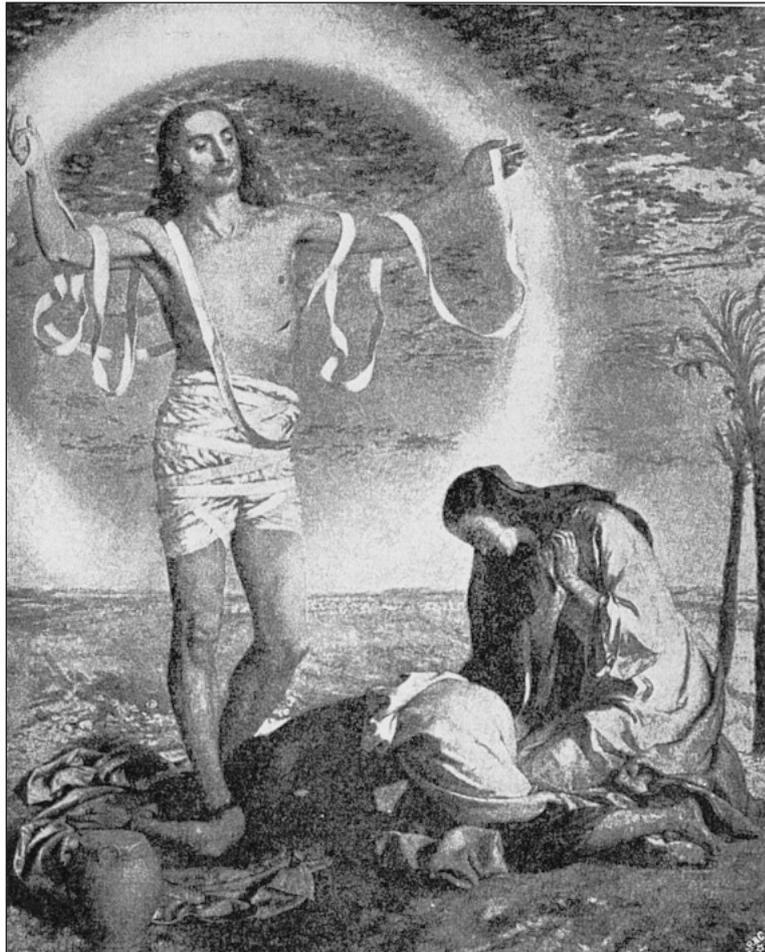


Abb. 9. Christus und die beiden Marien. Unvollendet.

„Hamlet“ gewollt hat, daß nämlich der nur kurz auftretende und dann verschwindende Geist allein von Hamlet wahrgenommen wird, ist dies weit eher zufällig als in einem, dauernd den Vorgang festhaltenden Bilde, oder gar in der plastischen Darstellung.

Holman Hunt verlangt, daß wenn jemand in irgendeiner Form die Bibel auslegt, dies im Sinne und Geist der Schrift geschieht. Raphael ist in seinem letzten Werke, der „Verklärung“, weder mit dem Evangelium Matthäus, noch mit Lukas in Übereinstimmung. Jesus, der sich in feierlichster Form an seine Jünger wendet, sie gewissermaßen zu seinen geistigen Testamentsvollstreckern ein-

setzt und persönlich von ihnen Abschied nimmt, sollte so wenig Eindruck auf sie gemacht haben, daß acht der Apostel nicht zu ihm hinaufschauen?

Im Gemälde Raphaels sind die drei auf der Kuppe des Berges liegenden Apostel geblendet oder so erschrocken, daß sie den wirklichen Hauptakt zurzeit nicht wahrnehmen, und die übrigen Jünger beschäftigen sich anstatt mit Christus, dessen Himmelfahrt sie doch gerade bezeugen und allem Volk zu verkünden haben, mit dem kranken Knaben. Man frage sich ehrlich: Wäre es nicht natürlich gewesen, daß bei einem so außerordentlichen und gewaltigen Wunder, sowie bei der letzten, ihren Herrn und Meister zu Gesicht bekommenden Gelegenheit, sie nicht nach ihm geschaut haben würden, als seine leibliche Gestalt zu den Wolken emporgetragen erschien? Der bezügliche Gegenstand ist hier zur Sache deshalb besonders wichtig, weil, als Holman Hunt und Millais, trotz der außerordentlichsten Hochschätzung und Bewunderung für Raphael, doch über eine Anzahl von Unnatürlichkeiten in seinem Werke abfällig urteilten, mehrere der anwesenden Kollegen ausriefen: „Dann muß man also zu den Vorbildern und der Epoche vor Raphael zurückkehren!“ In diesem später von Holman Hunt, Millais und Rossetti grundsätzlich angenommenen und zu eigen gemachten Ausspruch, ist die eigentliche Einleitung und der erste Anstoß zu der sogenannten präraphaelitischen Bewegung in England zu suchen. Holman Hunt, ihr tatsächlicher Begründer,

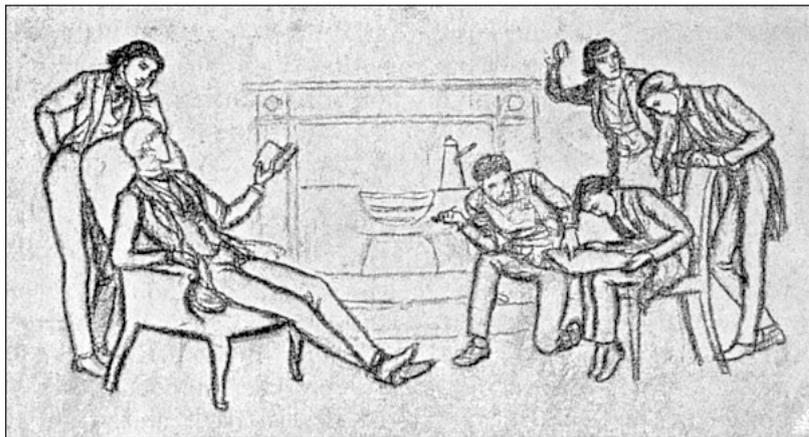


Abb. 10. Die Zusammenkunft der Präraphaeliten im Jahre 1848.
Von Arthur Hughes, nach der Skizze von W. Holman Hunt.

will hierfür den Namen „Pre-Raphaelitism“ und nicht „Praeraphaelismus“ gesetzt wissen. Diese hier nur in kurzen Zügen angedeutete Entstehungsgeschichte wird um so bemerkenswerter, weil die betreffenden künstlerischen Genossen Holman Hunts und Millais' den oben erwähnten Zwischenruf: Zur präraphaelitischen Periode zurückzukehren! mehr im ironischen wie zustimmenden Sinne getan hatten. Dem Meister sind die Resultate der neueren Kunstforschung bezüglich der „Transfiguration“ wohl bekannt, indessen verlangt er unter Zurückweisung von Kompromissen, daß, wer Bibelstellen bildlich wiedergeben will, jeder sich genau an dieselben zu halten hat. Wer dies nicht vermag, sollte lieber keine biblischen Themas wählen.

