

Noch in demselben Jahre hielten sich Holman Hunt und Millais gemeinschaftlich in Worcester Park Farm auf, woselbst Charles Colins sie besuchte. Jener arbeitete dort an dem Bilde: „The Hireling Sheperd“ („Der gedungene Hirt“), dieser malte „Ophelia“. Gleichfalls brachten beide Freunde einige Zeit zusammen in dem uns schon bekannten Ewell zu, in dessen Obstgarten Holman Hunt fast regelmäßig bis 5 Uhr morgens arbeitete, um Stimmungsbilder für sein „Licht der Welt“ festzuhalten.

Im Herbst kamen Mr. und Mrs. Combe nach London und waren selbstverständlich oft zu Gast in Holman Hunts und Millais' Atelier. Einer gewissen Ähnlichkeit wegen, wohl aber mehr aus Scherz, hatte der erstere seinen Gönner gefragt, ob er aus der Familie von Thomas Combe, des Freundes von Shakespeare, abstamme, was er jedoch verneinte. Auf diese Weise entstand die hier wiedergegebene Zeichnung des „Combe-Monuments“ (Abb. 21) in Stratford-on-Avon. Mr. Combe konnte sich nicht genug des Lachens enthalten, als die Rede darauf kam, daß Shakespeare seinen Freund hin und wieder des Wuchers beschuldigte. Mr. Combe und seine Gattin sind vielleicht die nobelsten Charaktere, die je des Meisters Laufbahn kreuzten und infolgedessen auch hier in der Biographie auftreten. Sie bekundeten großen Interesse für „Das Licht der Welt“ und luden Holman Hunt zu Weihnachten nach Oxford ein, um dort unter anderem den Festlichkeiten in „Magdalen's Hall“ beizuwohnen.

„Der gedungene Hirt“ (Abb. 22) wurde im Jahre 1851 beendet und erhielt in der Akademie-Ausstellung von 1852 einen sehr guten Platz. Das eine Allegorie darstellende und mit Symbolismus durchwehte Bild fügt sich inhaltlich zum Teil auf Edgars Gesang in Shakespeares „König Lear“, 3. Akt, 6. Szene:

Schläfst oder wachst du, artiger Schäfer?  
Deine Schäfchen im Korne gehen,  
Und flötet nur einmal dein niedlicher Mund,  
Deinen Schäfchen kein Leid soll geschehen.

Der gute Hirt behält überwachend seine Herde im Auge, er ist sogar bereit, das Leben für sie hinzugeben, und alle seine Gedanken und Zeit gehören ihr. Hier vernachlässigt der gedungene Hirt die ihm anvertraute Herd, und seine Pflichten vergessend, treibt er müßige Liebeständelei mit einem sorglos dreinschauenden Mädchen. Beide Figuren stellen einen grob-ländlichen Typus mit gewöhnlichem Gesichtsausdruck dar. Die sich selbst überlassene Herde weidet im Kornfeld des Nachbars, ihren Hunger mit grünem, für sie Gift bedeutenden Getreide stillend.

In der Hand hält der Mann einen zur Kurzweil für das Mädchen gefangenen Schmetterling, aber sie wendet abergläubisch ihren Kopf ab, weil jener zu der seltenen Art des „Totenkopfschmetterlings“ gehört. Sie erscheint so absolut gleichgültig gegen die Wahrung des ihr anvertrauten Guts, daß sie das auf ihrem Schoß unreife Äpfel fressende Lamm nicht achtet. Der Wolf ist überdem nicht weit entfernt.

Die Szene spielt sich auf einer Wiese in vollem, blendend hellem Sonnenlicht ab; ein mit Weiden eingefasster, aber durch die Sommerhitze ausgetrockneter Fluß durchzieht die Landschaft, in der alle Details mit peinlichster Naturwahrheit und vollendeter Meisterschaft wiedergegeben sind. In koloristischer Beziehung ist es eines der am meisten zu widerstrebenden Ansichten Verlassung gegeben habendes Werk. So namentlich wegen des grellen Sonnenlichts, der blauen Schatten, des eigentümlichen Grüns der Bäume und der Röte der Gesichter. Ruskin hat speziell jeden einzelnen der im Gemälde hervorgebrachten Farbeneffekte in der Natur nachgeprüft und kommt zu dem Resultat, daß Holman Hunt die absolute Wahrheit zum Ausdruck brachte. Gerade so wie im Jahre 1843 die Verteidigungsrede über Turner ihn dahin geführt hatte, die genaue Formel des Realismus

zu finden, so brachte die in ihm sich fühlbar machende innere Notwendigkeit: die Präraphaeliten zu verteidigen, Ruskin dazu, schon dreißig Jahre vor den Impressionisten die Grundsätze des „Plein Air“ zu formulieren.

„Der gedungene Hirt“ ist schließlich die offen eingestandene Mahnung an die Sektierer und ihre geistigen Leiter: alle ihre kleinlichen Eitelkeiten usw. beiseite zu lassen und anstatt der Vernachlässigung ihrer Pflichten sich von Tag zu Tag nur um „das eine zu kümmern, was not tut!“

Wenn der „Präraphaelismus“ nun auch gerade nicht triumphierte, so blieb er doch von jetzt ab von Verfolgung verschont. Die heftigsten Vorwürfe Ruskins gegen die Akademie brachten die öffentliche Meinung ins Schwanken, die feindlichen Linien lösten sich in unbestimmte Formen auf und viele fürchteten, sie könnten sich doch getäuscht haben und schließlich der Lächerlichkeit anheimfallen. Eine große Krise war beendet und der Präraphaelismus gerettet.

Außer der Zeitschrift „Spectator“ hatte von einflußreichen Blättern eigentlich nur noch „Punch“ zu der Bruderschaft in wohlwollendem Sinne gehalten. Durch einen Freund namens Maude wurde „Der gedungene Hirt“ an Mr. Broderip für 300 Guineen, und zwar mit einer Anzahlung von 150 Guineen verkauft. Der letztere machte den Künstler mit dem großen Naturforscher Sir R. Owen bekannt, dessen ausgezeichnetes Porträt er anfertigte und mit dem er bis zu seinem Ende in engen Beziehungen verblieb. Das genannte Bildnis befindet sich in der Sammlung von Holman Hunt, während „Der gedungene Hirt“ Eigentum des Baronets Sir William Agnew ist.

Über den in seinem Spezialfach als Naturalist Epoche machenden Sir R. Owen soll an späterer Stelle noch Ausführlicheres gesagt werden. Der Meister hat dann noch eine andere, sich besonders

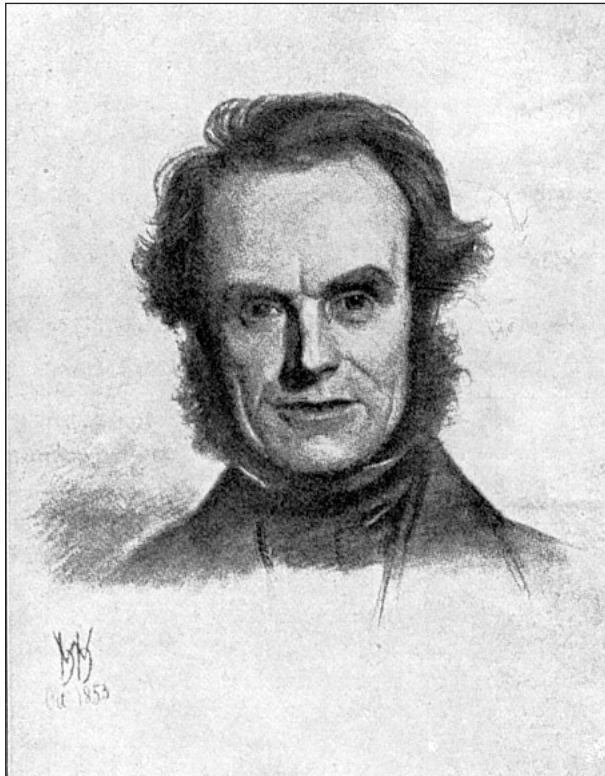


Abb. 27. William Hunt, der Vater des Künstlers.

durch die Figur des Schäfers von dem ersten Bilde unterscheidende und jetzt im Besitz der Kunstgalerie von Manchester befindliche Version des „Gedungenen Hirten“ angefertigt. Ein Studienkopf zu derselben läßt die Abscheidung von dem ersten Gemälde leicht erkennen (Abb. 23).

Nachdem Holman Hunt die Originalskizze für „Die beiden Veroneser“ vollständig durchgeführt hatte, verkaufte er dieselbe für 40 Pfund Sterling, so daß er sich jetzt in der glücklichen Lage befand, nicht nur die Schuld bei Millais abtragen zu können, sondern auch imstande war, seine Wirtin zu bezahlen. Mit dem ihm eigenen Freimut und in schlichter Offenheit erzählte der Meister, wie schrecklich es ihm war, seiner Wirtin zu begegnen, ohne zu wissen, woher das Geld zur Begleichung der Miete kommen sollte.

Während des Besuches bei Mrs. Combe in Oxford sorgte diese ausgezeichnete und in ihrem ganzen Kirchspiel als Pflegemutter verehrte Frau in liebenswürdigster und verständnisvollster Weise für den Künstler. Man sagte ihr nach, sie wisse von jedermann, wo ihn der Schuh drückte! In seiner Bescheidenheit fürchtete sich Holman Hunt als Auto-

didakt vor den Diskussionen mit den gelehrten und über Wesen und Ziele der präraphaelitischen Bruderschaft genaue Auskunft von ihm verlangenden Universitätsprofessoren. Er hatte einen um so schwierigeren Stand ihnen gegenüber, weil sie im allgemeinen von den deutschen „Nazarenern“ namentlich aber von Overbeck, eingenommen und die damalige religiös-kirchliche Bewegung Oxfords überhaupt verwandte Züge in diesen zu erkennen glaubte.

Über den relativen Wert der Beziehungen beider Schulen zueinander in mit Gründen belegtes Urteil abgeben zu wollen, würde zu weit führen, wengleich bei anderer Gelegenheit der Gegenstand wenigstens etwas eingehender noch einmal berührt werden muß. Allein schon jetzt erscheint es an der Zeit ins Gedächtnis zurückzurufen, daß jede der beiden Verbindungen auf ihre eigene Art und auf ihrem nationalen Sonderwege zur Hebung der Kunst beitrug, daß aber nach ihren Auflösungen sowohl hier wie dort die hervorgebrachten Resultate andere als die ursprünglich beabsichtigten waren.

Nach London in sein Chelsea-Atelier zurückgekehrt, lernte Holman Hunt durch Martineau den Maler Edward Lear (Abb. 24) kennen, in dessen Gemeinschaft und der von William Rossetti er in Clivevale Farm bei Hastings eine Wohnung bezog, um Studien für sein Gemälde „Weidende Schafe an der Küste“ vorzunehmen. Dies, 1852 bezeichnete und 1853 in der Akademie ausgestellt und mehrfach auch „The Strayed Sheep“ (Abb. 25), „Our English Coasts“ oder „Fairlight Downs“ betitelte Gemälde erfreute sich einer guten Kritik und wurde nicht nur für 120 Pfund Sterling an Mr. Charles Maude verkauft, sondern erhielt der Schöpfer desselben auch noch einen Preis von 60 Pfund Sterling in der Birminghamer Ausstellung. Ruskin ist der Ansicht, daß Schafe niemals besser gemalt worden sind oder natürlicher dargestellt werden können! Dies mit befehlender Sicherheit ausgesprochene Urteil wirke an den verschiedensten Stellen günstig für den gesamten Künstlerbund. Auch bei der „Times“, für die Tom Tanker jetzt die Kunstkritiken abfaßte, erfolgte ein Umschlag.

