

Der Künstler bereiste gegen Ende 1855 die Krim, kehrte dann im Januar 1856 nach Konstantinopel zurück und begab sich mit seinem in Pera angetroffenen Freunde Mike Halliday über Malta und Marsaille nach Paris. Die Frucht seines Aufenthalts in Pera stellt das Bild „The sleeping City“ („Die Ruhestätte“, Abb. 55), dar. Anfang Februar traf der Maler in London ein und bezog im Stadtteil Pimlico, gemeinschaftlich mit Martineau und Hallyday, ein Haus, in dem jeder ein besonders Atelier besaß. Die Schwester Holman Hunts nahm hier bei ihrem Bruder Unterricht, um sich als Malerin auszubilden. Um diese Zeit bestand die präraphaelitische Brüderschaft nur eigentlich noch dem Namen nach. Madox Brown, Wallis, Arthur Hughes, Windus und Burton standen ihnen zwar nahe, aber sie schafften doch mehr oder minder unabhängig von der Vereinigung. Holman Hunt erhielt in diesem Jahre den sogenannten „Liverpool-Preis“ für sein Bild „Claudio und Isabella“ (Abb. 26) und Madox Brown einen solchen für sein charakteristisches, jetzt in der „Tate Gallery“ befindliches Werk „Christus wäscht Petrus die Füße“ (Abb. 56). Die Hauptmerkmale der modernen präraphaelitischen Schule sind hier alle vorhanden: ausdrucksvolle Originalität der Gesten, Lebhaftigkeit des Pinselstrichs, realistisches Naturstudium und Sorgfalt auch für Kleinigkeiten. In dem Kopfe von St. Petrus, der tief auf die Brust geneigt, in der gerunzelten Stirn, in dem ganzen Muskelspiel des menschlichen Körpers, in dem ernst nachdenklichen Gesichtsausdruck, der die Größe der Handlung erkennen läßt, aber nicht minder in den Details finden sich echt präraphaelitische Züge.

Wenngleich die Kunstentwicklung niemals der historischen Grundlage entbehren kann, so ist jene doch keine stetige, kontinuierliche, wie die Entwicklung einer Wissenschaft, deren Kreis durch beharrliches Arbeiten an der Peripherie erweitert wird; sie ist in gar vielen Fällen eine von Absatz zu Absatz springende. Wir gewöhnen uns mit den Augen der Maler unserer Zeit zu sehen, bis auf einmal ein Genie kommt, das uns durch sein Vorhandensein allein schon beweist daß wir bisher „verkehrt“ gesehen haben und deshalb umlernen müssen. Die Mehrzahl der vorher geschaffenen Kunstwerke hat alsdann nur noch historischen Wert; allein die wenigen Werke wahrer Talente mar-



Abb. 58. Erinnerung an „Tausend und eine Nacht“.  
Illustration zu Tennysons Gedicht.

kieren die Evolution, diese aber bilden alsdann die Wegweiser, sie sind die Riesen unter den Zwergen, sie gewähren den Maßstab für das Kunstempfinden einer Epoche. Die ganze Kunstgeschichte einer nicht selten zeitlich langen Periode läßt sich nur zu oft in wenigen Namen zusammenfassen. Wenn es den Zeitgenossen meist schwer fällt, die Bedeutung ihrer Epoche klar zu überschauen – und wie verkannt sind die Jünger der Brüderschaft lange Jahre hindurch geblieben –, so hat alles in allem genommen doch schließlich Holman Hunt in seiner Eigenschaft als Maler am wesentlichsten und nachhaltigsten dazu beigetragen, der von ihm gestifteten Schule zum Siege zu verhelfen. Rossetti war mehr Poet als Maler, und als Millais die eigentliche Höhe seines Könnens erreichte, wendet er sich von der Brüderschaft ab. Selbstverständlich nur in künstlerischem Sinne gedacht. Leicht ist es wahrlich Holman Hunt, der mit Not und Entbehrungen selbst im Jahre 1856 noch zu kämpfen hatte, nicht geworden, zur Anerkennung durchzudringen. Aber sein unerschütterlicher Glaube hat ihn niemals verlassen, selbst in den düstersten Stunden seines Lebens zeigt er weder in seiner Person, noch in seiner Kunstentfaltung die geringste Schwankung. Jedem Zaghaften, jedem Zweifelnden ruft er zu: Christus ist auferstanden und der Präraphaelismus wird siegen! Das war sein innerlich empfundenes Glaubensbekenntnis zu allen Zeiten gewesen und geblieben. Zu keiner Epoche seines Lebens hat der Meister weder Konzessionen an die Menge gemacht, noch sich auf Kompromisse mit dem einzelnen eingelassen, sobald es sich um Ausübung seiner Kunst handelte. Gleichfalls wie Watts, so ist auch Holman Hunt nicht zu bewegen gewesen, irgendein Sujet zu malen, das seinem Glauben widersprach, oder unter Preisgabe seiner Grundsätze und inneren Wahrfähigkeit hätte hergestellt werden müssen. Holman Hunt und Watts haben es gemein, daß sie weder persönlich in ihrem Charakter, noch in ihrer Kunstentfaltung Schwankendes oder Schwächliches besitzen. Als ich einst mit Watts über ersteren sprach, rief er aus: „Holman Hunt ist nicht nur ein großer Meister, er ist einer der besten, die England je hervorgebracht hat!“

Bald nach der Ankunft in der Heimat begab sich der Künstler nach Oxford, woselbst er zu seiner Freude alle die aus Syrien abgeschickten und dort angefertigten Bilder vorfand. Mr. Combe, der Direktor der Universitätsdruckerei, der sogenannten „Clarendon Press“, war unermüdlich in dem Versuch, die betreffenden Arbeiten zu verkaufen, leider jedoch in den meisten Fällen mit negativem Resultat. Man gab nunmehr ersterem den sehr richtigen, durch die Praxis bewährten Rat, die Skizzen zu den früheren Gemälden als Repliken zu vollenden, weil die Kritik sich schon an den Originalwerken abgestumpft habe und infolgedessen keine weitere feindliche, Liebhaber abschreckende Polemik, zu erwarten stehe. Da Mr. Holman Hunts kleine, in der Hand von Mr. Combe befindlichen Ersparnisse nahezu aufgezehrt waren, handelte er in obigem Sinne und veräußerte in wiederholter Form „The Eve of St. Agnes“ (Abb. 6) an Mr. Peter Miller in Liverpool, von dem das Bild später an Mrs. Munn gelangte. Die Not nahm indessen zu und sah sich der Künstler gezwungen, das Verlagsrecht für den Stich „Das Licht der Welt“ (Abb. 33) zu verkaufen. In demselben Jahre entsteht das innig und wahr empfundene Gemälde „Morning Prayer“ („Morgengebet“, Abb. 57), in welchem sittlicher Ernst, Natürlichkeit und Einfalt des Herzens zum Ausdruck kommt und das auch andere im Glauben gefestigt hat. Das Bild befindet sich im Besitz von Mr. A. F. Narrow und ist signiert mit dem Monogramm des Meisters nebst der Jahreszahl 1856.