Nachdem die einleitenden Schritte zur Begründung des Bundes geschehen, beginnt derselbe zu kristallisieren und festere Formen anzunehmen. Rossetti besuchte Holman Hunt und vermochte



Abb. 11. Ford Madox Brown, gemalt von Rossetti.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.

dessen Bild „The Eve of St. Agnes“ nicht genug als das beste unter allen in der Akademie ausgestellten Werken zu loben, gleichzeitig den letzteren bittend, öfters zu ihm kommen zu dürfen. Die für die spätere Vereinigung geltenden Hauptgrundsätze der neu einzuschlagenden Richtung wurden im Februar 1848 zwischen Holman Hunt und Millais vereinbart. Selbstverständlich hat man sich diese Verständigung nicht als eine plötzliche und unvermittelte, in Paragraphen gezwängte zu deuten,

sondern als eine spontane, im Lauf der Zeit aus ihrem beiderseitigen in die Praxis umgesetzten Ideenaustausch entwickelte, vorzustellen. Es bedurfte weder der Formulierung noch Zusatzparagrafen.

Vor allem suchte man nach der Verwirklichung eines neuen künstlerischen Ideals, das seinen Inhalt aus der unmittelbaren Naturanschauung schöpfen sollte. Das dekorative und konventionelle Element wurde verbannt, um durch Ausdruck, gesteigerte Lebhaftigkeit und Freiheit der Bewegung ersetzt zu werden. Der Umschwung war ursprünglich hervorgegangen aus dem Gefühl des Protestes, und als Zeichen der Reaktion gegen Banales, Unwahres und Gekünsteltes. Die alten abgebrauchten, nichtsagenden Gebärden wurden grundsätzlich verworfen und anstatt der Mache wollte



Abb. 12. Millais' Kopf. Porträtstudie für „Rienzi“.

man zum Waren Studium und namentlich dem der primitiven Meister zurückkehren. Ehe man die gelehrte Schriftsprache zu gebrauchen versucht, muß man erst die Umgangssprache lernen!

Auch in der Technik gelangten andere als die bisher befolgten Grundsätze zur Anwendung. Man vermied möglichst die gemischten, durch vieles Übermalen nachdunkelnden und den Eindruck der Schwere hervorbringenden Farben und begünstigte statt dessen die sogenannte trockene Methode. Ferner wurde, um z. B. Violett zu erzielen, Blau und Rot nicht miteinander gemischt, son-

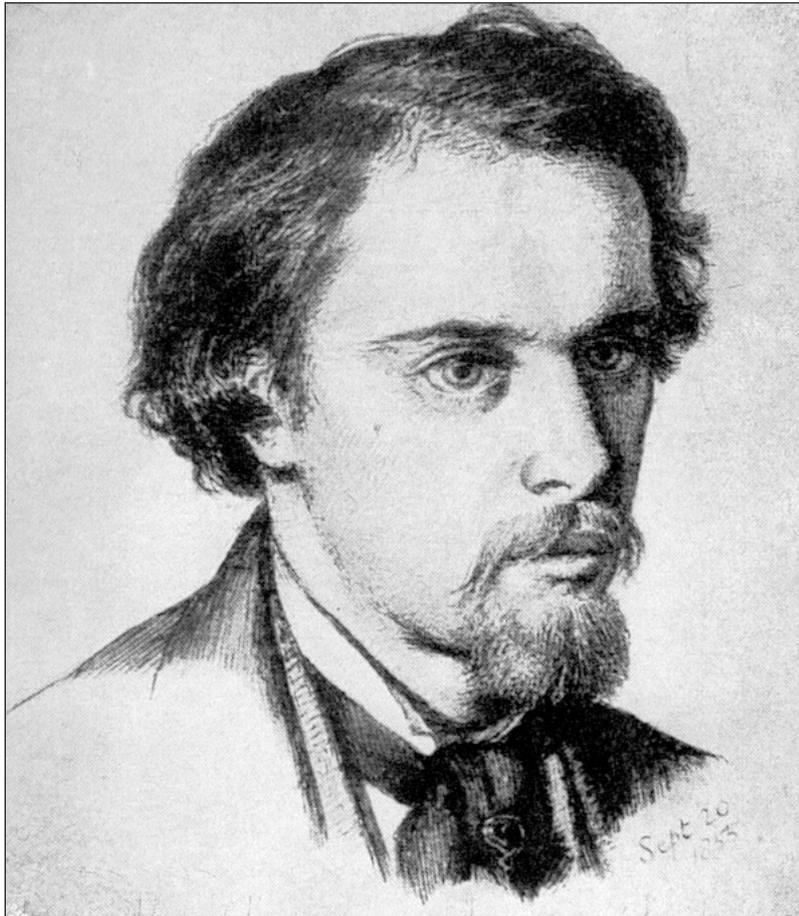


Abb. 13. Dante Gabriel Rossettis Selbstbildnis.
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9. Pembroke Square.

dern das gleiche Resultat, aber in lebhafteren und brillanteren Farben durch ihrer Nebeneinanderstellung für das Auge gewonnen.

Rossetti ging Holman Hunt mehreremal darum an, sein Schüler werden zu wollen, und nachdem letzterer jenen aus den verschiedensten Rücksichten vor der Hand abschlägig bescheiden mußte, nahm er Rossetti schließlich im August 1848 in seinem Atelier in Cleveland Street auf. Vorher hatte der erstere bei Madox Brown studiert, jetzt aber malte er unter Holman Hunt „Die Mädchenzeit der Maria“. Rossetti führte dem Bunde den Bildhauer Woolner zu, der den gleichen Grundsätzen huldigte, und außerdem seinen bisher überhaupt gar nicht gezeichnet habenden Bruder William Michael Rossetti. Der Kreis erweiterte sich ferner durch die von Holman Hunt bewirkte Aufnahme des Genremalers James Collinson und F. G. Stephens, von denen der erstere versprach, demnächst im strengeren Stil zu malen, während der letztere nur eine akademische Zeichenklasse durchgemacht hatte, indessen zusagte, nunmehr ausübender Künstler werden zu wollen. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß durch die neuen Anwerbungen der Bund weder

innerlich noch nach außen hin sonderlich gekräftigt oder einheitlicher wurde, wengleich auf allen Seiten der beste Wille vorhanden war.