In diesem Gemälde verbirgt sich keinerlei Symbolik, vielmehr stellt es genau das vor, was wir mit den Augen ohne den Prozeß des Umdenkens wahrnehmen. Hinsichtlich ihrer Entstehungsgeschichte führt die Komposition zwar auf den „Gedungenen Hirten“, aber rein äußerlich, zurück, da der Auftraggeber, für „Die wandernden Schafe“ gewissermaßen nur einen Ausschnitt aus jener Arbeit in der Form eines selbständigen Werkes besitzen wollte. Seine Hauptanziehungskraft wird durch die in der Illustration leider fehlenden Farben ausgeübt, und bleibt nach wie vor auch diese koloristische Leistung der Gegenstand vielfacher Kontroversen.

Es fragt sich vor allem, wenn eine in der Natur sehr selten und allein unter gewissen Bedingungen beobachtete, jedoch richtig wiedergegebene Erscheinung zu einer sogenannten Disharmonie im Bilde führt, muß dem Künstler die Verpflichtung auferlegt werden, derartige Dissonanzen der Natur durch Nachhilfe auszugleichen!? Mit anderen Worten: Soll er idealisierend so handeln, wie



Abb. 28. D. G. Rossetti. Zeichnung.



Abb. 29. J. E. Millais. Zeichnung.

jene in der Vollendung ihr Werk vielleicht hätte hervorbringen können, oder wie wir auf Grund konventioneller künstlerischer Erziehung uns dies dachten und wünschten? Die Idealisten antworten mit einem entschiedenen „Ja“, die Naturalisten sowie die Impressionisten mit „Nein“, und letztere fügen möglicherweise noch hinzu: „Wir entdecken überhaupt keine Disharmonie in der Natur,“ während die Realisten nur in Verlegenheit sein werden über die Höhe des in jedem einzelnen Falle zu bringenden Opfers zugunsten des Kompromisses zwischen Subjektivität und Objektivität. Es entsteht eben in letzter Instanz die alte und doch ewig neue Frage: „Was ist schöne?“ „Was ist Wahrheit?“ Weder die Ästhetik noch die Philosophie können dem Wesen der Sache nach das Problem endgültig, sondern höchstens in Form von Annäherungswerten lösen, da wir die Dinge nicht an sich, sondern nur dem Scheine nach kennen. Die Nachahmung der Natur bleibt stets eine individuelle Übertragung in bezug auf ihren Eindruck auf uns, nicht eine Wiedergabe hinsichtlich ihres handgreiflichen objektiven Inhalts. Wer ideale Wirkungen erzielen will, der muß sogar oft von der derben Wirklichkeit merklich abweichen. Von kompetenten Kunstkritikern wurde durch Nachprüfung zweifellos festgestellt, daß im Sommer zu gewissen Tageszeiten die durch die Strahlenbrechung der Sonne an den Klippen von Hastings hervorgerufenen Lichteffekte und Reflexe

genau mit der Farbgebung Holman Hunts übereinstimmen, dem man übrigens als einem der gewissenhaftesten Maler auch ohne jene Zeugnisse glauben kann. Am häufigsten wurde dem Künstler vorgeworfen, daß die Schafe einen rötlichen und die Büsche einen indigoblauen Schein haben; jeder einzelne Teil im Werke solle eventuell für sich allein als naturgetreu behandelt zugegeben werden, so komme es doch für ein Gemälde schließlich darauf an, ob dessen gelungene Mosaikstücke in ein harmonisches Ganzes gebracht worden seien! Indessen, ebenso wie es wesentlich erscheint, unter welcher Beleuchtung eine landschaftliche Naturszenerie oder ein Kunstwerk erblickt wird, ebenso wichtig ist es gerade im besonderen, dies Bild in hellem Lichte zu sehen. Unter solchen Verhältnissen gewährt es einen überraschend schönen Eindruck!

Von obigem, im Besitz der Mrs. George Lillie Craik befindlichen Gemälde bestätigt unter anderem auch Ruskin, daß das eigenartige Grün und Gold der Blätter vollkommen naturgetreu wiedergegeben wurde. Er schreibt zum Schluß: „Bleibt nur lange vor diesem Bilde stehen, nach und nach wird es euch besänftigen und euch zu jenem Frieden erheben, den ihr in der Ruhe und Schönheit des Sommers zu finden wünscht!“

Gleichzeitig mit jenem Bilde befanden sich in der Akademieausstellung von 1853 noch zwei andere Arbeiten des Künstlers: Das jetzt im „Jesus College“, Oxford, aufbewahrte Porträt des Kanonikus Jenkins, eines verhältnismäßig unbekanntes, indessen bedeutenden Gelehrten und Linguisten. Der Titel für das betreffende Bildnis lautet: „In New College Cloisters.“ Das andere Werk: „Claudio und Isabella“ (Abb. 26), schon 1850 angefertigt, bezieht sich auf die erste Szene des dritten Aktes von Shakespeares „Maß für Maß“. Claudio, im Gefängnis und zum Tode verurteilt, wird in dem Augenblick dargestellt, als sein Entschluß, dem Tode ruhig ins Auge zu schauen, zum Schwanken kommt und die Liebe zum Leben in ihm erwacht: „Der Tod ist ein furchtbar' Ding!“ Seine Laute hängt am Fenster des Gefängnisses, durch das der schöne Lenz in Gestalt eines in voller Blüte befindlichen Baumes hereinschaut; die Kette sitzt unbeweglich fest am Bein und das Grab ist zur Aufnahme bereit! Der Vorgang spielt sich in Wien während der vermeintlichen Abwesenheit des Herzogs ab, der indessen seinen ungerechten Statthalter nur auf die Probe stellen wollte. Dieser hat Isabellens Bruder allein deshalb zum Tode verurteilt, um sich die Liebe der Ersteren durch die Begnadigung Claudios erzwingen zu können. Isabella, eine Novize, bleibt aber selbst den Bitten des Bruders gegenüber, ihn zu erretten, ihren Pflichten getreu. Infolge dieser bewiesenen Festigkeit verwandelt sich bei dem unerwarteten Auftreten des Herzogs die Betrübniß aller in Freude. So will es Shakespeare in „Measure for Measure.“

Von weiteren Arbeiten des Jahres 1853 ist noch eine Porträtzeichnung, den Vater des Künstlers, Mr. William Hunt, darstellend, zu vermerken (Abb. 27). Zu dieser Zeit traf ein Brief Woolners aus Australien ein, der das Goldgraben aufgegeben hatte und sich nun wiederum in einem in Mel-

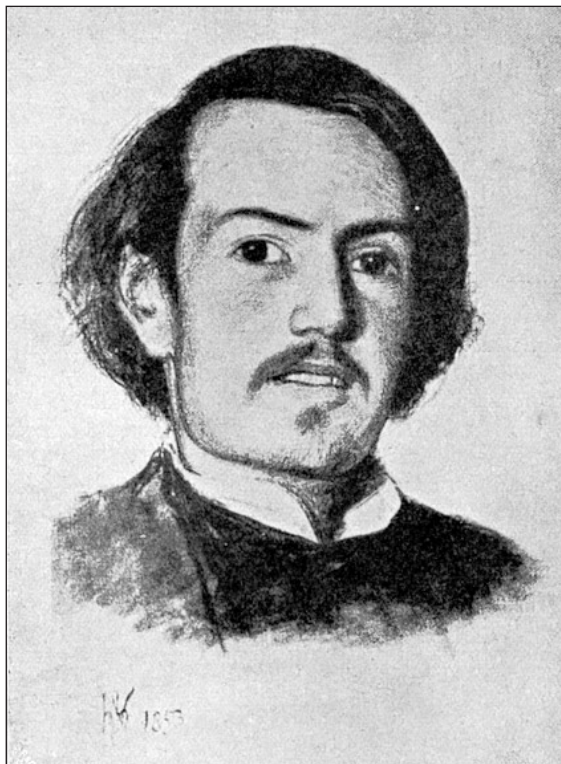


Abb. 30. W. Deverell. Zeichnung.

bourne eingerichteten Atelier vollständig der Kunst widmete. Er bat, man möchte ihm doch die Bildnisse der Mitglieder der Bruderschaft senden, ein Wunsch, dem auch bereitwillig von allen beteiligten Seiten entsprochen wurde. Rossetti zeichnete Holman Hunt. Auf diese Weise entstanden von des letzteren Hand im Jahre 1853 die Bildnisse von „Rossetti“ (Abb. 28), „Millais“ (Abb. 29) und „Deverell“ (Abb. 30). Um diesem schwer leidenden und durch finanzielle Sorgen sehr niedergedrückten Mitkünstler zu helfen, kauften ihm Holman Hunt und Millais zu einem guten Preise ein Bild ab.

Schon gegen Ende 1852 war Holman Hunt zum Mitglied des „Cosmopolitan Club“ in Charles Street gewählt worden, woselbst Watts einige Zeit sein Atelier gehabt und dem Verein das kolossale Wandgemälde „Die gespenstische Mädchenjagd“ verehrt hatte. Durch Schenkung (siehe Biographie „Watts“, Velhagen & Klasing) des Klubs ging dies stofflich aus dem „Dekameron“ des Boccaccio entnommene Werk im Jahre 1903 an die „Tate Gallery“ über. Holman Hunt, der die betreffende Arbeit ungemein lobt, sagt in seinem Buch „Pre-Raphaelitism“, Band I, Seite 345: „Watt's Bild enthält Passagen in Form und Farbe, die Michelangelo und Tizian mit Befriedigung für sich selbst in Anspruch genommen haben würden!“

Hier im „Cosmopolitan Club“ lernte der Künstler Thackeray und den Archäologen Henry Layard kennen, dessen Entdeckungsreisen er als Zeichner begleitet haben würde, wenn seine bezügliche Bewerbung nicht wenige Stunden zu spät gekommen wäre. Dagegen gab ihm der berühmte Archäologe Empfehlungen mit für die in Aussicht genommenen Reise nach Palästina, deren Antritt den sehnlichsten, von Holman Hunt schon als Knabe unaufhörlich geäußerten Herzenswunsch erfüllen sollte.