Gegen Ende 1856 beschäftigte sich der Künstler vornehmlich mit der Illustration für „Tennysons Gedichte“, die 1857 tatsächlich herauskamen und in dieser Gestalt am besten nach des Verlegers Namen als „Moxon-Ausgabe“ bekannt sind. Der vollständige Titel des Buches lautet: „Poems by Alfred Tennyson, Poet Laureate. London. 1857. Edward Moxon.“ Als Titelbild wurde ein recht gutes Porträt des Dichters nach einem Medaillon von Thomas Woolner gegeben, der übrigens 1864 Miß Alice Gertrude Waugh, eine Schwester der Gattin Holman Hunts, heiratete. Die vorzüglichsten Illustrationsbeiträge für den „Moxon-Tennyson“ rührten von der Hand Holman Hunts, Millais' und Rossettis her. Ersterer lieferte sechs Blätter, bezüglich deren Inhalt und Erklärung ich auf die

ihnen zugrunde liegenden und dem Sujet nach im allgemeinen wohl bekannten Gedichte verweisen muß.

Für das Blatt „Erinnerungen an ‚Tausend und eine Nacht‘“ (Abb. 58 und 59) wird eine Zeichnung (Abb. 60) und eine Studie zu „Harun Al-Raschid“ (Abb. 61) der Illustration hier hinzugefügt; im Stich ausgeführt ist die fertige Arbeit von T. Williams. Es folgt alsdann „Die Ballade der Oriana“ (Abb. 62), welche die von dem Meister entworfene und durch die Brüder Dalziel übertragene Vorlage aufweist. Die vierte Illustration, von J. Thompson im Stich wiedergegeben, bezieht sich auf das Gedicht „The Lady of Shalott“ (Abb. 63), ein Thema, das Holman Hunt im Jahre 1905, unter einigen Abänderungen und Erweiterungen, im großen Maßstabe als durchgeführtes Bild wiederholte und

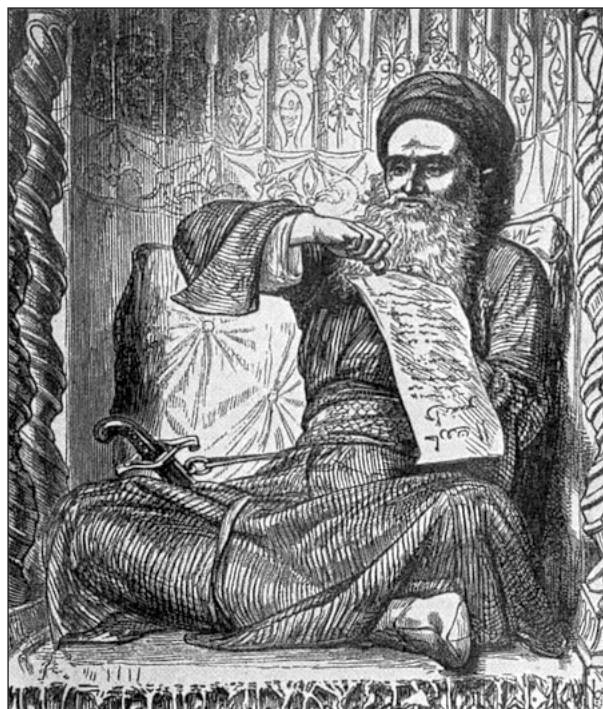


Abb. 59. Erinnerung an „Tausend und eine Nacht“.  
Illustration zu Tennysons Gedicht.

über welches sich auf Seite 143 ausführlicheres findet. Demnächst sehen wir das im Stich von Dalziel hergestellte und für die Illustration von „Godiva“ (Abb. 64) dienende Blatt. Das Sujet betrifft die Sage von Godiva, der Schutzheiligen von Coventry, die, um ihre Untertanen vor der harten Bedrückung ihres Ehegemahls, des Grafen von Coventry, zu erretten, nackt durch die Stadt reitet. Die bezügliche Legende wurde gleichfalls von Watts als Unterlage für ein Bild mit demselben Titel benutzt. Illustrationen und Erläuterungen zur Sache enthält die Monographie „Watts“ (Velhagen & Klasing) auf Seite 58, 59, 63, 64 und 65. Auch der Bildhauer W. Behnes hat eine in Coventry aufgestellte Reiterstatue der „Godiva“ angefertigt. In dem Atelier des genannten Bildhauers arbeitete Watts einige Zeit und auch Woolner. Interessant ist die verschiedene Auffassung der drei in Betracht kommenden Künstler: Behnes zeigt den Vorgang dem Wortlaute nach, d. h. Godiva sitzt nackt auf dem Pferde; Watts schildert die Szene nach, und Holman Hunt vor dem Ritt. Hier löst Godiva ihren

Gürtel, sie hat ihre Krone samt Geschmeide auf das Betpult vor das Kruzifix gelegt, und durch das Fenster des Gemaches erblicken wir einen Kirchturm mit Kreuz, in dessen Namen sie den Opferritt antreten will. – Die sechste Zeichnung endlich „Das Bettlermädchen“ (Abb. 65) von T. Williams gestochen, behandelt die auch von Burne-Jones zu seinem berühmten Gemälde „König Cophetua“ verwertete, alte, in Versen abgefaßte Romanze, nach welcher ein König voller Bewunderung über die Schönheit eines Bettlermädchens ihr sein Herz und Krone schenkt. Nähere Angaben über das betreffende Gedicht, die Hauptstrophen desselben, sowie die Reproduktion nach Burne-Jones' Meisterwerk liefert die Illustration Nr. 83, und den erklärenden Text hierzu Seite 128 der Monographie „Burne-Jones“ (Velhagen & Klasing).