Alle trafen bei Millais zusammen, woselbst sie ein diesem geliehenes Werk, Kupferstiche der Fresken im Campo Santo von Pisa enthaltend, zu Gesicht bekamen, und ihre Bewunderung über die Auffassung jener präraphaelitischen Meister und namentlich ihre volle Übereinstimmung mit



Abb. 14. Rienzi.
Im Besitz von Mr. Thos. Clarke.

Benozzo Gozzoli erklärten. Das, was für viele ihrer akademischen Studiengenossen das Vorbild der Antike bedeutete, das waren für die Jünger der neuen Kunstrichtung, die übrigens als rein graphische Arbeiten betrachtet, nur mäßigen Wert besitzenden Kupferstiche des Lafinio und die Fresken des Spinello Aretino, des vermeintlichen Andrea Orcagno, Pietro Lorenzettis, Andrea da Firenzis und Benozzo Gozzolis im Campo Santo von Pisa. Dieser heilige Friedhof mit der geweihten Erde aus dem Gelobten Lande und mit den herrlichen Fresken des „Triumphes des Todes“ und des „Jüngsten

Gerichts“ an den Wänden der Halle bietet das Bild des hehrsten Friedens, dessen das Menschenleben fähig ist. Hier über diesem Fleckchen Erde, das zugleich den Campo Santo der einstigen Größe Pisas versinnbildlicht, schwebt der zur inneren Einkehr mahnende und alles Irdische vergessen machende, höchste Zauber ungestörter Totenruhe.

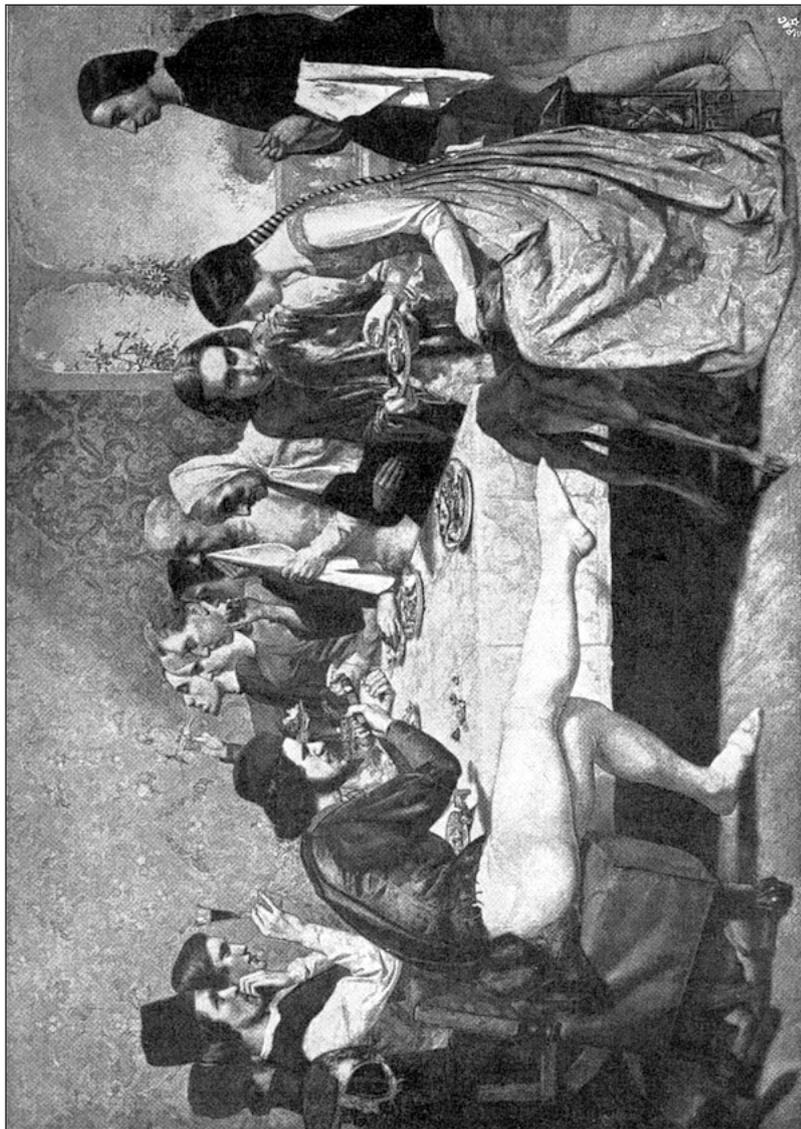


Abb. 15. Lorenzo und Isabella von J. E. Millais.
Im Besitz der Städtischen Kunstgalerie in Liverpool.

In der späteren Zeit versammelten sich dann die gleichgesinnten Künstler monatlich einmal bei einem der Mitglieder des Bundes (Abb. 10). Für ihre Werke wurde die Signatur „P. R. B.“, „Pre-Raphaelite Brotherhood“ festgesetzt und von allen Beteiligten die Wahrung des Geheimnisses, um die feindlichen Angriffe sich nicht noch verschärfen zu lassen, ausdrücklich verlangt und auch gelobt!

Der Meister erzählt, daß einzelne Stimmen laut wurden, man sollte ihrer Vereinigung doch die zusätzliche Bezeichnung „frühchristlich“ geben, weil die vorbildlichen präraphaelitischen Meister doch am primitivsten und am naivsten, im Geiste der urchristlichen Auffassung ihrer religiösen Gedanken ausgedrückt hätten. Holman Hunt widersprach aber aus triftigen Gründen und ist überhaupt der Ansicht, daß die frühchristliche Schule, bereits vor Madox Brown, in England vereinzelt durch Herbert Dyce, Maclife und andere vertreten worden sei. Das von Rossetti 1852 gemalte Porträt von Madox Brown (Abb. 11) und sein eigenes Selbstbildnis (Abb. 13) aus dem Jahre 1853, wird sicherlich des Interesses nicht entbehren.

Eines Tages kam Rossetti nicht mehr in das Atelier zu Holman Hunt, statt dessen erschien bei ihm ohne jede vorherige Benachrichtigung ein Gepäckträger, um des ersteren Sachen, Malutensilien usw. abzuholen. Abgesehen von der unangenehmen, durch diesen Zwischenfall hervorgerufenen Überraschung, fühlte sich der Künstler peinlich betroffen, denn seine schon so schwierigen Finanzverhältnisse erfuhren nun abermals eine unvorhergesehenen Verschlechterung. Da keine Kündigung für Rossettis Zimmer erfolgt war, so mußte er wohl oder über noch für längere Zeit allein die Miete berichtigen.