Ein sehr interessantes und namentlich in Verbindung mit D. G. Rossettis Gemälde „Found“ („Gefunden“, Abb. 32) viel genanntes, 1853 vollendetes, aber erst 1854 in der Akademie ausgestelltes Werk des Meisters betitelt sich: „The Awakened Conscience“ („Das erwachte Gewissen“, Abb. 31). Es gehört zu der Kategorie der wenigen, dem Künstler unmittelbar in Auftrag (von dem Baronet Sir Thomas Fairbairn) gegebenen und ihm hinsichtlich des Sujets gänzlich freie Hand lassenden Gemälde. Letzteres veranschaulicht mehr Moral und Sittenverderbnis, als daß es im eigentlichen Sinne ein religiöses Bild genannt werden kann, es sei denn, daß man Religion und Moral in ihrer Wechselwirkung nicht trennen will. In der Hauptsache ist es didaktischen Inhalts. Das Bild stellt eine unerfreuliche Szene des modernen Lebens einer Großstadt ungeschminkt, sowie in seiner schlimmsten Seite dar und zeigt, daß das Laster deshalb nicht weniger verdammenswert bleibt, weil es verfeinert und in anziehender Gestalt erscheint. In dem luxuriös eingerichteten Hause erblicken wir einen jedenfalls bemittelten und eine bessere soziale Stellung einnehmenden Mann nebst seinem Opfer. Alles ist neu in der Wohnung; die kostbaren, aber im Stil etwas vulgären Möbel weisen frische Politur und Glanz auf und nichts läßt darauf schließen, daß wir ein dauerndes Heim vor uns haben. Die Bücher in Prachteinbänden werden wohl niemals gelesen werden. Der am Piano sitzende Verführer, mit der einen Hand das Mädchen leicht umfassend, mit der anderen ziemlich gleichgültig über die Tasten fahrend, vermag trotz seiner behaglichen Stimmung, der Geschmeidigkeit seiner Bewegungen und seines äußeren Schliffes die auf seinen Zügen liegende Härte und Sinnlichkeit nicht vollkommen zu verdecken. Bezeichnend genug sehen wir als einziges Bild in der den Gedanken einer Heimat nicht aufkommen lassenden Wohnung, über dem Kamin „Die Ehebrecherin“. Da plötzlich, nachdem sie die Strophen des schönen und bekannten Liedes:

Oft in the stilly night  
 When slumber chain has bound me,  
 Fond memory brings the light  
 Of other days around me –



Abb. 31. Das erwachte Gewissen.  
Im Besitz von Sir Arthur Fairbairn, Bart.

gesungen hat, überkommt sie die Erinnerung an frühere, zufriedener Tage: das Gewissen erwacht in ihr! Vor Schrecken erbebend, mit heraustretenden Augen und geöffneten Lippen hat sich das Mädchen abgewandt und ein Ausdruck unaussprechlicher Angst macht ihre Züge erstarren bei dem Gedanken, ihr armes Vaterhaus pietätlos und alle Pflichten vergessend verlassen zu haben, um diesem Elenden anzugehören. Unter einem Stuhl zur Linken liegt eine Katze, der ein Vogel zwar gerade noch entwischt, aber doch für immer arg zugerichtet zu sein scheint. Die im Bilde enthaltene Moral bedarf keiner weiteren Kommentare.

Der Besitzer des Werkes fand den Gesichtsausdruck des Mädchens in seiner ursprünglichen Darstellung des Kopfes zu schmerzlich und bat infolgedessen den Künstler, denselben zu ändern. Er willigte auch ein und begann die Arbeit, aber durch unvorhergesehene Umstände blieb die

betreffende Stelle im Gemälde unvollendet, so daß Holman Hunt, trotzdem er hier eine psychologisch gut durchdachte Charakterstudie lieferte, doch bei weitem nicht das gab, was er zu leisten imstande gewesen wäre, wenn man ihm das Bild noch einige Zeit überlassen hätte.



Abb. 32. Gefunden. Von D. G. Rossetti gemalt.  
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. Pembroke Square.

Zwischen Holman Hunts „Das erwachte Gewissen“ und Rossettis „Gefunden“ haben eine Reihe von Kunstkritikern irrtümlich Parallelen gezogen in der ausgesprochenen Absicht, beweisen zu wollen, daß die Idee, ein derartiges didaktisches, im Geiste der präraphaelitischen Schule zu schaffendes Werk von Rossetti ausgegangen sei. Umgekehrt stellt „Gefunden“ gewissermaßen den Schlußakt der Tragödie dar, dessen Beginn Holman Hunt gezeigt hat. Der ein Kälbchen zum Markt





Abb. 33. Das Licht der Welt.  
In Keble College, Oxford.

bringende Landmann findet seine frühere aus den Augen verlorene Braut ganz unvermutet als eine tief Gefallene auf offener Straße wieder, die im Begriff steht, sich ins Wasser zu stürzen. Holman Hunt hatte sein Bild bereits 1853, Rossetti aber „Gefunden“ niemals vollendet, so daß von einer Imitation des ersteren und des letzteren Werk absolut nicht die Rede sein kann. Der Gegenstand ist vom kunsthistorischen Standpunkt aus wichtig, weil auf Grund dieses ersten im präraphaelitischen Sinne angefertigten didaktischen Bildes Rossetti von einflußreichen Kritikern die Führerrolle in der Schule zugewiesen wird. Wie die Sache sich tatsächlich verhält, bekunden nachstehende Daten.

Wirklich begonnen hat Rossetti seine Arbeit erst im Oktober 1854. In Madox Browns (dem Schwiegervater W. M. Rossettis) Tagebuch heißt es: „Den 6. Oktober 1854. Ich besuche Rossetti. Habe Miß Siddal begrüßt, die immer schwächer, totenähnlicher, schöner und leidender aus-

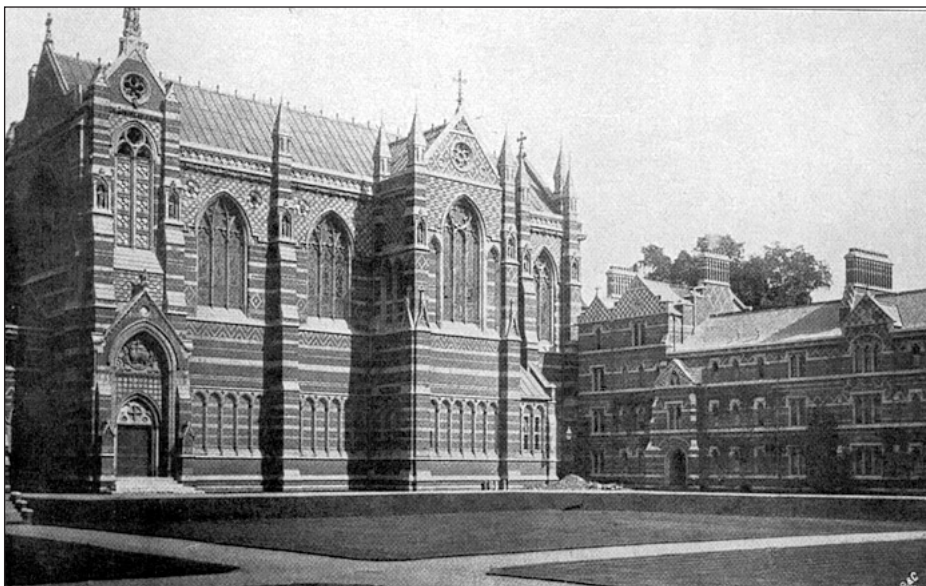


Abb. 34. Keble College mit Kapelle. Oxford.

sieht; sie ist eine wirkliche Künstlerin ... Gabriel ist wie gewöhnlich abschweifend und inkonsequent bei seiner Arbeit ... und das Bild schreitet niemals vorwärts.“

„Den 12. November. Gabriel kommt nur langsam mit dem Kalb vorwärts. Da er nicht gewohnt ist nach der Natur zu malen, so langweilt er sich ...“ Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß einer der Hauptgrundsätze der präraphaelitischen Schule der war, nur nach der Natur zu schaffen.

„Den 27. November. Endlose Verbesserungen, Tag für Tag kein wahrnehmbarer Fortschritt, dabei trägt er die ganze Zeit meinen Überzieher und ein Paar Hosen von mir, die ich nötig gebrauche, und außerdem verlangt er Essen und die Lieferung einer unbegrenzten Menge Terpentin.“

„Den 16. Dezember. Gabriel hat den Marktwagen noch immer nicht fertig. Ich gab ihm einen zarten Wink, daß er unmöglich länger bei mir bleiben könne, er solle aber mit dem Omnibus zu Hause fahren und am anderen Morgen zum Malen wiederkommen. Er erklärte, das sei zu kostspielig für ihn.“

Das in Rede stehende Gemälde bildete während seines ganzen Lebens eine Quelle von Sorgen für Rossetti: die Perspektive gelang ihm nicht, der Platz für den Kirchhof blieb dauernd unausgefüllt,

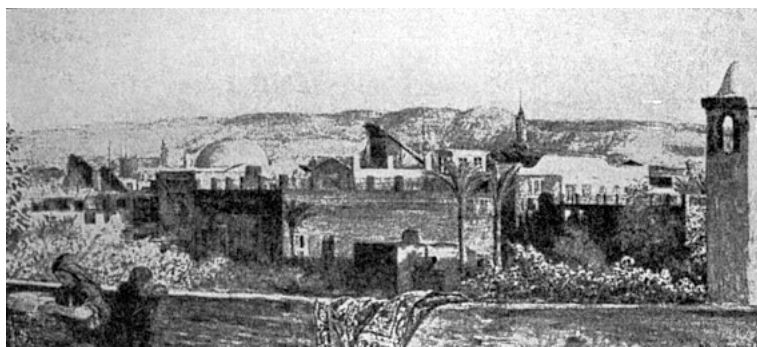


Abb. 35. Gebel Mokattem, Kairo.  
In der Sammlung von Mr. Jesse Haworth.

der Maler Shields dokterte vergebens daran herum und nach Rossettis Tode tat Burne-Jones sein Bestes, um das Werk einheitlich zu gestalten, wenngleich auch ohne Erfolg. Als nach langen Jahren Mr. Graham, der Rossetti Geld auf das Gemälde vorgeschossen hatte, diesen an die Vollendung der Arbeit mahnte, raffte sich der Künstler für kurze Zeit auf, allein schließlich wurde es doch nicht fertiggestellt. Mittlerweile ging es in verschiedene Hände über, um endlich von Mr. Samuel Bancroft für 16 800 Mark angekauft, nach Amerika in unvollendetem Zustand hinübergeschafft zu werden.

Holman Hunt und Rossetti unterschieden sich in ihrer Lebensweise auch darin, daß, obwohl beide schreckliche Tage durchzumachen hatten und die Not bis zu dieser Zeit täglich vor der Tür stand, jener streng solide und stetig einfach lebte, während Rossetti, wenn er gerade bei Gelde war, auch viel ausgab und infolgedessen eigentlich niemals aus der „Bohème“ herauskam.

Vor der Abreise nach dem Orient im Jahre 1854 sandte der Künstler das nachmals als sein populärstes Werk: „Das Licht der Welt“ (Abb. 33), an dem er längere Zeit gearbeitet hatte, nach der Akademie. Während der Fertigstellung des Bildes erhielt er viel vornehmen Atelierbesuch, so unter anderem von Lady Canning und ihrer Schwester, der Marquise von Waterford. Ferner kam zur Besichtigung der Historiker Carlyle mit seiner Gattin, von dem Holman Hunt aussagt: „Er war wie alle wirklich großen Leute nicht pomphaft!“ Lady Canning ließ sich des anderen Tages nach dem Preise erkundigen, und da Mr. und Mrs. Combe sich gleichfalls für die Arbeit interessierten und gewissermaßen für dieselbe das Vorkaufsrecht besaßen, so schrieb Holmann Hunt an sie nach Oxford unter Klarlegung des Sachverhalts. Seine Freunde und Gönner schickten ihm statt aller Antwort 400 Guineen (= 8400 Mark) als Kaufgeld für das Werk. Durch letztwillige Verfügung vermachte



Abb. 36. Die Sphinx.