Holman Hunt, der in der Folgezeit Tennyson, Watts und Burne-Jones, sowie Leighton persönlich kennen lernte, ist voll es Lobes über diese und spricht im Gefühl freudiger Rückerinnerung von den schönen Tagen, in welchen nicht nur die gedachten Künstler und Poeten, zu denen unter anderem auch Mr. Browning und seine Gattin gehörten, sondern auch noch manche andere Berühmtheiten ihren sozialen Mittelpunkt in „Old Little Holland House“, im Kreise der ausgebreiteten Familie Prinsep fanden (Abb. 66 und 67). Von Personen, die dort intimere Beziehungen unterhielten, erwähne ich vornehmlich Millais, Sir Henry Taylor, Aubrey de Vere, Ruskin, Thackeray, Doyle, Lady Dufferin, Mrs. Norton, Mrs. Nassan-Senior, Professor Joachim und Hallé. Lord Tennyson schrieb in „Old Little Holland House“, während Watts ihn porträtierte „Lancelot und Elaine“. Über diese Verhältnisse können alle sich näher für den Gegenstand interessierenden Leser Auskunft in der Monographie „Watts“ (im Verlag von Velhagen & Klasing) erhalten.

Wenngleich Leighton, der spätere Präsident der Akademie und Inhaber des preußischen Ordens „Pour le Mérite“ für Kunst und Wissenschaft, im Anfange seiner Laufbahn unter dem Einfluß der Präraphaeliten steht, so entwickelt sich doch nach und nach ein immer größerer Gegensatz zwischen beiden. Er wird immer mehr der Maler der Mythe und der klassischen Geschichte im akademischen Stil; seine Bilder nehmen einen kälteren, dekorativen Ton an, bis endlich die Präraphaeliten zwischen sich und ihm das Tischtuch zerscheiden. Allein auch die ursprünglichen Anhänger sind bald auf ihren eigenen Wegen anzutreffen. Ausgenommen hiervon kann nur Holman Hunt werden,



Abb. 60. Zeichnung für Harun Al-Raschid.



Abb. 61. Zeichnung für Harun Al-Raschid.

der fest wie ein Fels inmitten der Brandung steht und bis auf den heutigen Tag der alten Kunst Treue bewahrt hat.

Hinsichtlich der „Moxon-Illustration“ hatte Holman Hunt nach einiger Zeit eine sehr charakteristische Unterhaltung mit Tennyson, welche die entgegengesetzten bezüglichlichen Grundanschauungen beider klar erkennen läßt. Der Illustrator vertrat selbst einem Manne wie Tennyson gegenüber seine Sache mit Festigkeit und Zähigkeit, und wiewohl er den Autor nicht vollständig zu überzeugen vermochte, so sprach dieser sich doch schließlich, abgesehen von einem Punkte, sehr befriedigt über die Arbeit aus. Der Poet verlangte nämlich und stellte sein Urteil als Grundsatz auf, daß der Illustrator in der bildlichen Auslegung des Textes niemals von dem Wortlaut des letzteren abweichen dürfe. Die ruhige und sachgemäße Entgegnung Holman Hunts lautete: Der Unterschied in unser beider Kunst ist ebenso groß, wie die uns hierfür zu Gebote stehenden Mittel. In der bildenden Kunst muß der Inhalt des Erzählten, vom Anfang bis zum Ende, in einem einzigen Moment zur Darstellung zusammengefaßt werden. Während dem Zeichner z. B. für die „Lady of Shalott“ nur eine halbe Seite zur Verfügung stand, besaß der Poet zu diesem Zweck etwa fünfzehn.

Bei der Firma Freemantle erschien im Jahre 1901 unter dem Titel „Some Poems by Alfred Lord Tennyson“ eine bezüglichliche Ausgabe, die aber nur die mit Illustrationen versehenen Gedichte enthielt. Es gibt vielleicht kein eigenartigeres Beispiel für die Verschiedenheit im Stil von Holman Hunt, Rossetti und Millais als ihre Illustration für „Oriana“, „The Palace of Art“ und „The Bride“, letztere

von Millais für das Gedicht „The Talking Oak“ angefertigt. Aus dieser Zeichnung vermag man klar zu erkennen, daß Millais kein geborener Präraphaelit war und dem inneren, künstlerischen Geiste nach auch nicht mehr zur Schule gehörte. Außer den drei genannten Künstlern hatten für die Gedichte noch Illustrationsbeiträge geliefert: Mulready, Creswick, Horsley, Stanfield und Maclife. Walter Crane, der so entzückt über das Buch war, daß er sein Taschengeld als Knabe zum Ankauf dessen verwandte, äußerte sich später dahin: „Die Zeichnungen, welche mich jedoch vor allem bezauberten, waren die von Holman Hunt, Millais und Rossetti.“ Darüber kann jedoch kein Zweifel bestehen, daß im Jahre 1857 die Vereinigung der sieben Begründer der Brüderschaft so gut wie aufgelöst war. Den Namen „Präraphaelismus“ hat übrigens Ruskins niemals gebilligt, weil er der Ansicht war: die Wahrheit bleibt vor und nach Raphael dieselbe. Wenn er die absolute Wahrheit gemeint hat, so ist er im Recht, da wir aber in der Welt des Scheins, der der trügerischen Maja leben,



Abb. 62. Die Ballade von Oriana.  
Illustration zu Tennysons Gedicht.

so stehen wir am Ende des Kreislaufs, wie bei seinem Beginn bei der gleichen Frage: „Was ist Wahrheit?“ Ruskin war tief überzeugt davon, daß es ihm zuerst gelungen sei, allgemeine Gesetze für die Kunst entdeckt zu haben, während im Grunde genommen die letzteren doch nur aus Urteilen bestanden.