Für sein Bild „Rienzi“ hatte Holman Hunt einen Porträtkopf Millais' (Abb. 12) 1848 angefertigt, allein er kam zu der Überzeugung, daß der italienische Typus Rossettis (Abb. 13) als Modell für die Hauptfigur geeigneter sei. Zum Glück noch rechtzeitig vollendet, stellte Holman Hunt 1849 „Rienzi“ (Abb. 14), Millais „Lorenzo und Isabella“ (Abb. 15) in der Akademie und Rossetti „Die Mädchenzeit der Maria“ in einer Galerie nahe von Hyde Park Corner aus. Die beiden ersterwähnten Arbeiten erhielten im königlichen Institut einen ziemlich guten Platz. Von Millais' Werk, das eine ganze Reihe von Personen aus ihrem beiderseitigen Freundes- und Bekanntenkreis wiedergibt, sagt der Meister aus, daß es das wunderbarste, je von einem Künstler unter zwanzig Jahren geschaffene Gemälde ist.

Der Inhalt von Holman Hunts Bild läßt folgenden Vorgang erkennen. Eben hat ein blutiges Scharmützel zwischen den in Rom rivalisierenden und sich öffentlich bekämpfenden Adelsparteien stattgefunden. Ein Opfer dieser Fehden, der junge Rienzi, liegt tödlich verwundet auf einem Schild ausgestreckt, und sein älterer, die Züge Rossettis tragender Bruder reckt die Hand gen Himmel zum Racheschwur. Im übrigen blickt nur ein einziger der Ritter teilnahmsvoll auf den sterbenden Jüngling. Holman Hunt faßt die Gesamtkomposition als einen Appell an den Himmel auf, sich der Hilflosen anzunehmen. Ferner erklärt der Künstler zum Gegenstand, daß er durch Bulwer-Lyttons, 1835 verfaßten, gleichnamigen Roman und also nicht durch die 1841 aufgeführte Oper von Wagner, beeinflußt worden sei.

Die drei oben genannten Gemälde waren mit dem mysteriösen Zeichen „P. R. B.“ signiert und somit als die ersten, öffentlich vor das Publikum tretenden Kundgebungen der Brüderschaft zu betrachten. Millais' und Rossettis Werke fanden Käufer, aber trotzdem die Kritik der Presse im allgemeinen nicht ungünstig für „Rienzi“ lautete, kam es unverkauft zurück. Holman Hunt war der Verzweiflung nahe! Sein Wirt exmittierte ihn und pfändete alle seine Habseligkeiten einschließlich Skizzen, Zeichnungen und Malutensilien. Es blieb ihm nichts weiter übrig als zu seinem Vater zurückzukehren. Letzterer nahm ihn gütig auf, aber jeder fühlende Mensch vermag sich vorzustellen, was in diesem Augenblick in der Seele des jungen Malers vorging.

Wie viele Talente gehen zugrunde, von denen man nie etwas gehört hat. Nur in Ausnahmefällen, wenn ein Genius aus dem Kampf des Lebens als Sieger, teils aus eigener Kraft, teils mit Hilfe großherziger Naturen hervorgegangen ist, wird sein Name verzeichnet. Es ereignet sich nur selten, daß die Hilfe im kritischsten Augenblick erscheint, aber hier geschah es so: Holman Hunt entdeckte sich seinem Freunde Egg, der ihm sofort mit einer kleineren Summe über die dringendsten Schwierigkeiten des Tages hinweg half und sich um den Verkauf von „Rienzi“ bemühte. Binnen kurzem

sandte er ihm einen Scheck von 105 Pfund Sterling. Es war ihm gelungen, den bekannten Sammler Gibbons für Holman Hunt zu interessieren, der für „Rienzi“, weniger um das Bild zu besitzen, als um einem Künstler Beistand zu leisten, den geforderten Preis von 100 Pfund Sterling und für den Rahmen außerdem 5 Pfund Sterling aus freien Stücken zahlte. Holman Hunt tilgte seine Schulden beim Wirt, der sich der Bemerkung nicht enthalten konnte, er sei fest überzeugt, sein Mieter habe nur Armut geheuchelt!



Abb. 16. Charles Allston Collins von J. E. Millais.

Um die Kunstschatze des Louvre und die Belgiens kennen zu lernen, trat Holman Hunt in Begleitung Rossettis eine Reise nach Paris, Antwerpen, Gent und Brügge an. Nachdem sie während eines kurzen dortigen Aufenthaltes sich auch mit der bezüglichen modernen Kunst, so unter anderem mit Werken von Paul de Laroche, Ary Scheffer und Delacroix bekannt gemacht hatten, bezog Holman Hunt, nach England zurückgekehrt, ein Atelier in Cheyne Walk, unweit der Kirche, im Stadtteil Chelsea; Rossetti nahm eine Wohnung in Newman Street. Jener war jetzt so beschäftigt mit seinem Bilde: „Ein christlicher Missionar wird von Bekehrten vor der Wut der Druiden geschützt“,

daß er nur des Abends Millais sehen konnte, dagegen besuchte ihn letzterer häufiger und führte auch Charles Allston Collins (Abb. 16) bei ihm ein.

Als eines Tages die jungen Freunde in Holman Hunts Atelier anwesend waren, hörten sie hier zuerst durch Deverell von der in einem Putzgeschäft zufällig entdeckten, schönen und interessanten Miß Siddal, der späteren Gattin Rossettis. Letzterem machten die Genossen mit Recht den Vorwurf, daß er das Geheimnis ihrer Signatur an den Bildhauer Munro verraten habe. Infolge des allgemeinen Bekanntwerdens der präraphaelitischen Verbindung, die als eine Revolte gegen die Akademie, ausgehend von jungen, mit unstürzenden und reformieren-wollenden Ideen sich tragenden Neuerern, aufgefaßt wurde, entstand eine solche Flut von schmähender Kritik über Hunts 1850 nach der Akademie gesandtes „Druidenbild“ (Abb. 7) und Millais' „Christus im Hause seiner Eltern“, wie sie noch niemals in England erlebt worden war. Unter keinen Umständen darf mit der Tradition gebrochen werden – das war das Losungswort aller einflußreichen Künstler und der Presse! Die Kritik nahm eine furchtbare Heftigkeit an; es fielen Worte wie „infam“ und „Pest“, so daß Rossetti überhaupt niemals mehr öffentlich ausstellte. Aber auch das Publikum bleibt den jungen Künstlern gegenüber kühl bis ans Herz hinan. Von Vorurteilen befangen, besaßen weder Kenner noch Liebhaber ein Verständnis für die in Holman Hunts Arbeiten ausgedrückte Hingabe an die Natur, noch für das innig persönliche Verhältnis des Künstlers zu seinem Werke.