Mrs. Combe „Das Licht der Welt“ an „Keble College“ (Abb. 34) in Oxford, und stiftete außerdem noch eine Kapelle daselbst, in welcher das Gemälde seitdem aufbewahrt wird.

Dem Inhalt nach bildet dies Kunstwerk die Auslegung der Bibelstelle in der Offenbarung Johannes, Kap. III, Vers 20: „Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So jemand meine Stimme hören wird und die Tür auf tun, zu dem werde ich eingehen und das Abendmahl mit ihm halten, und er mit mir.“ Die meisten Kritiker und das kunstliebende Publikum standen in der Ausstellung dem Sujet vollständig ratlos gegenüber, da sich zu dieser Zeit der Schöpfer desselben bereits in Palästina befand und zuvor weder den Schlüssel noch einen Kommentar zum näheren Verständnis der Komposition geliefert hatte. Nachdem aber Ruskin etwa eine Stunde lang vor letzterer in Betrachtung versunken gewesen war, schrieb er einen kritisierenden Brief an die „Times“, dessen Text Holman Hunt indirekt als authentisch anerkannte. Er wünschte nämlich, daß in „Keble College“ Ruskins Beschreibung im Druck neben seinem Werk zu erleichternden Orientierung für die dortigen Besucher zur Hand sein sollte. Da diese Auslegung eine wirklich geniale, bisher unübertroffene ist und es auch wohl bleiben wird, so lasse ich den Wortlaut derselben hier folgen:

„Christus nähert sich zur Nachtzeit – Christus in seinem ewig wählenden Amt als Prophet, Hoherpriester und König. Er trägt das weiße Gewand als Zeichen der in ihm wohnenden Kraft des heiligen Geistes; das mit Edelsteinen besetzte Brustschild läßt seine Priesterwürde erkennen; eine mit Dornen durchflochtene goldene Königskrone zierte das Haupt Christi, aber diese Stacheln sind kein totes, sondern ein lebendes Gebilde, denn aus ihnen sprießen frische, grüne und weiche Blätter hervor, die symbolisch das durch das Leiden des Messias allen Völkern erwachsene Heil andeuten.

„Wenn Christus in ein menschliches Herz einzieht, bringt er ein zweifaches Licht mit sich: das Licht des Gewissens, um zur Erkenntnis der früheren Sünden zu gelangen, und dann das des Friedens, der Hoffnung und Erlösung. Die in Christi Hand befindliche Laterne stellt das Licht des Gewissens dar. Sein Schein ist rot und grell; er fällt auf die verschlossene Tür, auf das den Eingang versperrende Unkraut und erhellt den zur Erde niedergefallenen, die Erbsünde versinnbildlichenden Apfel. Die um das Handgelenk der Figur gewundene, die Laterne haltende Kette ist gleichbedeutend mit den, den Heiland seine Hand aufzutun verhin-



Abb. 37. Illustrierter Brief Holman Hunts an Millais:  
Eingang zu den Pyramiden.

dernden Fesseln unserer Sünde.

„Das von seinem Haupte ausgehende Licht der Hoffnung und Erlösung ist sanft und milde, aber doch so stark, daß es jedes irdische Wesen erreicht.“

„Ich glaube,“ so schreibt Ruskin, „daß es nur wenige Personen gibt, auf die, sobald sie das Bild erst recht verstanden haben, es nicht einen tiefen Eindruck hervorrufen wird. Ich für meinen Teil schätze es als eines der edelsten Werke heiliger Kunst nicht nur unseres, sondern aller Zeitalter!“

Nach dieser enthusiastischen und die Hauptpunkte berührenden Kritik hält es schwer, noch wesentliches über das Bild hinzuzufügen, und mache ich daher nur noch auf einige kleinere Einzelheiten aufmerksam. Das Werk sollte eine Predigt sein und war es auch! Es ist ernst, eindrucksvoll und gibt uns ein Stück des eigenen Lebens Holman Hunts sowie den intimsten, in seine innerste Gedankenwelt gewährenden Einblick. In anstrengendster, zähester

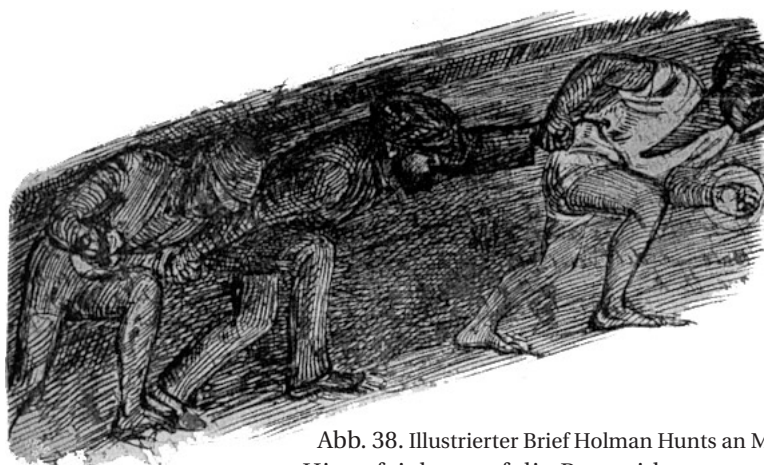


Abb. 38. Illustrierter Brief Holman Hunts an Millais:  
Hinaufziehen auf die Pyramide.

Tätigkeit, jede flüchtige Hast oder Nervosität vermeidend, reiften seine bezüglichlichen Ideen aus, während er Nacht um Nacht bei Mondschein nach der Natur arbeitete. Von den verschiedensten Objekten und Seiten im Gemälde gehen Licht- und Farbenreflexe aus. So vom Mond, vom Haupt des Heilands, von den Sternen, vom gefrorenen Rasen und Erdpartikelchen, von den Edelsteinen des Priestermantels, sowie von Aarons Brustschild und endlich von der siebenfachen Laterne. Diese sendet ihr Licht in sieben verschiedenen, aber alle derselben Quelle entstammenden Farben aus, und erinnert an die mystischen Worte St. Johannis, wenn er von den „sieben Geistern vor dem Throne“ spricht. Nicht minder muß zur tieferen Erklärung des Titels „Das Licht der Welt“ das erste Kapitel des Evangeliums St. Johannis bis Vers 10 herangezogen werden, da der Künstler von der Person Christi alles geistige Leben ausgehen lassen und zeigen will, daß selbst das Bedeutendste in der Welt nur den Widerschein, den Reflex seiner unendlichen Erhabenheit bildet: „In ihm war das Leben und das Leben war das Licht der Menschen, und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternisse haben es nicht begriffen.“ Das Medium des reflektierten Lichtes ist Johannes der Täufer, von dem es dann an derselben Stelle Vers 6 – 10 heißt: „Es ward von Gott ein Mensch gesandt, der hieß Johannes. Derselbige kam zum Zeugnis, daß er von dem Licht zeugete, auf daß sie alle durch ihn glaubten. Er war nicht das Licht, sondern daß er zeugete von dem Licht. Das war das wahrhaftige Licht, welches alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen. Es war in der Welt und die Welt ist durch dasselbe gemacht; und die Welt kannte es nicht.“ Der Ton in der Grundstimmung der Beleuchtung weist auf die nicht zu entfernte Morgendämmerung hin, ein Umstand, durch den der Meister symbolisch den Glauben und die Hoffnung ausdrücken will, dereinst doch in vollem Umfange, im Geist und in der Wahrheit Christi Reich auf Erden errichte und seine Bitte: „Zu uns komme dein Reich!“ erfüllt zu sehen.

Die Gesichtszüge im Christuskopf sind keinem einzelnen Modell entnommen, vielmehr da, wo Holman Hunt in diesem oder jenem etwas für sein Bild geeignetes zu finden und zu entdecken glaubte, hat er es festgehalten und schließlich die so gewonnenen Eindrücke zu einem idealisierten Gesicht modelliert, dem er die Farben aber genau nach dem Leben gab. Burne-Jones' Entschluß Maler zu werden ist hauptsächlich auf dies, bei Mr. Combe in Oxford gesehene Bild zurückzuführen. Im Jahre 1856 vollendete der Meister eine kleinere Lady Tweedmouth gehörige Version desselben, die 1852 ursprünglich als Studie für das Hauptbild gedient hatte.



Abb. 39. Ägyptisches Fellahmädchen  
aus Gizeh.

Millais gab Holman Hunt ,als dieser mit aller Hartnäckigkeit seine Reisepläne verfolgte und sich nun endgültig anschickte, von London aufzubrechen, das Geleite unter herzlichsten Freundschaftsbeweisen. Von allen ihm wohlwollenden Seiten her, vielleicht mit Ausnahme von Mr. und Mrs. Combe, hatte man unter Hinweis auf die ihm erwachsenden Nachteile versucht, ihn zur Aufgabe seiner bezüglichen Ideen zu bewegen. So wurde ihm namentlich von den Künstlergenossen klar gemacht, daß jetzt, nachdem sein Glücksschiff gutes Fahrwasser erreicht habe und durch günstige Umstände dessen Segel geschwellt worden seien, es hieße, alles Errungene aufs Spiel zu setzen. Durch eine längere Abwesenheit von der Heimat würde er bald vergessen sein und jedenfalls nach der Rückkehr den Kampf ums Dasein von neuem zu beginnen haben. Umsonst, es zog ihn mit seiner ganzen Seele nach Palästina, nach dem Lande, wo der Heiland als demütiger Mensch gewandelt. Er ordnete seine Angelegenheiten, gab im letzten Moment vor seiner Abreise einem bei ihm Hilfe suchenden alten Schulfreund 1000 Mark und deponierten den Hauptteil seines kleinen Vermögens bei Mr. Combe in Oxford.