Um diese Zeit siedelt Holman Hunt nach Campden Hill, im Stadtteil Kensington über, und wie viele große englische Künstler es vorbildlich getan haben, verschmäht er es nicht, sich mit dem Kunstgewerbe zu befassen und zeichnet eine ganz hübsche Anzahl für seine eigene Wohnungseinrichtung herzustellende Möbel. Einige Erleichterung in seinen immer noch schwierigen finanziellen Verhältnissen gewährte ihm der in Boston geglückte Verkauf einer Replik des Bildes „Das Licht

der Welt“ (Abb. 33) und die Veräußerung des Reproduktionsrechtes für „Claudio und Isabella“ (Abb. 26). Andererseits wird er aufs tiefste ergriffen durch die Trauerbotschaft von dem Tode seines Vaters, ein Schmerz, der nur dadurch Milderung erfährt, daß der Verstorbene sich zuvor ausdrücklich mit dem Beruf des Sohnes ausgesöhnt und einverstanden erklärt hatte, nicht minder aber durch die Anerkennung seiner unerschütterlichen Glaubenskraft.

So seltsam es klingen mag, in der Lebensgeschichte eines Begründers der präraphaelitischen Brüderschaft den Namen „Hogarth“ zu finden, so muß dieser doch aus verschiedensten Gründen genannt werden. Zunächst sieht ihn Holman Hunt – und mit Recht – als den Vater der modernen englischen Kunst an, dann aber liegt die sehr konkrete Tatsache vor, daß im Jahre 1858 in London der „Hogarth Club“ gegründet wurde, dem der Künstler als Mitglied beitrug. Zu den einflußreichsten Teilnehmern der Gesellschaft gehörten ferner: Watts, Madox Brown, Burne-Jones, Hughes, Leighton,



Abb. 63. The Lady of Shalott.  
Illustration zu Tennysons Gedicht.

die beiden Lushingtons, Martineau, Bell Scott, Morris, Street, Ruskin, die beiden Rossettis, Stephens, Stanhope, Swinburne, Birket Foster, Woolner, Webb und Val Prinsep. Die Maler der Vereinigung stellten hier ihre Werke aus.

Ich bin nun mit Holman Hunt gleicher Ansicht darüber, daß vielfach die Sonderstellung Hogarths als satirischer Darsteller des englischen kleinbürgerlichen Lebens und als Vater der Karikatur, sowie sein Einfluß auf das heutige Geschlecht unterschätzt wird. In Würde und Komposition, ebenso in Anmut und Erhabenheit ist Hogarth von einigen seiner Nachfolger hinsichtlich der Veranschaulichung praktischer Moral in den Schatten gestellt, nicht aber in dem Ausdruck der Wahrheit, des Verstandes und Witzes. Obgleich die Wiedergabe der Gestalten in Hogarths Werken oft

außerhalb der Kunst liegt, so enthalten seine Entwürfe doch soviel Größe des Gedankens, soviel Tiefe in der Charakteristik seiner Zeit, des Landes und der Individuen, daß in ihnen ein ganz bedeutendes Stück Kulturgeschichte sich abspiegelt. Trotzdem die künstlerische Ausdrucksweise Hogarths als ein im Dialekt gesprochenes Idiom anzusehen ist, so erkennt Holman Hunt doch ohne Zögern an, daß jener als die erste und wahrhaft eigenartige Erscheinung in der englischen Kunst betrachtet werden muß. Zweifellos besteht in England noch heute sein Einfluß.

Schon Patsch, ein Nachfolger Hogarths, vermag als ein mittelbarer Vorläufer der Präraphaeliten zu gelten. Die Blüteperiode von Patsch, der in englischen Werken kaum genannt wird, fällt um 1770. Seine Kupferstiche sind heute ziemlich schwer zu erhalten. Zur Kritik von Patsch heißt es in „Naglers Künstlerlexikon“ (Band IX): „Er ist einer der verdienstvollsten Künstler des vorigen Jahrhunderts; Patsch war der erste, welcher auf die Meisterwerke der alten Florentiner aufmerksam



Abb. 64. Godiva  
Illustration zu Tennysons Gedicht.

machte.“ Soviel steht unbedingt fest, daß Hogarth zuerst der englischen Malerei jene naturalistische Richtung gab, die seitdem durch den Sinn des britischen Volkes bevorzugt wurde. –

Wer vermag es heute zu begreifen, daß, als Holman Hunt auf Zureden seines Freundes und Gönners Combe sich im Jahre 1856 um Aufnahme in die Akademie bewarb, seine Ablehnung von seiten des Instituts erfolgte. Wie später Holman Hunt mitgeteilt wurde, erhielt er in dem bezüglichen Wahlgange nur eine einzige Stimme!

Seitdem hat der Künstler nie wieder einen Schritt getan, um Mitglied des Instituts zu werden. Wer die Geschichte des letzteren seit der Gründung durch Reynolds verfolgt, erkennt nur zu



deutlich, daß hier eine nie endenden Intrige sich abspielte. Jedenfalls bleibt als eine bemerkenswerte Tatsache und auffällige Erscheinung zu verzeichnen, daß unter der Präsidentschaft von Lord Leighton, Sir E. Millais und Sir E. Poynter, obwohl sie selbst ursprünglich entweder Präraphaeliten waren oder ihre Werke zunächst eine solche Note tragen, die Anhänger dieser Brüderschaft alle der Akademie ausgesprochen fernstehen.

Um einigermaßen Absolution für ehemals begangene Mißgriffe zu erhalten, veranstaltete die Akademie im Winter 1900/1901 eine „Ausstellung britischer, seit 1850 verstorbener Künstler“. Die Hälfte aller hier vertretenen Maler wurde in früheren Epochen sukzessive von dem königlichen Institut abgelehnt. Es handelte sich also nicht um eine einmalige vorübergehende Erscheinung, sondern um ein dauernd und stetig, während eines halben Jahrhunderts, sich wiederholendes Vorkommnis. Wie auch die Akademie ihre Ansichten momentan über Kunst änderte, die Zulassung zu ihrem Heiligtum hing nicht davon ab, ob ein Werk an und für sich gut war, sondern ob der



Abb. 65. Das Bettlermädchen.

Illustration zu Tennysons Gedicht.