Angefertigt war dasselbe auf Grund eines von der Akademie ausgeschriebenen Wettbewerbes für die große goldene Medaille. Das zu behandelnde Thema lautete: „Eine Tat der Barmherzigkeit.“ Der Schlüssel zu der Komposition Hunts wird durch vier Bibelstellen gefunden, von denen zwei

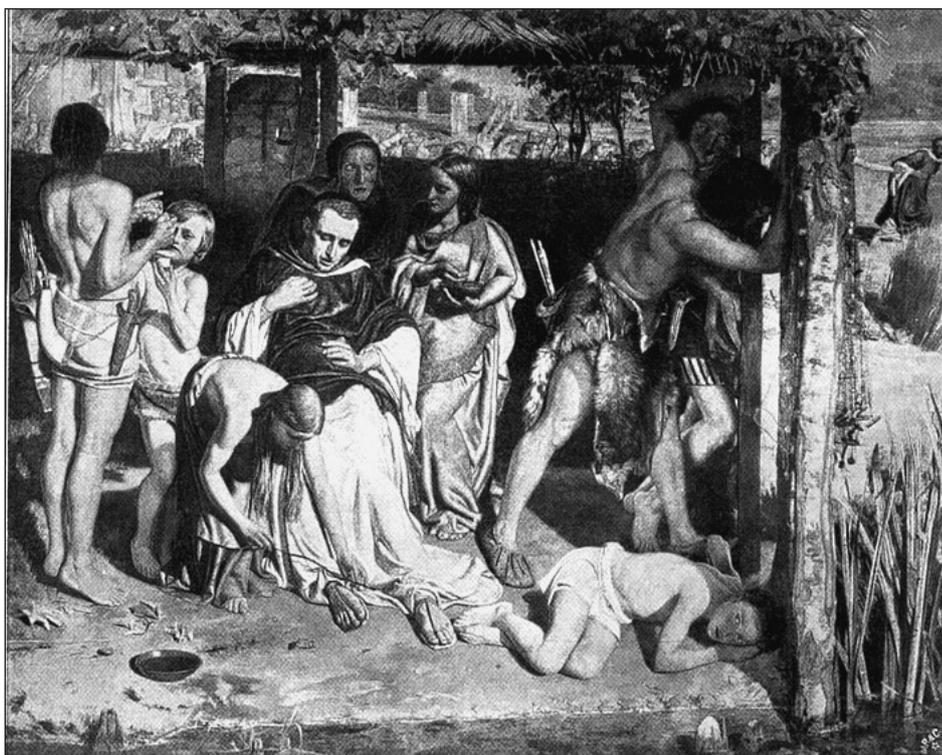


Abb. 17. Christus von Druiden verfolgt.

Das Originalbild befindet sich im Besitz der Unversitätsgalerie in Oxford.

die Verfolgung, zwei die Barmherzigkeit zum Gegenstand haben. Jene beiden sind: St. Johannes XVI, 2: „Es kommt aber die Zeit, daß, wer auch tötet, wird meinen, er tue Gott einen Dienst daran“, und Römer III, 15: „Ihre Füße sind eilend Blut zu vergießen.“ Diese lauten Markus IX, 41: „Wer aber euch tränket mit einem Becher Wassers in meinem Namen, darum, daß ihr Christo angehöret, – wahrlich ich sage euch, es wird ihm nicht unvergolten bleiben“, und endlich Matthäus XXV, 35: „Ich bin ein Gast gewesen und ihr habt mich beherberget“ (Abb. 17).

Zu jener Zeit hatte der Künstler sich viel mit der römisch-britischen Geschichte beschäftigt, und war erstaunt darüber, wie wenig das Sujet der frühen christlichen Bekehrung als Unterlage der bildenden Kunst benutzt worden war. Hunt löste das Problem wahrhaft originell und wie es nur ein großer Meister tun kann: Er zeigt uns einen doppelten Akt der Barmherzigkeit: den der christlichen Priester, die um Jesu willen sich nicht scheuten, das an den Grenzen der Zivilisation gelegene „Ultima Thule“ aufzusuchen, daselbst ihr Leben für die Bekehrung der Heiden einsetzten und sich opferwillig der Wut der Druiden preisgaben. Als Rückwirkung der guten Tat wird dann die dankbar erwiderte Barmherzigkeit durch die ihren Missionar schützenden, bekehrten Briten versinnbildlicht.

In Anbetracht der von der Akademie vorgeschriebenen und nicht zu groß bewilligten Abmessungen für das Werk wurde die gegebene Fläche ungemein geschickt dadurch ausgenutzt, daß man den einen verfolgten Missionar außerhalb der teilweise offenen Fischerhütte, den andern, hier Zuflucht gefunden habenden Priester, unter der Fürsorge seiner Beschützer erblickt. Dort gewahrt man die verfolgenden Druiden, deren Schritte zu belauschen sich ein Knabe zu Boden legt. Das Werk ist voller echt präraphaelitischen Züge und Einzelheiten. So will ich unter andern nur das Wahrzeichen der früheren heidnischen Bewohner der Hütte, den alten Druidenstein erwähnen, der jetzt aber als Symbol der Bekehrten das Kreuz trägt. Er ist ein genaues Beispiel von denjenigen Exemplaren, wie sie noch heute in Stonehenge vorhanden sind.

Auf die Gesamtkomposition bezogen, führe ich einen vom Meister mit großem Nachdruck getanen Ausspruch an: „Der Gebende soll nicht viel Aufhebens von seiner Generosität machen, aber der Empfangende kann sie nicht hoch genug anerkennen!“ Zu dem „Druidenbild“ wurde für den Kopf des Missionars (Abb. 18) eine besondere Studienzeichnung angefertigt.