Am 14. Februar 1854 finden wir den Künstler in Paris, dann fährt er über Malta nach Ägypten und trifft in Kairo mit seinem Freunde Seddon zusammen. Die in der nächsten Zeit entstehenden Bilder, Studien, Skizzen und Zeichnungen mögen als willkommener Wegweiser für den weiteren Verlauf seiner Reise dienen. In bezüglicher Weise

sind die beiden Bilder „Gebel Mokattem, Kairo“ (Abb. 35), Mr. Jesse Haworth gehörig, und „Die Sphinx“ (Abb. 36) zu nennen. Am 16. März desselben Jahres schrieb er einen längeren, sich über seine Studien, Bilder und Modelle auslassenden Brief an Millais, in welchem er ihm namentlich freudig mitteilt, in Gizeh ein Modell für „Afterglow“ (Abb. 73) gefunden zu haben. „Afterglow“ bezeichnet das Nachglühen der Sonne nach der heißesten Tageszeit, zu etwas späterer Stunde. Unter dem Datum des 8. Mai sendet Holman Hunt an Millais eine Beschreibung der von ihm erstiegenen Pyramiden und fügt zwei, den „Eingang zur Pyramide“ (Abb. 37) und das sich „Hinaufziehenlassen“ (Abb. 38) darstellende Federzeichnungen hinzu. Die betreffende Mitteilung an seinen Freund beginnt, charakteristisch genug mit den Worten: „ich habe eigentlich niemals eine große Bewunderung für die Pyramiden empfunden!“

Dem Veteranen der englischen Kunst wird es gewiß eine Genugtuung bereiten zu hören, daß unser Dichterkönig nicht nur gleicher Ansicht mit ihm ist, sondern noch umfassender und allgemeiner seine Abneigung gegen Ägypten zu erkennen gibt. Als der mit Goethe näher bekannte General Rühle von Lilienstern ersterem ein von ihm verfaßtes Buch über Ägypten sandte, erhielt der Genannte, nachmals Chef des großen Generalstabes, einen aus Weimar den 12. August 1827 datierten, folgende bezügliche Stellen enthaltenden Brief: „... Dies alles durch einen klaren Vortrag erlangt zu haben, ist mir besonders dankenswert, da weder Kunst noch Natur mich eine lange Reihe von Jahren her sonderlich veranlaßten, meine Aufmerksamkeit nach Ägypten zu wenden, einem allzu

ernsten Lande ... Sie haben, ich darf es wohl gestehen, meine Abneigung gegen jenes wüste Totenreich wo nicht besiegt, doch gemildert ...“

Durch das interessante, in der Autographensammlung der Frau Geheimrätin Pattberg in Wiesbaden befindliche Schreiben erhalten wir vielleicht die einzige authentische Auskunft über Goethes Stellung zur ägyptischen Kunst. –

Als ferneren Anhalt für die Spur von Holman Hunts Unternehmungen und Ausflüge sind die nachstehenden Arbeiten zu verzeichnen: „Fellahmädchen aus Gizeh“ (Abb. 39 u. 40), „Gazellen in der Wüste“ (Abb. 41), im Besitz von Sir K. M. Mackenzie, und die Stadt „Seminud“ (Abb. 42) am Nil. Auf dem Wege von Damietta nach Jerusalem malte er den vor Jaffa im Meere liegenden „Perseus- und Andromeda-Felsen“, den die Sage bekanntlich dorthin verlegt und der so viele Künstler inspirierte.

Hier in Jerusalem (Abb. 43) besuchte er jeden Sonnabend die Synagoge (Abb. 44), um sich auf das genaueste über die zu seinem Bilde „Christus im Tempel von seinen Eltern aufgefunden“ benötigte richtige Darstellung der bezüglichen Gebräuche und Vorschriften zu unterrichten. Zu dieser Zeit lernte er den Doktor Sim kennen, der alsdann sein Freund wurde und es auch bis zum Tode blieb. Mit diesem und einem anderen Landsmann namens Graham unternahm Holman Hunt eine Expedition nach Wadi Kerith (Abb. 45), wohin der Tradition gemäß der Prophet Elias sich in die Einsamkeit zurückgezogen hatte. Außerdem gesellte sich ihnen noch Mr. Seddon zu, um gemeinschaftlich Rahels Grab zu besuchen. Unter den mannigfachen zu jener Periode eingegangenen Bekanntschaften des Meisters erwähne ich die von Mr. H. Wentworth Monk (Abb. 46), eines aus Kanada gekommenen, von seiner Mission tief durchdrungenen Friedensapostels. Überzeugt von der Gottgefälligkeit der bezüglichen mit dem Eifer eines asketischen Schwärmers betriebenen Unternehmungen, hat er gewissermaßen der Gesellschaft vom „Roten Kreuz“ und dem „Haager Schiedsgericht“ vorgearbeitet. Er ging aber in der Hauptsache viel weiter: er wollte ein von den Abgeordneten sämtlicher Kulturstaaen erwähltes Friedensparlament gebildet sehen, das allen internationalen Streitigkeiten vorbeugen, eventuell dieselben in letzter Instanz erledigen sollte.

Eine stimmungsvolle Szene muß es gewesen sein, als die kleine Reisegesellschaft unter der „Eiche Abrahams“ nächtigte und am Sonntag morgen in aller Frühe Graham dort eine Predigt hielt. Mit besonderem Interesse erfüllte den Künstler die der Überlieferung gemäß das Grab Abrahams, Sarahs und Jakobs überragende Moschee. Während er an dem „Tempelbild“ arbeitete, fertigte er nebenher eine Reihe kleinerer Werke an, so unter anderem „Die Teiche Salomos“ (Abb. 47). Gleichzeitig aber erfaßte er die Idee zu dem Gemälde „Der Sündenbock“ (Abb. 49), das die bezügliche alttestamentliche Gesetzesvorschrift veranschaulichen sollte. Behufs Studium der örtlichen Szenerie begab er sich an die Westküste des Toten Meeres, und zwar zunächst nach Usdum das zweifellos an „Sodom“ erinnert, während für



Abb. 40. Ägyptisches Fellahmädchen aus Gizeh.

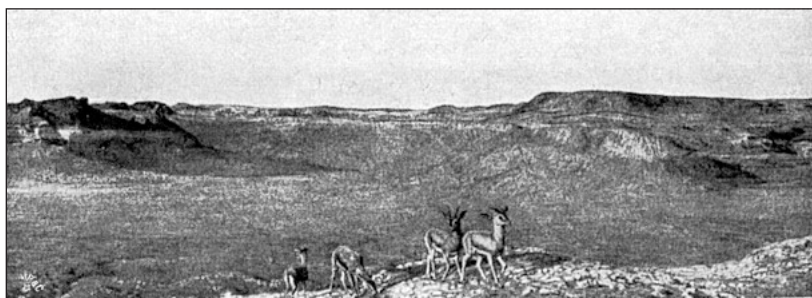


Abb. 41. Gazellen in der Wüste.  
In der Sammlung von Sir K. M. Mackenzie.

„Gomorrha“ sich kein Namensanklang erhalten hat. Die Araber lauschten mit tiefstem Interesse seiner Erzählung von Lot und dem Untergang der beiden Städte, wie er in der Bibel Mose I, Kap. 19 beschrieben ist. Im übrigen machte die Salzwüste einen so trostlosen Eindruck auf Holman Hunt, daß er zu der Überzeugung kommt: „Salvator Rosas Lage inmitten der Wildnis der Abruzzen war jedenfalls ein Kinderspiel im Vergleich mit der meinigen!“ Dann ging es weiter durch die Ebene Engedi und die Wüste Judäa. Er war der Ansicht, daß die sterile Umgebung von Usdum außerordentlich geeignet sei zur Hervorbringung der für die Herstellung des letztgenannten Bildes benötigten Empfindungen. Bei Gelegenheit solcher Querzüge und Durchstreifungen der unwirtbaren Salzebene entstand das Porträt des seinen Schibuk rauchenden Scheichs von Engedi (Abb. 48).

Von Jerusalem aus besuchte der Künstler Hebron, durch wanderte dann die Wüste Ziph und kehrte abermals nach Usdum zurück, von wo aus er die für sein Bild als Hintergrund dienenden Berge von Moab in der Ferne erblicken konnte. Dort malte erden wegen der besonders bedingten Farbe und anderer für den vorliegenden Zweck erwünschten Eigenschaften sehr schwer auf-treibbaren Ziegenbock: Holman Hunt sprach fertig arabisch, wengleich einen anderen als hier üblichen Dialekt, so daß die ihm zuschauenden Wüstensöhne ihn bald als einen der ihrigen betrachteten und, wie sie sagten, sei er sicher im Zelt geboren. Sie baten ihn schließlich, er möchte bei ihnen bleiben, die Tochter ihres Scheichs heiraten, um später dessen Stelle selbst einnehmen zu können. Als er ihnen dann von London erzählte und das seinem Vater gegebene Versprechen, bald zurückzukehren, erwähnte, antworteten ihm die Beduinen in ihrer bilderreichen Weise mit

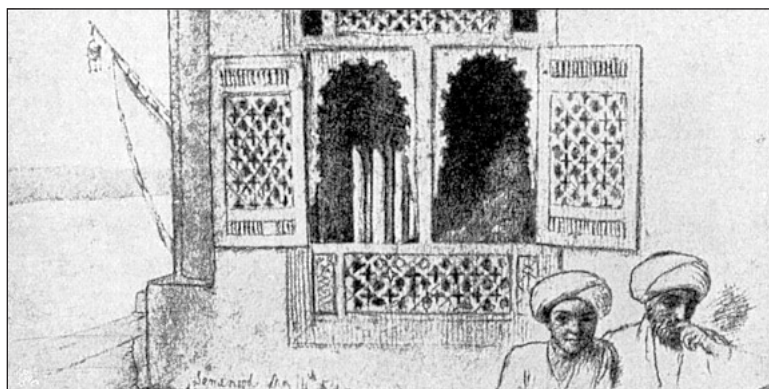


Abb. 42. Seminud am Nil.



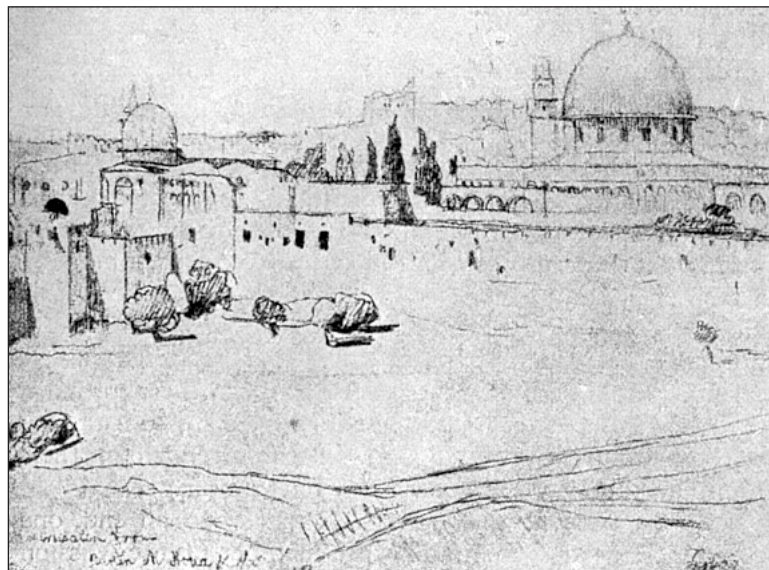


Abb. 43. Jerusalem.

einer Gegenfrage: „Was ist London? Mache das Papier sprechen!“, womit sie natürlich meinten, der Künstler solle seinem Vater brieflich in gewandter Form seinen Entschluß, hier zu bleiben, mitteilen. Bekanntlich, wenn die Araber jemand wirklich kennen lernen wollen, sagen sie zu ihm: „Sprich, damit ich dich sehe!“

In Jerusalem malte Holman Hunt auf dem platten Dache des Hauses von Doktor Sim, und da das Modell für seinen Ziegenbock eingegangen war, sah er sich genötigt, einen Mann bis an den Jordan zu schicken, um ein neues, möglichst ganz weißes Exemplar anzuschaffen. Mittlerweile langten aus der Heimat Kritiken – meistens gehässigen Inhalts – der ausgestellten Werke und Briefe an. Diese