Künstler sich der gerade herrschenden Richtung beugen wollte. Vielleicht übten aber persönliche Verhältnisse und Beziehungen einen noch nachhaltigeren Einfluß aus, als das Sichanbequemen an den akademischen Stil.

Zu den hervorragenden, früher von der Gemeinschaft ausgeschlossenen, jetzt aber von ihr anerkannten und sozusagen nun nachträglich aufgenommenen Meistern gehören außer den auf der Ausstellung nicht vertretenen Burne-Jones und Morris: Rossetti, Madox Brown, Alfred Stevens, John Linnell, Cecil Lawson, Prout, David Cox, Alfred Hunt, Leech, Du Maurier und Charles Keene. Auch Whistler, über dessen Kunst die verschiedensten Urteile bestehen, aber alle darin übereinkommen,



Abb. 66. „Old Little Holland House“.

daß er einen höchst eigenartigen Typus repräsentiert, hatte seinen Kampf mit der Akademie. Von lebenden Künstlern, die ebenso wie Holman Hunt dauernd „Burlington-House“ fernblieben, nenne ich an erster Stelle Walter Crane. Der große französische Bildhauer Rodin mußte 1886 die Zurückweisung über sich ergehen lassen. Watts stellte anfangs unter dem Namen „George“ aus, um sich der Feindschaft der Akademie zu entziehen und um wenigstens Aufnahme seiner Bilder in der dortigen Ausstellung zu erlangen. Zu gedachter Hinsicht nenne ich z. B. des letzteren ausgezeichnetes Porträt von „Miß Senior“, das zu den sympathischsten Arbeiten des späteren Altmeisters gehört (1858).

Während der Jahre 1858 und 1859 erneuert Holman Hunt teils ältere einflußreiche Bekanntschaften, teil erwirbt er sich neue Freunde und Gönner; so erhält er u. a. eine Einladung zu dem Dichter Tennyson nach dessen Wohnsitz Farringford. Die Herzogin von Argyll bekundete lebhaftes Interesse für sein Bild „Christus im Tempel von seinen Eltern aufgefunden“, allein ein wirklich annehmbares Gebot war bisher von keiner Seite erfolgt. Um so mehr muß es anerkannt werden, daß Holman Hunt in großer Uneigennützigkeit bei jeder sich anbietenden Gelegenheit anderen Künstlern lohnende Aufträge zu verschaffen suchte, so u. a. dem Bildhauer Woolner. Kleinere und größere Differenzen mit Rossetti erweiterten immer mehr die zwischen ihnen von Natur aus bestehenden Gegensätze: auf Holman Hunts Versprechen, auf jede Abmachung, auf seine Diskretion war unbedingt zu rechnen; all sein Tun trug den Stempel der reiflichen Überlegung und Bedächtigkeit; Rossetti besaß einen zu unausgeglichenen, ungestümen, zum raschen Handeln fortreisenden Charakter, ja, sein Gesamtverhalten wurde sogar mitunter vollständig unbegreiflich und nahm so wenig rücksichtsvolle Formen an, daß es wahrlich nicht wundert, wenn wir seinen Freundeskreis

sich stetig verringern sehen. Die Verschiedenheit in der Veranlagung Holman Hunts und Rossettis ist so bedeutend, daß man erstaunt sein muß, wie überhaupt ein anfängliches längeres Zusammengehen möglich war, eine Tatsache, die nur durch die maßvolle Haltung des ersteren, sein Vergeben und Vergessen erklärt werden kann. Selbst mit seinem intimsten Freunde Morris überwirft sich schließlich Rossetti. Letzterer wurde ein Teilhaber der zum Zweck der Herstellung von kunstgewerblichen Erzeugnissen gegründeten Firma Morris & Co. Rossettis Einlage betrug fünf Pfund Sterling, und nachdem Morris für die Gesellschaft fast sein gesamtes Vermögen geopfert, seine Zeit und Kraft dem bezüglichen Geschäft gewidmet und endlich die Firma blüht, verlangt Rossetti, der sich so gut wie gar nicht um die Angelegenheit bekümmert hatte, seinen vollen Anteil an dem Vermögen auf Grund obiger Einzahlung. Er besteht auch dann auf seinen Schein, als Morris ihm erwidert, daß unter solchen Umständen die Firma in Liquidation treten und aufgelöst werden müsse. Rossetti entschuldigt sein Benehmen durch große finanzielle Notlage! –

Im Jahre 1859 begibt sich Holman Hunt nach Oxford, woselbst Mr. und Mrs. Combe alles in ihren Kräften stehenden tun, um ihrem Schützling abermals der drückendsten Verlegenheit zu entreißen. Damit er sein Tempelbild vollenden und rückständige Verpflichtungen erledigen kann, leihen sie ihm in zartester Form 300 Guineen, also nach unserem Gelde 6300 Mark. Die beiden von Holman Hunt angefertigten Porträts von Mr. Combe (Abb. 68) und seiner Gattin (Abb. 6)), in deren Gesichtern sich Wohlwollen und Güte abspiegelt, bedürfen keiner besonderen Erklärung, sie sprechen für sich selbst. Diese in Pastell ausgeführten Arbeiten befinden sich in der sogenannten „Taylor-Buildings-Gallery“ in Oxford.

Millais' Bild „Sir Isumbras“ errang in der Ausstellung in der Akademie nicht denjenigen Beifall, den es wohl verdient, dagegen bot es die Unterlage für eine im Stich erschienene Karikatur, nach



Abb. 67. „Old Little Holland House“.