Was nutzte schließlich alle Begabung, Willenskraft, unermüdlicher Fleiß, Ernst und Liebe zur Sache: Die Strömung, die Verhältnisse und die meinungsbildenden Mächte waren gegen ihn! Holman Hunt schätzte sich daher unter den bestehenden Umständen glücklich, als der Maler Dyce ihm den Auftrag erteilte für 15 Pfund Sterling sein Bild „Jakob und Rahel“ zu kopieren, allein neue Hemmnisse begegneten ihm sogar bei dieser Arbeit. Die Kopie durfte nur in der Zeit von 6 bis 8 Uhr morgens in der Akademie vorgenommen werden, und hier mußte er kämpfen, um sich zu so früher Stunde Einlaß zu verschaffen. Obgleich es stets schlimm bleibt, wenn ein großes Talent sich zeitweise mit Kopieren von Bildern beschäftigen muß, so ist es doch wenigstens nicht entwürdigend, namentlich bei Vorlage eines guten Originals oder Meisterwerkes; außerdem bezeichnet dergleichen doch meistens den Beginn der Laufbahn eines Malers schon deshalb, um sich mit der fachmännischen Technik vertraut zu machen. Watts lieferte bei einer ähnlichen Gelegenheit ein besseres Werk als das zu kopierende Porträt, so daß man aufmerksam auf ihn wurde und er dieser Arbeit späteren Erfolg zu danken hatte. Für uns in Deutschland erinnere ich in gedachter Beziehung



Abb. 18. Studie zum Druidenbild.

nur an Lenbach. Absolut degradierend wirkt es aber, wenn eine schriftstellerische Größe, wie z. B. Jean Jacques Rousseau, nur um leben zu können, ganz nichtssagende Abschriften anfertigen muß.

Obwohl die wirkliche Gründung des präraphaelitischen Bundes im Jahre 1848 stattfand,



Abb. 19. „My beautiful Lady“.

Originalradierung von Holman Hunt für die Zeitschrift
„The Germ“.

so datieren doch mehrere angesehene Historiker und Künstler, unter andern Walter Crane, die eigentliche Geburt der präraphaelitischen Schule erst von dem 1. Januar 1850 ab, d. h. nach dem Erscheinen der illustrierten Zeitschrift „The Germ“ („Der Keim“), die man gewissermaßen als das offizielle Organ der Vereinigung ansehen kann. Der Name „Keim“ war jedenfalls gut gewählt, denn er enthielt im Keime die ganze zeitgenössische Malerei. Vergleicht man das, was J. Breton in seinem Buch „La Vie d'un Artiste“ (Paris 1890) über Baron Wappers in Antwerpen, den Lehrer Madox Browns, sagt, mit den Aussprüchen, die unsere heutigen Impressionisten auf die Erfindung einer neuern Malweise anheben, so ersieht man ohne weiteres ihren Irrtum. In der angezogenen Quelle heißt es: „Denen, die malten, lehrte er die Flächen zu zerteilen und die Striche wie im Mosaik nebeneinander zu setzen, die Schatten der Fleischpartien mit feurigem Lack, die Halbtöne mit Graugrün und die Lichter mit Gelb und Rosa zu kolorieren, um die Bewegung des Lebens auszudrücken.“

Während des Zeitraums vom Januar bis Mai, in welchem das Blatt unter den mannigfaltigsten Bedrängnissen sein Leben fristete, wurden im ganzen überhaupt nur vier Nummern ausgegeben.

Der vollständige Titel der Zeitschrift für das erste Heft lautet: „The Germ: Thoughts towards Nature, in Poetry, Literature and Art. Price one Shilling. January 1850. With an Etching by Holman Hunt. London: Aylott & Jones, 8, Paternoster Row, G. F. Tupper, Printer, Clemens Lane, Lombard Street.“

Gedruckt wurden 700 Exemplare, aber nur 200 davon verkauft. Im dritten und vierten Heft lautet die Titelüberschrift: „Art

and Poetry: Being Thoughts towards Nature conducted principally by Artists.“ In den beiden letztgenannten Heften wird der Zweck des Unternehmens näher auseinander gesetzt, der in den uns schon bekannten Grundsätzen der Präraphaeliten seinen Ausdruck findet. Beiträge lieferten alle



Abb. 20. Valentin und Sylvia.
Mit Genehmigung der Städtischen Kunstgalerie in Birmingham, in deren Besitz sich das Original befindet.

Mitglieder außer Millais, und ferner der nicht formell zu dem Bunde gehörende, indessen sich tätig für denselben interessierende Ford Madox Brown. In jeder Nummer war eine Originalradierung enthalten; in der ersten als Titelblatt eine solche von Holman Hunt: „My beautiful Lady“ (Abb. 19), in der zweiten von Collinson: „Das Jesuskind“, in der dritten „Cordelia“ von Madox Brown und in der vierten „Viola und Olivia“ von Deverell.

Holman Hunts Radierung gibt auf einem in zwei Abschnitte geteilten Blatt: „My beautiful Lady“ und „Of my Lady in Death“ die Illustration zu Woolners gleichlautendem Gedicht. In der oberen Hälfte der Radierung sehen wir einen in der Landschaft sich hinschlängelnden Bach, an dessen Ufer vorgebeugt und vor Gefahren von ihrem Geliebten geschützt, ein junges Mädchen Feldblumen pflückt. Der untere Teil des Blattes zeigt den auf ein frisches Grab hingesunkenen Jüngling, während im Hintergrunde Nonnen vorbeischreitend ihr „Dies irae“ und „Beati mortui“ intonieren. Mit wenigen Strichen wurde hier ein ganzer Roman bildlich veranschaulicht. Im Poem Woolners heißt es:

As a tree that's just hewn
I dropped, in a dead swoon,
And lay a long time cold upon my face.

Rossettis Beitrag bestand in „Hand and Soul“, der Geschichte des Malers Chiaro dell'Erma, von dem der Verfasser aussagt: „Manus animam pixit. Figura mystica di Chiaro dell'Erma.“ Außerdem lieferte derselbe Autor das ausgezeichnete Gedicht „The Blessed Damozel“; Patmor „Die Jahreszeiten“; Christina Rossetti „Das Traumland“, und waren ferner in der Zeitschrift Arbeiten enthalten von Madox Brown, Orchard, Bell Scott, Collinson, F. G. Stephens, W. M. Rossetti, A. G. Tupper und John Tupper.

Heute ist ein vollständiges und intaktes Exemplar des „Germ“ nur schwer zu bekommen, da die Originalausgabe der Zeitschrift von Liebhabern und Sammlern stark begehrt wird. Am 30. Julie 1902 wurde ein solches in der Auktion bei der bekannten Firma Sotheby mit 700 Mark bezahlt. Zu jener Zeit, so vortrefflich auch die einzelnen Gedichte, Aufsätze und Illustrationen waren, so viel

Neues und Anregendes geboten wurde, mußte das Blatt nach Veröffentlichung von vier Nummern eingehen: es fehlte an Kapital, an wirklichem Interesse des Publikums und der den Präraphaeliten entgegenstehende Einfluß war zu mächtig.