Abb. 44. Die Synagoge. Federzeichnung.

enthielten unter anderem auch die Nachricht, daß Woolner, ein uns bereits bekanntes Mitglied der Präraphaelitischen Bruderschaft, aus Australien zurückgekehrt sei (Oktober 1854). –

Vor der Abreise nach Palästina hatte Hunt seinen Freunden, Bekannten und Protektoren genau und in allen Details die ihn beherrschenden künstlerischen Ideen auseinandergesetzt. „Ich will nicht“ – so äußerte er sich – „immer dieselbe Formel wiederholen, nicht immer dasselbe Sujet, dasselbe Gefühl erörtern. Die Kunst braucht Luft und Raum, um ihre Inspirationen zu erneuern. Schon lange ist es mein Traum gewesen, die größte aller Geschichten, die des Heilands, zu malen, und um die modernen kritischen Geister zu rühren, muß man sie so malen, wie sie sich zugetragen hat: demütig, in lokaler Wahrheit, menschlich und nicht so wie bisher prunkvoll und idealisiert, wie die Traditionen der Renaissance sie verwandelt und überliefert hatten. Um dies Vorhaben wahrhaft erfüllen zu können, muß man an Ort und Stelle studieren. Ich bin der festen Überzeugung, daß die Wahrheit, wenn man ihr fest ins Auge sieht, beredt genug ist und daß selbst ohne Engel, Heiligenscheine, ohne korinthische Säulen, Baldachine und all den phantastischen Zauber der italienischen Maler der Anblick des Nazareners und seiner Leiden die Seelen der Zeitgenossen noch zu rühren imstande ist.“ „Sie wissen,“ – so schreibt der Künstler aus Jerusalem an einen Freund – „wie hoch über all meinen menschlichen Neigungen meine Liebe zu Christus steht.“

Holman Hunt ist der gewissenhafteste, der wahrhaftigste Mensch, dessen Tun und Lassen sich vollkommen, ohne jeden Rest mit seiner Kunst deckt. Er ist der getreueste Exponent der letzteren, die ihn beglückt, da er nur das malt, was er auch wirklich glaubt, und so kommt es, daß er, fast einzig in seiner Art – sicherlich wenigstens in seinem Vaterlande – tatsächlich christliche Malerei hervorbringt.



Abb. 45. Der Bach Kerith.

Im Januar 1855 erhielt der Künstler in Jerusalem den Besuch mehrerer englischer Freunde und Bekannte, so unter anderen von Dr. Sim und Robert Dick, mit denen er trotz hohen Schnees den Ölberg bestieg. Holman Hunt erzählt: „So weit das Auge reicht waren die Berge von Moab und Nebo in Schnee gehüllt und bildeten bis zum fernen Horizont nur eine einzige weiße Linie.“ Mehrere Tage hindurch erlitt seine Arbeit wesentliche Unterbrechungen durch die Ausübung von Krankenpflege, der er sich in echt christlicher und menschenfreundlicher Weise hingab. Es handelte sich um den Sohn seiner Wirtin, der aber schließlich doch trotz aller ärztlichen Hilfe und ungeachtet der Pflege zweier preußischen Krankenschwestern starb. Um die Mutter des Kindes zu trösten, schenkte er ihr ein von ihm gemaltes Porträt des letzteren. Der Osterbesuch wurde immer zahlreicher, und erwähne ich im Zusammenhang mit dem jungen Maler folgende sich für diesen interessierende Personen: Lord und Lady Napier,



Abb. 46. Porträt H. Wentworth Monks.

Frederick Lockwood, Sir Moses Montefiore, Miß Mary Rogers mit ihrem Bruder, dem späteren englischen Konsul in Damaskus, und F. D. Moccatta. Dieser und Sir Moses Montefiore waren dem Künstler besonders behilflich, um bei ihren jüdischen Glaubensgenossen den Widerwillen gegen das Modellstehen zu dem Gemälde „Christus von seinen Eltern im Tempel gefunden“ (Abb. 70) zu besiegen. Trotz dieser Fürsprache bleiben die bezüglichlichen Schwierigkeiten, geeignete Modelle zu finden, dennoch sehr erhebliche und gestalteten sich die Verhandlungen äußerst verwickelt und zeitraubend. Nur der unendlichen Geduld und dem festen Willen Holman Hunts gelang es schließlich, all die betreffenden religiösen Skrupel zu beseitigen und erstklassige jüdische Typen, Personen mit den ausgeprägtesten Charakterköpfen, für sein Vorhaben zu gewinnen. Manche böse Erfahrung mußte er allerdings hierbei insofern machen, als einige sich im voraus bezahlen ließen und dann, von fanatischen Mitgliedern der Synagoge aufgehetzt, es vorzogen, nach wenigen Sitzungen ganz fortzubleiben. Ja, von den Rabbis wurde der Künstler vollständig mit dem Interdikt belegt.

Der Meister, der namentlich im Gegensatz zu Watts mittheilsam über alle persönlichen Erlebnisse ist, hat mir oft und viel von seinen Orientreisen erzählt. Bei Gelegenheit der Anwesenheit des Herzogs von Brabant in Jerusalem, der durch einen Firman des Sultans ermächtigt war, alle mohammedanischen heiligen Stätten zu betreten, wurde dem Künstler der Vorzug zuteil, in Begleitung des ersteren den sogenannten Moscheenbezirk besichtigen zu dürfen. Der türkische Pascha, der die Europäer vor den befürchteten Wutausbrüchen der Derwische schützen wollte, bediente sich zu diesem Zweck einer echt orientalischen List. Er berief letztere zu einer angeblichen Beratung über das in Rede stehende Vorhaben, und nachdem sie sämtlich erschienen, ließ er trotz aller Proteste die Türen des Zimmers schließen und durch Militär so lange bewachen, bis der Herzog mit seinem Gefolge ohne Belästigung in seine Quartiere eingetroffen war. Vor allem schlug dem jungen Maler das Herz fühlbarer, als er den Harâm-esch-Scherif, wie die Mohammedaner den jetzt eines

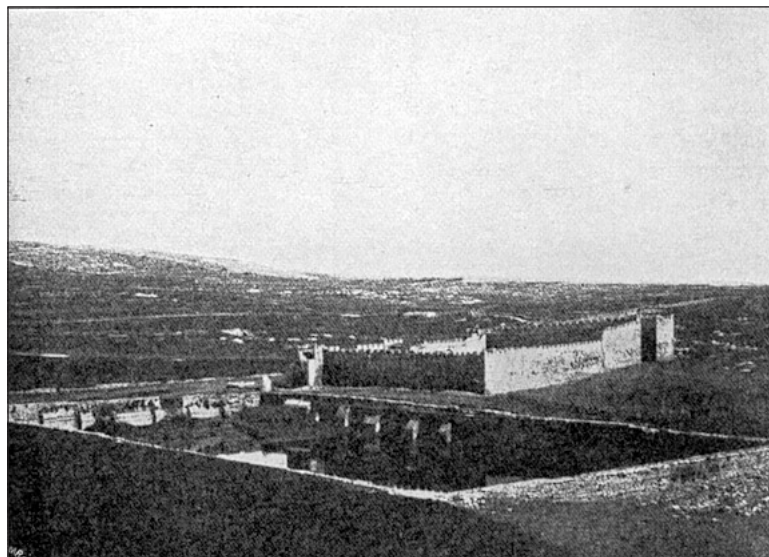


Abb. 47. Die Teiche Salomos.

ihrer vornehmsten Heiligtümer bildenden jüdischen Tempelplatz nennen, welcher seit dreitausend Jahren von den Anwohnern als Kultusstätte hochgehalten wurde, betrat. Auf Salomo ist die Anlegung der Hochterrasse zurückzuführen, über welcher der Felsendom oder die sogenannte Omar-Moschee sich auf der Stelle des früheren Jahvetempels und seiner Binnenhöfe erhebt.

Unvergeßliche bis auf den heutigen Tag lebende Eindrücke empfing der Künstler bei dem leider für ihn nur zu kurzem Verweilendürfen auf dem gepriesenen Heiligtum der Mohammedaner, dem „Felsen Gottes“, der von dem Prachtbau der Omar-Moschee eingeschlossenen höchsten Kuppe des Moriaberges. Nur eines bedauerte er, daß er nicht sofort an Ort und Stelle zeichnen durfte. Unwillkürlich, von beseligter Stimmung überwältigt, brach er in die Worte der Schrift aus: „Hier will ich für immer wohnen!“ Vor seinem Auge zogen im Geist die Begebenheiten von der Zusammenkunft Abrahams mit Melchisedek bis zu Betreten der Via dolorosa des Heilands und der Kreuzigung vorüber. In Jerusalem entstand auch während des Ostergottesdienstes die Idee für das später ausgeführte Werk des Meisters: „Das Wunder des heiligen Feuers in der Grabeskirche.“



Abb. 48. Der Scheich Engedi.

Nachdem Holman Hunt sein Gemälde „The Scapgoat“ („Der Sündenbock“, Abb. 49) vollendet und dasselbe von der dortigen europäischen Kolonie, sowohl, als auch von den Eingeborenen mit höchstem Interesse besichtigt worden war, sandte er es nach England an seinen Freund und Gönner Combe. Der Name „Sündenbock“ bezieht sich auf



Abb. 49. Der Sündenbock.

Das Bild befindet sich in der Sammlung von Sir Cuthbert Quilter, Bart.



Abb. 50. Die Liebeswerbung des jungen Laternenmachers.  
In der Sammlung des Rt. Hon. William Henrick, P. C.

einen alten jüdischen Brauch, am Versöhnungstage einen Bock in die Wüste laufen zu lassen, dem man symbolischerweise die von ganz Israel während des Jahres begangenen Sünden aufbürdete. Der Künstler bezieht sich ausdrücklich auf die beiden Stellen der Schrift: Lev. XVI, 22 und Jes. 53. 4 – 6, woselbst es in ersterem heißt: „Daß also der Bock alle ihre Missetat auf ihm in eine Wildnis trage und lasse ihn in die Wüste,“ und der Prophet sagt: „Wir gingen alle in der Irre wie Schafe ... aber der Herr warf unser aller Sünde auf ihn.“ Das Versöhnungsfest war der wichtigste Tag im jüdischen

Kalenderjahre und so hoch gehalten, daß es einfach der „große Tag“ (yoma Kabba) hieß. Von den beiden dargebrachten Böcken wurde der eine durch das Los für „Jehova“, der andere für „Azael“ bestimmt. Dieser ist der Dämon der Wüste, identisch mit dem arabischen „Schibe“, von dem die einheimischen Nomadenstämme noch heute glauben, daß er die Halbinsel Sinai beherrscht und den die späteren Juden in „Sammael“ oder „Satan“ wieder zu erkennen glaubten. Luthers bezügliche Übersetzung lautet: „Feldteufel.“ Hinsichtlich der Erzählung all seiner überstandenen Fährlichkeiten und Abenteuer beim Malen dieses Bildes verweise ich auf Holman Hunts eigenen Bericht in der „Contemporary Review“ vom Juni 1886, aber immerhin muß ich hinzufügen, daß kein Werk des Meisters bei der Wiedergabe in Schwarz und Weiß so leidet wie das vorliegende, weil die Farben in demselben allein die richtige Stimmung hervorzurufen vermögen. Diese Überraschung habe ich an mir selbst beim ersten Anschauen des Werkes erfahren und tief empfunden. Als das Bild kürzlich in Whitechapel, dem ärmsten Stadtteile Londons, ausgestellt wurde, konnte man die Wahrnehmung machen, daß die künstlerisch ungeschulte Bevölkerung voller Bewunderung und wie von einem Magneten durch die Farbengewalt des Werkes angezogen wurde.