einer Zeichnung des vor wenigen Jahren verstorbenen Malers Frederick Sandys, der zu der Gefolgschaft der Präraphaeliten zwar nur mittelbar zu zählen ist, zu dem indessen Holman Hunt während einiger Zeit nähere Beziehungen unterhielt. Da der erwähnte Künstler außerdem hohes Talent besaß, erscheint es angezeigt, ihn nicht mit Stillschweigen zu übergehen, um so weniger, als die Akademie ihm bei Lebzeiten den Rücken zukehrte und erst nach dem Tode durch eine Separat-Ausstellung seiner Werke Gerechtigkeit widerfahren ließ. Wenn auch ungleich in der Wahl der meisten Sujets und ebenfalls verschieden im Stil zu Holman Hunt, so erstrebt er doch dasselbe wie dieser: korrekte Zeichnung und absolute Aufrichtigkeit des Gefühls bei der Herstellung seiner Werke, die eine düstere und tragische Intensität, nebst strenger Form besitzen. Rossetti sagt von ihm: „Er ist der größte lebende Zeichner!“ und Millais schätzt ihn für so gut „als mindestens zwei Akademiker zusammengetan“, aber die bedeutende persönliche Note in Holman Hunt und Rossetti ist bei Sandys mehr unterdrückt. Den Laut des klagenden Bedauerns, die Last des Mysteriums, die wir im „Sündenbock“ oder „The blessed Damozel“ fühlen, fehlt bei dem Genannten. Zu seinen besten Bildern gehört „Medea“, „Lethe“, „Cassandra“, das Porträt von Mrs. Lewis, „The white Mayde of Avenel“, „Krieg und Frieden“, ein Porträt von Lord Tennyson, „Rotkäppchen“, „My Lady Greensleeves“, „Samuel“ und „St. Dorothea“. Als Sandys, infolge einer Verletzung an der Hand, erwähntes Porträt von Mrs. Lewis nicht rechtzeitig abzuliefern vermochte, trat Holman Hunt in kameradschaftlicher Weise für ihn ein, indem er, wenn auch nur ganz unwesentliche dekorative Zutaten vollendete, so z. B. einen Ring an der Hand. Während Rossettis Freundschaft einen argen Stoß durch die von Sandys ausgeführte Parodie auf Millais' „Sir Isumbras“ erlitt, ereiferte sich Holman Hunt so gut wie gar nicht hierüber. Zum besseren Verständnis der Angelegenheit sei folgendes bemerkt:

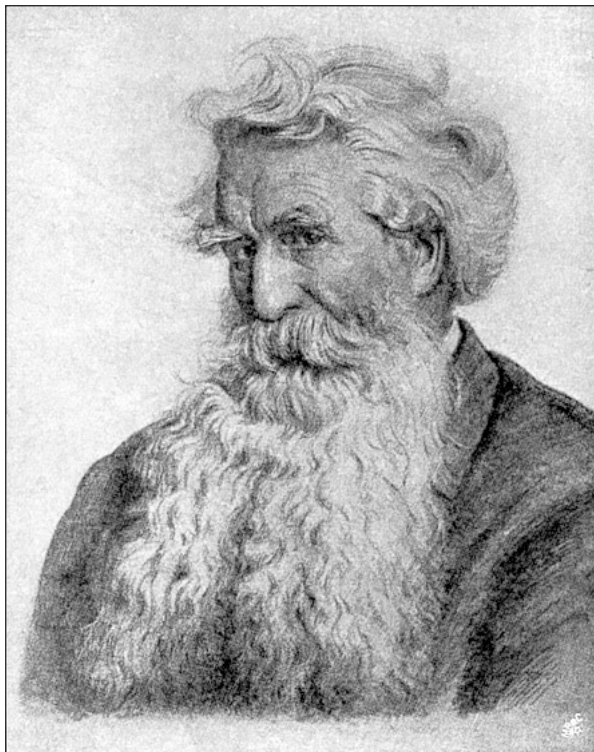


Abb. 68. Mr. Combe.

Direktor der Universitäts-Druckerei in Oxford.  
Pastellbild. In der Universitätsgalerie in Oxford.

Das fragliche Blatt stellt anstatt eines stattlichen Rosses mit Ritter, der Kinder über die Furt geleitet, einen Esel dar, auf dem in der Mitte Millais, Rossetti vor ihm und hinter ihm mit einem Bündel von Pinsel, statt der Reiser, Holman Hunt sitzt. Zwei Pfauenfedern und ein Farbentopf mit der Signatur „P. R. B.“ (Pre-Raphaelite Brotherhood) lassen keinen Zweifel darüber, auf wen die Satire gemünzt ist. Die Namen im Hintergrund lauten: Raphael. Michelangelo und Tizian, verbunden durch ein Spruchband mit den Worten: Ora pro nobis. Ebenso sehr wie gegen die drei Mitglieder der Bruderschaft richtet sich auch die Parodie gegen John Ruskin, denn auf dem Blatt findet sich die Inschrift: „J. R. Oxon“ (John Ruskin, Student der Universität Oxford). Anfangs glaubte man, die landschaftliche Szenerie stamme von Millais her und die Haimonskinder auf dem schwarzen Roß sollten Sir Robert Peel, Disraeli und Lord John Russell darstellen. Das Original Millais' hat übrigens eine tragikomische Geschichte, weil ihm die Größenverhältnisse des Pferdes niemals

richtig in dem Bilde gelangen, trotz mehrfachen Abänderungen, und obwohl Holman Hunt seinem Freunde in dieser Hinsicht den besten Rat gegeben hatte. In dem Titel des parodierten Bildes „Nightmare“ liegt aus diesen Gründen eine zusammengesetzte Anspielung, die dem Wortlaut nach bedeuten kann: dunkles, schwarzes, nächtliches Gespensterroß, oder zusammengefaßt: schwerer Traum mit Alpdrücken. Die Besitzer der „Leicester-Gallery“ in London, Mr. Brown und Mr. Phillips, erwarben sich den Verdienst im Jahre 1904 durch eine umfangreiche Ausstellung von Sandys' Werken dem halbvergessenen Meister die ihm gebührende Stelle in der englischen Kunstgeschichte wiederzugeben. In betreff seiner Kunstausbübung muß er als ein selbständiger, ohne unmittelbare Anlehnung schaffender Maler, bezeichnet werden, der deshalb auch nicht im eigentliche Sinne zu den Präraphaeliten gezählt werden darf, aber dadurch, daß er Holman Hunt, Rossetti, Millais, Burne-Jones, Morris, Madox Brown, und dem Dichter Swinburne zeitweise näherstand gebührt ihm mit Recht auch ein Denkstein in der Einzelbiographie jedes Präraphaeliten. Technisch sind seine Arbeiten fehlerfrei und am besten gelangen ihm solche, die in Kreide gezeichnet und leicht in Farben getönt wurden. Zu den noch kurz vor seinem Hinscheiden fertiggestellten ausgezeichneten Porträts gehören die des in London wohlbekannten Doktors Howard Steward und das seiner Tochter. –

Mit dem Jahre 1860 beginnt eine neue Epoche für den Künstler, da es ihm gelingt, nicht nur sein Gemälde „Christus im Tempel von seinen Eltern aufgefunden“ zu vollenden, sondern dasselbe auch unter glänzenden Bedingungen zu verkaufen (Abb. 70). Er ist mit einem Schlage aller finanziellen Schwierigkeiten überhoben und gleichzeitig ein berühmter Meister geworden.