Im Jahre 1898 erschien ein Neudruck des Werkes, teilweise in Faksimile, publiziert von Thomas B. Moster in Portland, Maine, in den Vereinigten Staaten von Nordamerika. Aber auch dies Buch ist bereits vergriffen. William Michael Rossetti, der noch lebende Bruder Dante Gabriels, hat am Beginn des Jahres 1901 den „Germ“ in vollständigem Faksimile herausgegeben und eine Vorrede zu dem Neudruck verfaßt. Ebenso wie das Original, ist auch diese Schrift im Oktavformat gehalten (Elliot Stock, London). Allgemein gesprochen, kann man behaupten: Die Harmonie der Illustration mit dem Buch, und dies als ein einheitliches Ganzes dargestellt und vorbildlich in dieser Beziehung gewirkt zu haben, ist das Verdienst der Präraphaeliten. Walter



Abb. 21. Thomas Combe-Monument in Stratford-on-Avon.
Zeichnung von Holman Hunt.



Abb. 22. Der gedungene Hirt. Mit Bewilligung von Sir William Agnew, Bart.

Crane urteilt in seinem Aufsatz „The English Revival of decorative Art“ wie folgt: „Um den Ursprung unserer Renaissance zu bezeichnen, müssen wir bis auf die Tage der präraphaelitischen Vereinigung zurückgehen. Obgleich keines ihrer Mitglieder ein dekorativer Zeichner im strengen Sinne des Wortes war, wenn wir Dante Gabriel Rossetti ausnehmen, so richteten sie doch durch ihre entschlossene und begeisterte Rückkehr zum unmittelbaren Symbolismus, zum freien Naturalismus, zum poetischen oder romantischen Gefühl des Mittelalters, denen sie die Macht der modernen Analyse hinzugesellten und schließlich durch ihre charakteristisch ausgedrückte Liebe zu allem Detail, ebenso sehr ihre Aufmerksamkeit auf alle Zweige der Zeichnung wie auf die Malerei.“

Nachdem Holman Hunt einige Zeit gemeinschaftlich mit Rossetti in Sevenoaks sich zu Studienzwecken aufgehalten hatte, kehrte er vollständig mittellos nach London zurück, da das „Druidentbild“ noch immer unverkauft blieb. In seiner großen Not entsann er sich, daß noch irgendwo verkramt im Atelier eine Kopie nach einem Bilde in der Nationalgalerie sein müsse. Er machte sich auf den Weg zu den Pfandleihern und nach mehrstündigem Wandern erhielt er endlich von einem derselben 8 Shilling und 6 Pence. Der Künstler rät allen jungen Anfängern, wenn sie nur einigermaßen schwankend in ihrer Berufswahl sind und kein heiliges Feuer in sich fühlen, zuvor einen solchen Proberundgang bei den Manichäern anzutreten. Woolner und Collinson, teils abgeschreckt durch die eigenen Mißerfolge, teils durch die anderer, dem Bunde nahestehender Künstler, resignierten. Ersterer geht



Abb. 23.
Studienkopf zu dem
„Gedungenen Hirten“.



Abb. 24. Edward Lear im Alter von 50 Jahren.

nach Australien, um Goldgräber zu werden, letzterer findet Aufnahme in der Jesuitenanstalt Stonyhurst, tritt daselbst zur katholischen Kirche über und bereitet sich auf den Priesterstand vor. Der Maler Dyce bot Holman Hunt an, er solle Assistent bei ihm werden, aber dieser ist innerlich mit sich vollständig darüber einig, daß, wen er nicht Originale schaffen kann, dann will er lieber auch der Kunst, wie jene beiden, ganz entsagen.

Da, in diesem kritischen, ja, entscheidenden und zu einem großen Wendepunkt führenden Augenblick seines Lebens, tritt in großer Generosität sein Freund Millais und dessen wohlhabenden Eltern für ihn ein. Millais hatte niemals unter dem niederdrückenden und zur schwungvollen Arbeit unfähig machenden Künstlerelend zu leiden gehabt; außerdem begünstigten die Eltern nicht nur den Entschluß des Sohnes, sondern die Mutter stand ihm in seinem Beruf sogar hilfreich und tätig zur Seite und endlich zeichnete er mit so spielerischer Leichtigkeit, daß Entwurfsschwierigkeiten überhaupt gar nicht für ihn vorhanden waren. Wen z. B. der Hintergrund für eines seiner Gemälde außerhalb Londons gesucht werden mußte, oder eine Spezialität, wie eine mit Efeu bewachsene Mauer als Vorbild von Millais gewünscht wurde, oder im British Museum in irgendeinem Buch etwas bezügliches nachge-

schlagen werden sollte, so bat er einfach seine Mutter, ihm den Gegenstand ausfindig zu machen.

An Holman Hunts Füßen hingen Bleigewichte! Aber zum Ausgleich der zu Boden haltenden und nachschleppenden Lasten hatte ihn die Vorsehung mit einem eisernen und schließlich zum Siege führenden Willen ausgerüstet.

Durch Millais lernte er den Direktor der „Clarendon Press“, der Universitätsdruckerei in Oxford, Mr. Combe und dessen Gattin kennen, die beide so großartig veranlagte Naturen waren, wie man sie selten im Leben antrifft. Sie kauften dem Künstler das „Druidenbild“ für 160 Guineen ab, und, was mehr Wert für ihn besaß, sie blieben bis an ihr Ende nicht nur seine Protektoren, sondern auch wahre und aufrichtige Freunde.

Nach Regulierung seiner Schulden verfügte Holman Hunt noch über 30 Pfund Sterling, die aber nicht lange unangefochten in seinem Pult als Reserve bestehen sollten. Ihm war geholfen worden, und so in seiner Gutmütigkeit wollte er auch aushelfen. Leider erwies sich derjenige, dem er die Hälfte seines Vermögens in Gestalt von 15 Pfund Sterling gab, dieses Opfers nicht würdig!

Im Jahre 1851 stellte der Meister in der Akademie „Valentin befreit Sylvia“ (Abb. 20) aus. Der stoffliche Inhalt des Gemäldes wurde der vierten Szene des fünften Aktes von Shakespeares „Die beiden Veroneser“ entnommen und sind es insonderheit die nachstehenden von Valentin an Proteus gerichteten und hier im Gemälde zum Ausdruck gebrachten Worte:

So bin ich ausgesöhnt;
Und wieder acht' ich dich als ehrenvoll. –
Wen Reue nicht entwaffnen kann, der frommt

Nicht Erd' noch Himmel; beide fühlen mild;
 Durch Reue wird des Ew'gen Zorn gestillt: –
 Und, daß vollkommen mein Verzeihn,
 Geb' ich dir alles, was in Sylvien mein.