Unter den glühenden Sonnenstrahlen, die das bleifarbene Tote Meer zurückwarf, in einer Gegend, die den Tieren der Wildnis und allen möglichen Räubern als Asyl diente, verbrachte der Maler des Evangeliums, in einer Hand ein Gewehr, in der anderen den Pinsel haltend, lange kostbare Stunden damit, um das Symbol des „Sündenbocks“, dieses unglückseligen und bemitleidenswerten Geschöpfs, uns zur Veranschaulichung zu bringen.



Abb. 51. Studienkopf eines Juden.

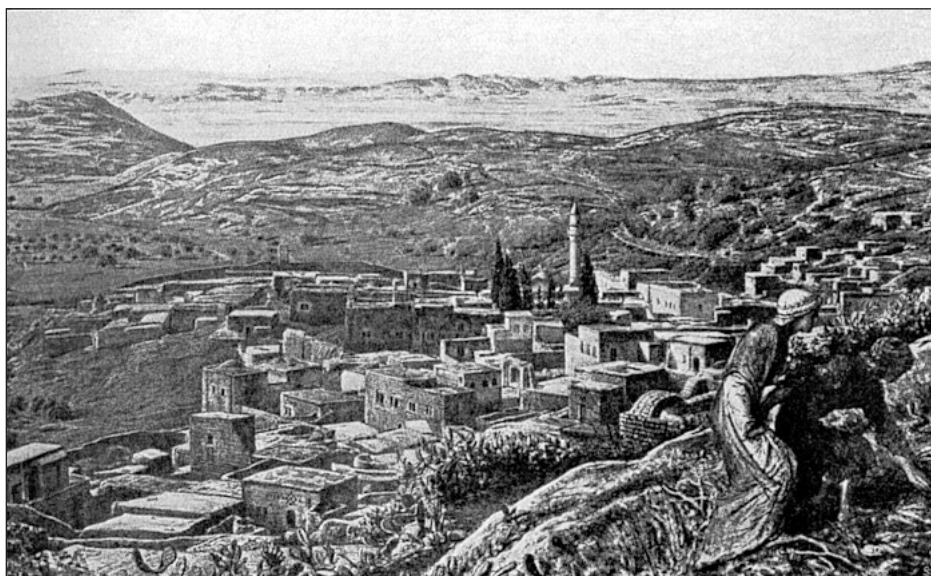


Abb. 52. Nazareth. In der Sammlung von Mrs. Herbert befindlich.

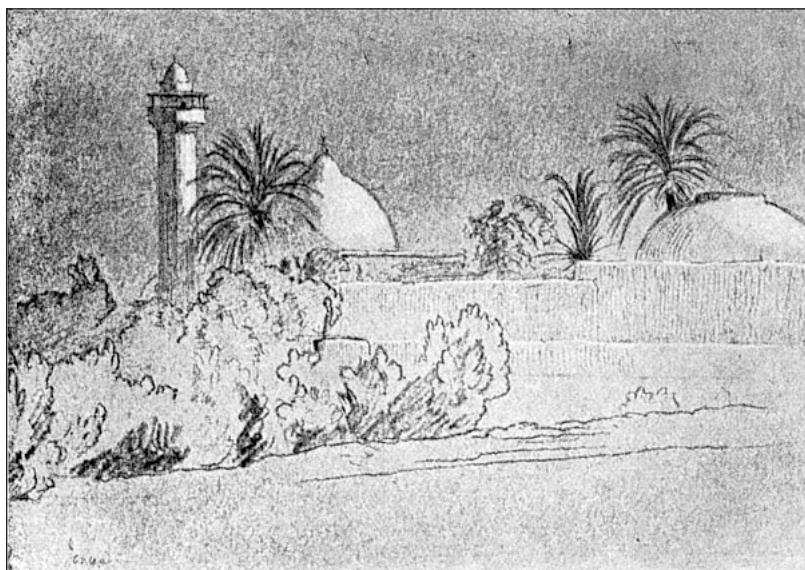


Abb. 53. Jenin.

Ruskin schreibt zum Gegenstand: „Es war gerade zur Zeit des französisch-russischen Krieges, während die Anhöhen der Krim mit weißen Kriegszelten bedeckt waren und während die grausamste Leidenschaft der europäischen Völker über ihren unzähligen Opfern riesige Totenfeuer entzündete, als am Ufer des Toten Meeres, auf dem kein einziges Segel zu sehen war, ein englisches Zelt aufgerichtet wurde und die ganze Energie eines englischen Herzens darauf gerichtet, einen unglückseligen Bock zu malen, der an dem salzigen Strande langsam verendet. Die Landschaft rings umher ist stagnierend und von verpesteten Gerüchen erfüllt, vergiftet durch den Geruch der von dem Jordan in seinen Wogen mitfortrollenden, verwesenden Pflanzen. Die Gebeine der Tiere, die am Strande verendet sind, liegen da, wie armes, herrenloses Strandgut, von den Geiern zerfressen und von dem salzigen Schlamm ausgebleicht. Dorthin stellt der junge englische Maler seine Staffelei, und dort setzt er sein Werk geduldig während langer, einsamer Monate fort; er malt Stein um Stein der purpurnen Berge Moabs und Körnchen für Körnchen des aschfahlen Staubes von Gomorrha.“ Wohl noch niemals ist von einem anderen Maler mit solchem Geschick, so überzeugender Naturtreue und so effektvollem Reiz der Farbenzauber der Wüstenatmosphäre um das Tote Meer herum auf die Leinwand gebracht, wie es hier Holman Hunt gelang. Die durch den Sonnenuntergang bewirkten violetten Töne, die langen Purpurstreifen am fernen Horizont, die opaleszierenden Lichter des Orients im Gegensatz zu der trostlosen Sand- und Salzwüste mit den umherliegenden Kadavern und allen sonstigen, Schrecken einflößenden Zutaten, das Gefühl hoffnungsloser Einsamkeit erzeugend, geben ein unvergleichliches Stimmungsbild. In der einen Hälfte des Werkes Mystik, in der anderen mikroskopische Details; im Vordergrund harte und strenge Farben der öden Landschaft, im Hintergrunde die prachtvollsten Tinten der Abendsonne des Orients mit all ihrem Zauber. Trotz aller Mystik ist der Vorgang leicht verständlich. In seinen „Academy Notes“ vom Jahre 1856 beglückwünscht Ruskin den jungen Künstler und bemerkt treffend zur Sache: „Ein Maler, der in seinen Ecken Mystik hat, soll interpretiert, ein gerader, offener Künstler reproduziert werden. Ein Talent, das deutlich zu uns spricht, ist das von Holman Hunt, d. h. er sagt uns klar, was er will; selbst wenn er mystisch auf den ersten Blick erscheint, so läßt er uns schließlich



bei näherer Betrachtung keinen Augenblick darüber in Zweifel, was er eigentlich beabsichtigt.“ Das Gemälde befindet sich im Besitz von Sir Cuthbert Quilter, Bart., und ist im gemischten Stile von Charles Mottram gestochen und von der Firma Graves in London veröffentlicht.

In seinen Gesprächen über Jerusalem erwähnte der Meister mehrfach anerkennend den damaligen preußischen Konsul Baron von Rosen und dessen Gattin, die beide – infolge ihrer liebenswürdigen Gastfreundschaft – eine bedeutende Rolle spielten und bei denen der türkische Gouverneur fast täglich verkehrte. Das Bild „Christus im Tempel“ (Abb. 70) schreitet während dieser Zeit gut vorwärts. Am 17. Oktober 1855 verläßt Holman Hunt endlich die Stadt, und nachdem sein Freund James Graham ihm das Geleit bis Nazareth gegeben, durchpilgert er viele heilige Stätten des gelobten Landes. Er sieht den Berg Tabor, besucht die Gestade des Galiläischen Sees, Kapernaum, Cäsarea-Philippi, er besteigt die Höhen des Libanons, hält sich einige Zeit in Damaskus auf und nach Besichtigung der Ruinen von Baalbek schiffte sich Holman Hunt in Beirut auf dem für Konstantinopel bestimmten Dampfer „Tancred“ ein. Hier erwarteten ihn vielleicht noch größere Fährlichkeiten als die beim Durchwandern der Wüste erlebten, denn kaum vom Lande abgestoßen, brach die Cholera auf dem Fahrzeug aus und die auf demselben zum Kriegsschauplatz beorderten und transportierten Soldaten begingen offene, gewaltsame Meuterei, um sich in Besitz des Schiffes zu setzen. Holman Hunt erzählt, daß er sein Leben nur der aufopfernden Energie eines französischen Offiziers, des Leutnants Pigeon, verdankte, dessen Andenken er heute noch in höchsten Ehren halte.

Als das künstlerische Resultat sind außer den bereits genannten und in das Jahr 1855 fallenden, noch folgende Werke zu erwähnen: „Die Liebeswerbung des jungen Laternenmachers“ (Abb. 50), ein reizendes Bild, das in Kairo begonnen, 1861 in der Akademie und 1873 in Bradford ausgestellt wurde. Bezeichnet ist das Werk „1854 – 61.“ Es kam dann in die Sammlung des jetzt verstorbenen Mr. Walter Dunlop und bei dessen Nachlaßauktion in die Hand des Right Hon. W. Henrick. In derselben Versteigerung befand sich Rossettis „The Bower Meadow“, ein Bild, dessen Hintergrund bereits 1850 in der parkartigen Landschaft von Knole entstanden war, als Holman Hunt sich dort in Beglei-

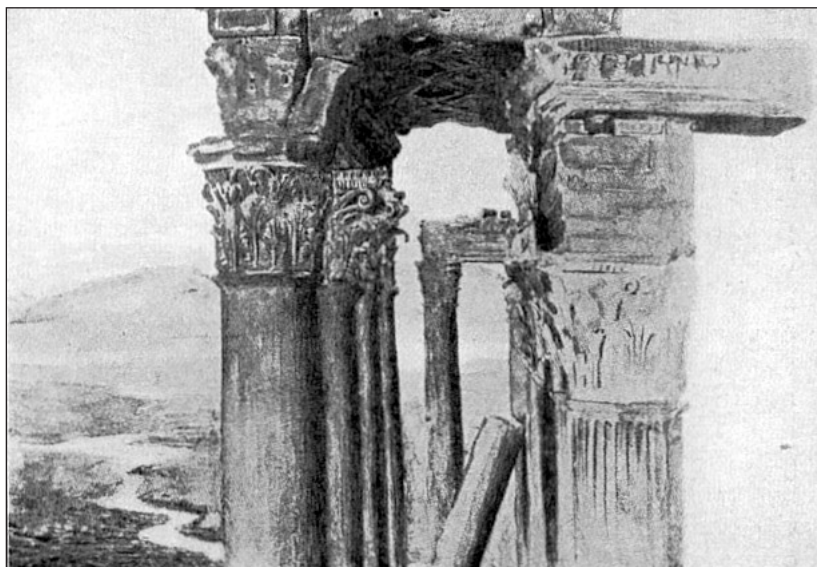


Abb. 54. Die Ruinen von Baalbek. In der Sammlung von Mr.s Tristram-Valentine.

tung Rossettis aufhielt. Fernere Bilder der gedachten Periode sind: „Studienkopf eines Juden“ (Abb. 51); „Aquarell des Teiches von Gihon, im Hintergrunde die Ebene von Ephraim“; Studie für „Nazareth“ (Abb. 52); „Jenin“ (Abb. 53); „Der See Tiberias“; „Der Jordan und die Ruinen von Baalbek“ (Abb. 54).