Abb. 69. Mrs. Combe. Pastellbild.  
In der Universitäts-galerie in Oxford.

Das Bild wurde im Jahre 1860 in der Akademie, woselbst es den Ehrenplatz erhielt, unter beispiellosem Andrang des Publikums ausgestellt. Um es zu schützen, mußte eine Barriere vor demselben errichtet werden; die Königin ließ es sich privatim zu Besichtigung kommen, und als diese Tatsache in der Akademie während der betreffenden Tage durch Anschlag bekannt gemacht wurde, gestaltete sich der Andrang nachher in einer noch nie dagewesenen Weise. Hauptsächlich durch die Vermittlung seines Freundes Wilkie Collins und durch die von Dickens (Boz) gelang die Veräußerung des Werkes an den Händler Gambart für die nach damaligen Begriffen ungeheuerer Summe von 5500 Guineen gleich 115 000 Mark, ein Preis, der bisher noch niemals von einem modernen engli-

schen Künstler erzielt worden war. Allerdings kam das Geschäft nur dadurch zustande, daß Holman Hunt in eine Ratenzahlung gewilligt hatte. Des Künstlers einstiger Freund und Genosse G. Stephens verfaßte eine kleine Schrift über den „Präraphaelismus“, die in dem betreffenden Saale der Akademie verkauft wurde und dazu beitrug, den Erfolg nach allen Richtungen, so auch namentlich für den Bildhändler Gambart zu erhöhen, der sofort durch W. M. Lizars und Greatbach das Werk vermittelst Stich in Schwarz und Weiß übertragen ließ.

Als der Künstler seinem Gönner, Mr. Combe, die ihm geliehenen 300 Guineen zurückzahlen wollte, antwortete ihm dieser in hochherzigster Weise: „Geben Sie das Geld Ihrem Freund Woolner, damit er sich über die Ebbezeit hinweghilft!“

Der englische Titel des hier einer eingehenden Betrachtung unterzogenen Bildes lautet meistens: „The finding of Christ in the Temple“, aber es wird auch öfters „The finding of the Saviour in the Temple“ genannt. Wie wir wissen, hatte der Künstler seit dem Jahre 1854 an dem Gemälde gearbeitet und sowohl in peinlicher wie in zeitraubenster Weise alle nur denkbaren Details zur treuen Wiedergabe des Inhalts studiert. Bezeichnend genug für ihn, erhielt ich auf meinen Wunsch folgendes eigenhändig von ihm geschriebenes, ursprünglich von Sir William Gull geführtes, aber von ersterem adoptiertes Motto: „For work to be of enduring value time must be put into it“, zu deutsch: „Für ein Werk, das dauernden Wert besitzen soll, gehört Zeit!“

Der Text der Schrift Lukas II, 41 – 49, endend mit den Worten: „Wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, was meines Vaters ist?“ bildet die Unterlage für das Werk, in das der Künstler seine ganze Seele, Herz und Verstand versenkt hat. Die Szene stellt eine Art von offener Loggia dar, zu der vom Tempelhof Stufen führen, im Hintergrund vergoldetes Gitterwerk. Außerhalb auf der ersten Stufe sitzt ein lahmer Bettler, während unterhalb im Hof die Arbeiter an der Herstellung des von Herodes begonnenen, aber noch nicht vollendeten Tempels beschäftigt sind, und in sinniger Allegorie läßt der Maler unsern Blick auf einen verworfenen „Eckstein“ fallen. Um das reich ornamentierte Rundfenster auf der rechten Seite zieht sich in Latein und Hebräisch der Spruch: „Siehe da, der Herr, den ihr suchet, wird unerwartet in seinem Tempel erscheinen.“ Links im Hintergrunde zündet ein Mann die Lampen an, und mehr in der Mitte werden durch einen Jüngling vermittelst eines langen, seidenen Tuches Tauben verjagt. Weiter rechts hinten gewahren wir einen Tierverkäufer und eine Familie, die für ihren Erstgeborenen die vorgeschriebenen Opfer darbringen will.

Auf dem halbrunden Diwan sitzen in reicher orientalischer Tracht sieben Rabbis. Der erste links, sehr alt und blind – ein Symbol für das absterbende und in reinem Formalismus befangene Gesetz – scheint offenbar erstaunt und erschreckt über eine Antwort des Jesusknaben. Mit zitternder Hand drückt er eine mächtige, von polierten Stäben eingefasste Gesetzesrolle an die Brust; zu seinen Füßen kniet ein Knabe, lästige Fliegen mit einem Wedel vertreibend. Hinter dem greisen Rabbi stehen drei Levitenjünglinge vom Chor, ihre Musikinstrumente in der Hand haltend, und vor diesen ein die Umhüllung der Gesetzesrolle ehrfürchtig küssender Knabe. Der nächste, ebenfalls hochbetagte Schriftgelehrte ist gleichsam zu einer intimeren Gruppe mit jenem dadurch verbunden, daß er dessen Hand ergriffen und beide der von der Stirn losgelöste Gebetsriemen umschlingt. Der dann folgende Rabbi ist ein auffallend schöner Mann, in der Blüte der Jugend, das aufgerollte Gesetz auf den Knien und seinen Blick in ernsten Gedanken auf Christus gerichtet. Der Nachbar des vorigen, zu dem ein Schriftgelehrter von der hinteren Bank sich herabneigt, um ihm etwas ins Ohr zu flüstern, hält, in aufmerksamer Erwartung und Spannung versetzt, einen Griffel in der Hand, um Aufzeichnungen zu machen. Um seinen Kopf, der geistige Spekulation verrät, ist noch der Gebetsriemen gewunden, und bildet er nicht nur als vierter in der Reihe die wirkliche Mitte, sondern vielleicht auch in den Anschauungen vertritt er einen mittleren Standpunkt. Während zur Rechten von ihm die unbeugsamen, strengen Pharisäer sitzen, kann man in dem eine Schale Wein in der Hand



Abb. 70. Die Auffindung Christi im Tempel.  
Mit Genehmigung der Städtischen Kunstgalerie in Birmingham, in deren Besitz sich das Originalbild befindet.

haltenden Schriftgelehrten zur Linken möglicherweise eine Saduzäer mit leichterer Lebensauffassung und weniger strenger Gesetzesauslegung erkennen.