Valentin steht hoch aufgerichtet als dominierende Person im Mittelpunkt der Gruppe und erscheint gerade zum entscheidenden Augenblick, als Proteus, der treulose Liebhaber Juliens, versucht hatte, sich in die Gunst Sylviens einzuschmeicheln, und der zugleich die Ursache ihrer Flucht und Verfolgung gewesen war, jetzt seiner Werbung mit Gewalt Nachdruck zu leihen sucht. Valentin befreit sie von den Zumutungen des Proteus und fordert den letzteren auf, um Verzeihung zu bitten. Dieser, kniend, hat seine Reue scheinbar so aufrichtig bekundet und seine Liebe zu Sylvien so hoch beteuert, daß Valentin von Edelmut gerührt in die Worte ausbricht: „Geb' ich dir alles was in Sylvien mein!“

Julia in Verzweiflung über die Treulosigkeit von Proteus und über die Wendung der Dinge, lehnt sich als Page verkleidet in Verzweiflung gegen einen Baumstamm. Der Schluß des Stücks bringt wie bekannt allgemeine Aussöhnung und Zufriedenheit. Die Szene ist in vollem Sonnenlicht dargestellt, in prachtvollen und brillanten Farben gemalt und die Technik vermag nicht übertroffen zu werden; der ganze Vorgang atmet Leben. Valentin, als die Hauptfigur, läßt in seiner Haltung und im Ausdruck edle, sowie ungekünstelte Würde erkennen und wirkt nicht minder überzeugend als die in der Gesamtkomposition zur Anschauung gebrachte Naturwahrheit.

Wenn der Kopf des Proteus nicht gerade übermäßig sympathisch ausfallen konnte, so liegt der Grund hierfür mehr in dem Charakter der ihm zugewiesenen Rolle des Dichters, auf dessen

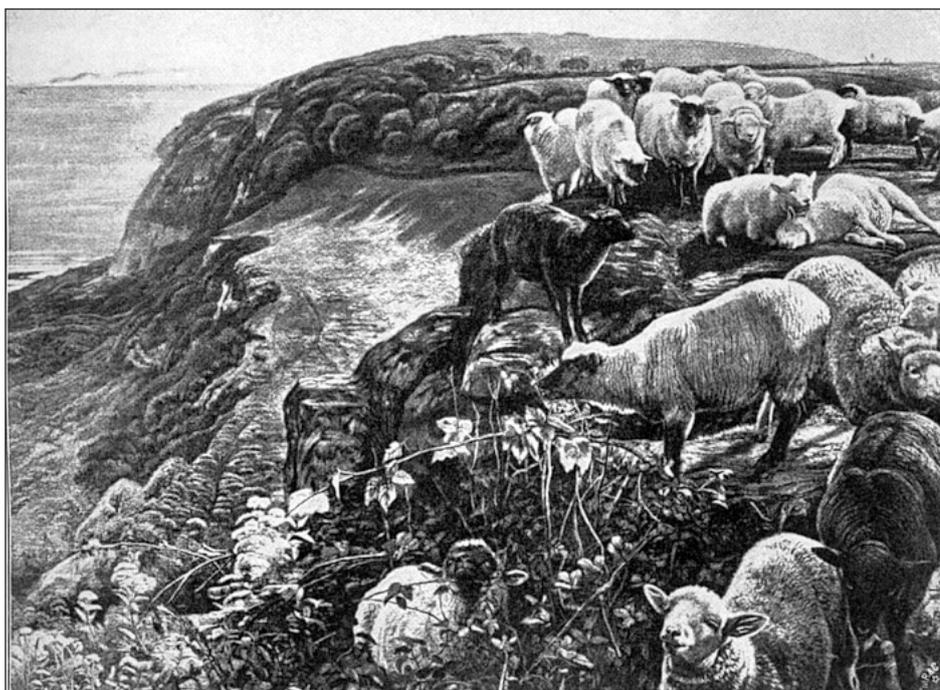


Abb. 25. Schafherde an der englischen Küste.
 Das Original befindet sich im Besitz von Mrs. George Lillie Craik.



Abb. 26. Claudio und Isabella.
In der Sammlung von Mrs. Ashton sen.

in beredter Sprache und unter fachmännischen Beweisen, daß die Werke Holman Hunts und Millais' in jeder Beziehung ausgezeichnete, mustergültig und untadelhaft seien. Ja, sie besagte noch mehr: In sorgfältiger Naturbeobachtung und treuer Wiedergabe der Einzelheiten wären sie das beste, was seit Dürer geleistet worden sei!

Intentionen der Maler eingehen mußte. Als Modell für Valentin stand Mr. James Lennox Hannay für Proteus Mr. James Aspinall, und trägt Sylvia die Züge von Miß Siddal, während die Juliens einem professionellen Modell angehören. Für alle diejenigen, welche Holman Hunts technische Malweise eventuell noch näher interessieren möchte, bemerke ich, daß er diese in seinem 1905 erschienenen Werk über „Pre-Raphaelitism“, Band I, Seite 275 und 276, ganz ausführlich beschreibt.

Des Meisters Gemälde kam leider auch diesmal unverkauft von der Akademie zurück. In einer Kritik der „Times“ vom 7. Mai 1851 sind nicht nur die ungünstigsten Urteile, sondern wiederum subjektive Schmähungen enthalten, so daß es als ein Wunder angesehen werden muß, daß er auf der Ausstellung in Liverpool unparteiische Kunstrichter fand, die ihm den ausgesetzten Preis von 50 Pfund Sterling zubilligten. Außerdem verkaufte er das von etwas verbesserte Bild nun für 200 Pfund Sterling – aber er mußte Teilzahlungen von monatlich 10 Pfund Sterling annehmen, und jedesmal, unweigerlich, sobald der Zahlungstermin heranrückte, wurden ihm statt baren Geldes andere Bilder zum Ausgleich der Schuld angeboten. Holman Hunt glaubte schon, es sei doch vielleicht besser nach Kanada auszuwandern, weil nicht nur er, sondern auch seine Familie mit den größten persönlichen Beleidigungen überschüttet wurde, als am 13. Mai der berühmte Brief Ruskins in der „Times“ zur Verteidigung der Präraphaeliten erschien. Das Schriftstück wirkte wie ein Donnerschlag! Eine zweite Kritik von ihm in der „Times“ vom 30. Mai erklärte