Schließlich will ich noch erwähnen, daß der Künstler während des Aufenthalts in Jerusalem von seinem Freunde Millais einen vom 22. Mai d. J. datierten und eine freudige, zugleich aber ernste Nachricht enthaltenden Brief erhielt: dieser kündigt seine baldig bevorstehende Heirat mit der früheren, nunmehr geschiedenen Gattin Ruskins an. In Anbetracht der außergewöhnlichen Sonderstellung des letzteren in England – für Deutschland bietet vielleicht Hermann Grimm eine Analogie hierzu – und in Rücksicht darauf, daß er den Präraphaeliten und namentlich auch Millais und Holman Hunt persönlich mit großem Wohlwollen nahe stand, scheint es angezeigt, hinsichtlich der oben mitgeteilten bedeutsamen Nachricht, einige erklärenden Worte zu sagen: Ruskin ist mehr ein Ansporn als eine Autorität, mehr ein Beeinflusser als Lehrer gewesen. Bei einem Mann von dieser Bedeutung kommt es nicht so sehr darauf an, daß man seine Schriften wie einen Kanon betrachtet, als darauf, daß sie den Leser zu weiterem eigenen Nachdenken antreiben, mögen auch die Ergebnisse des letzteren ganz andere sein, als der Autor selbst gewollt hat. Der Widerspruch, zu dem er uns gelegentlich reizt, ist vielleicht noch mehr wert als die Zustimmung, die wir ihm zollen. Der von ihm getane Ausspruch, daß nur ein moralischer Künstler ein wahrhaft großes Kunstwerk hervorzubringen imstande sei, läßt sich in dieser Form, ebenso wie in der Umkehrung durch

Dutzende von Beispielen widerlegen. Im übrigen ist auch er selbst für seine Person dem Entwicklungsgesetz unterworfen gewesen, ja, nicht wenige seiner für die Kunst aufgestellten Grundsätze und Regeln sanken fast gleichzeitig mit ihm in das Grab. Einer seiner einflußreichsten Gegner, der Philosoph Herbert Spencer, der aber auch seine eigene Evolutionstheorie über sich und seine Werke ergehen lassen mußte, äußerte gelegentlich: „Es bleibt mir unbegreiflich, wie ein Mann wie Ruskin, der so viel Konfuses und sich Widersprechendes gesagt und geschrieben hat, einen derartigen Einfluß gewinnen konnte!“

Wer Ruskin wirklich verstehen will, muß sich zweierlei in die Erinnerung zurückrufen: Seine ersten, schon als Jüngling gehabten unglücklichen Liebesangelegenheiten und die ihm zuteil gewordene strenge, engherzige, puritanische Erziehung. Die englische Literatur scheute sich stets im Leben berühmter Männer solche heiklen Punkte zu berühren, wie sie hier die Eheschließung Ruskins darbieten. So löblich und anerkennenswert eine derartige Absicht auch sonst in Rücksicht auf Privatpersonen sein mag, so kann eine Klarlegung doch nicht umgangen werden, sobald, wie im vorliegenden Falle, sowohl für den Betreffenden selbst, sowie für zwei so außerordentliche Künstler wie Millais und Holman Hunt es sind, einschnei-

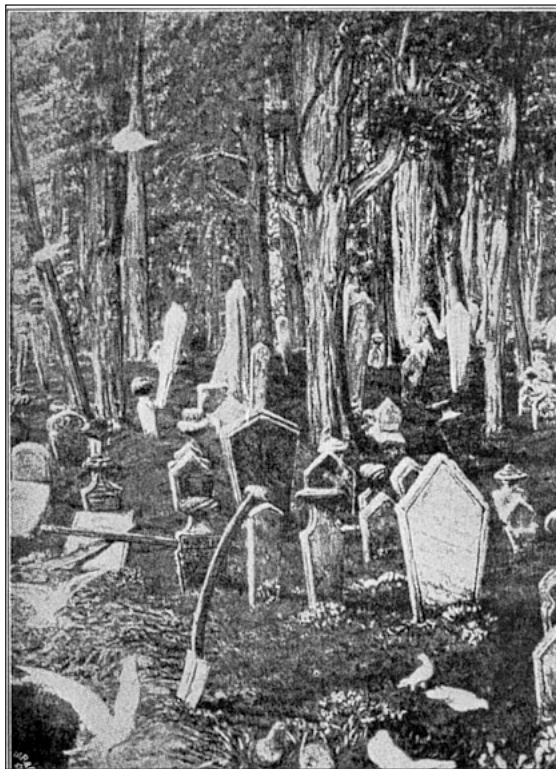


Abb. 55. „The sleeping City“ (Die Ruhestätte).  
Mit Spezialerlaubnis von Mr. Holman Hunt.

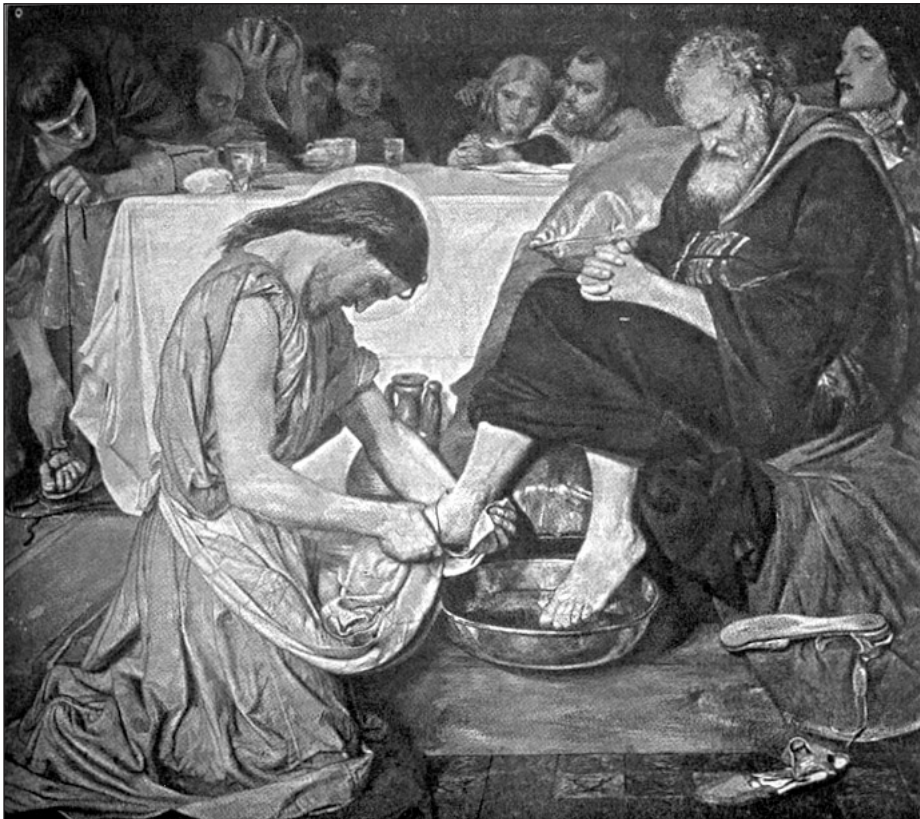


Abb. 56. Christus wäscht Petrus die Füße. Gemälde von Ford Madox Brown.  
In der britischen Nationalgalerie in London.

dende und entscheidende Veränderungen in ihrer Gesamtsituation hervorgerufen werden. In seinen „Preterita“ vermeidet Ruskin den bezüglichen Gegenstand gänzlich. Holman Hunt, der mit Mut und gleichzeitig mit Zartgefühl die delikate Angelegenheit behandelt, stellt sich hierbei ohne Schwanken auf die Seite Millais'. Die Eltern von Miß Grey und die ihres nachmaligen Gatten waren verwandt und befreundet miteinander, so daß ein reger Verkehr zwischen beiden Familien stattfand und obgleich Ruskin unausgesetzt, sowie ausdrücklich erklärt hatte, daß er seine Cousine nicht liebe, gab er endlich dem unaufhörlichen Drängen und Bitten seiner Mutter nach und entschloß sich, wenn auch widerwillig, zur Heirat. Die Ehe war niemals eine glückliche. Millais und Holman Hunt wurden bald nach der Verheiratung Ruskins von diesem zu einem längeren Besuch aufgefordert, eine Einladung, die jener annahm, Holman Hunt aber ablehnte. Nach sechsjährigem Nebeneinander- – nicht Zusammenleben – reiste Mrs. Ruskin plötzlich zu ihren Eltern nach Perth. Wenn auch bisher nicht formell, so doch dem Geiste nach, hatte Ruskin längst in eine Trennung gewilligt. Wie bekannt, verheiratete sie sich nach Jahresfrist, 1855, unter dem Namen als Miß Grey mit Millais, und da Holman Hunt mit beiden Männern befreundet war, so mußte er sich und, wie es seinem ganzen Charakter nach nicht anders erwartet werden konnte, für den einen oder anderen entscheiden. Weil er länger und inniger mit Millais befreundet gewesen, so bedauerte er zwar schmerzlich den zeitweiligen Verlust Ruskins, aber er stellte sich nicht etwa halb, sondern mit seiner ganzen



Abb. 57. Morgengebet. In der Sammlung von Mr. A. F. Narrow befindlich.

Persönlichkeit auf die Seite seines jungendlicheren Freundes. Den letzten Grund, ja, vielleicht den einzigen ausschlaggebenden, warum schließlich die Ehescheidung erfolgte, hat uns Holman Hunt allerdings auch nicht genannt. Ruskins Frau trennte sich von ihrem Gatten, weil er eben kein Mann für eine Frau war, die vor allem einen Mann und nicht bloß dem Namen nach einen solchen besitzen wollte. Die charakteristischste Stelle in dem oben angeführten Briefe Millais' ist sicherlich die: „Jeden Tag sehe ich mehr ein, daß man in seinem Urteil über andere nachsichtig sein muß!“ Wer in seinem eigenen Lebenslaufe hätte nicht Krisen zu überstehen gehabt, die ihn Fehler anderer in milderem Lichte erscheinen ließen! Holman Hunt schreibt in bezug auf das Ereignis und in Rückwirkung auf die präraphaelitische Brüderschaft: „Es war ein Unglück für unsere Vereinigung!“

—