Sowohl die ungezwungene Gruppierung dieser charakteristischen Typen, ihre natürliche Haltung, als auch der eigenartige Ausdruck jeder Einzelfigur, in ihrem Fühlen und Denken alle Schattierungen der Stimmung durchlaufend und erkennen lassend, vom tiefsten, abwehrenden Ernst, wohlwollender Gleichgültigkeit bis zum Lächeln und Zustimmung, ist ebenso meisterhaft und maßvoll entworfen, wie prachtvoll in den Farben ausgeführt. Die Stufenleiter menschlicher Empfindung wird veranschaulicht und zieht sich gleichsam wie eine Kette, von Glied zu Glied, von dem starren Pharisäer links im Bilde, und zwar durch fast unmerkliche Übergänge hinüber zu dem, Christus zunächst sitzenden und obwohl verwunderten, aber doch freudig zustimmenden Schriftgelehrten – gleichfalls eine innig empfundene, symbolische Anspielung.

Gerade als die Mutter des Jesusknaben mit Joseph die Halle betreten, wird er seine Eltern gewahr und geht ihnen entgegen. Mit einem Blick unaussprechlicher Liebe zieht ihn Maria zu sich, aber seine Gedanken weilen nicht bei ihr. Fast mechanisch hat er mit der linken Hand ihren Arm ergriffen, während er mit der rechten die Schnalle an seinem Gürtel fester zieht und zu sagen scheint: „Warum suchet ihr mich, wisset ihr nicht, daß ich sein muß in dem, was meines Vater ist?“ Hinter der Jungfrau steht Joseph, über die Schulter seinen Sack mit Werkzeug gehängt.

Die Kleidung des Jesusknaben ist genau die, wie sie von den Bauern getragen wird, mit alleiniger Ausnahme der unteren Franse am Rock. Sein Haar zeigt die in der Familie Davids der Tradition nach eigene rot-goldene Farbe, und wählte Holman Hunt als Modell für ihn einen Knaben niederer Herkunft von der jüdischen Schule in Red Lion Square in London aus. Mr. und Mrs. F. D. Mocatta waren dem Künstler besonders behilflich, auch bei ihren Glaubensgenossen in England, alle Schwierigkeiten hinsichtlich des Modellstehens zu überwinden. Mr. Mocatta, der übrigens



Abb. 71. Helston Landschaft in Cornwall.





Abb, 72. Dolce far Niente. In der Sammlung von Mr. T. Brocklebank.

die bedeutendste jüdische Bibliothek besaß, die es vielleicht überhaupt gibt, vermachte diese der hiesigen Universität. In der Maria sollen die Züge von Mrs. Mocatta zu finden sein. Dem Jesusknaben gab der Künstler den Ausdruck voll von edelsten und erhabensten, zum Himmel gerichteten Gedanken, verbunden mit Demut und dem Wunsch, seinen Eltern untertan zu sein.

Was die Technik des Bildes anbetrifft, so gehört es zu den besten Leistungen Holman Hunts. Die Farben besitzen Tiefe und außerordentliche Leuchtkraft; goldenes Sonnenlicht, reflektierte Strahlen, schimmernder Marmor, glänzende Metalle, prachtvolle Gewänder und Stoffe, wie Edelsteine funkelnde Farbenlichter vereinigen sich zu vollendeter Harmonie. Trotzdem das Gemälde viele Details aufweist, so erscheint es doch keineswegs überladen oder unruhig in der Komposition; obgleich es eine Fülle von Gedanken in sich birgt, so wird uns doch der Eindruck zuteil, als ob der Vorgang sich in allereinfachster und natürlichster Weise vollzieht. Das Werk ist Eigentum der Stadt Birmingham, in deren Kunstgalerie es sich befindet. –

Wenngleich die Herstellung des Tempelbildes den Meister vornehmlich in Anspruch genommen hatte, so entstanden zwischendurch eine ganze Reihe gelungener kleinerer Arbeiten und stellte der Künstler im Jahre 1859 in der „French Gallery“ das anziehende Bild „The schoolgirls Hymn“ aus. Im

Jahre 1860 erhielt Holman Hunt eine Einladung zu Gladstone, dem nachmaligen „old grand man“, wie ihn viele Engländer noch heute mit Vorliebe nennen. Der Zauber, der von seiner bedeutenden

Persönlichkeit ausging, verfehlte auch auf den Gast die Wirkung nicht. In einer Kontroverse des Premierministers mit dem Maler über altenglische, Sèvres- und Meißner Porzellane im Vergleich zu keramischen, nur zum Gebrauch hergestellten Erzeugnissen des Orients, präzierte letzterer seine Ansicht dahin, daß er der betreffenden orientalischen Gattung den Vorzug gebe, weil derartige Objekte alleine eine rein dekorative Malerei beanspruchen könnten. Es würde zu weit führen an dieser Stelle, den mit ebensoviel Geschick wie Scharfsinn vertretenen Standpunkt Holman Hunts näher darlegen zu wollen.

Im Herbst des Jahres 1860 unternahm der Künstler gemeinschaftlich mit Tennyson, Palgrave, Woolner und Val Prinsep eine Fußtour durch Cornwall und Devonshire. Es entstanden hier die Landschaften „Helton“ (Abb. 71) und „Asparagus Island“, zu deutsch „Spargelinsel“. Er beginnt alsdann ein Bild, das er „Dolce far Niente“ (Abb. 72) nennt und das teils ein Porträt, teils eine aus zwei Modellen zusammengesetzte Komposition darstellt. Zu den neuen Freunden von Holman Hunt aus dieser Periode gehören Mr. und Mrs. Tom Hughes, ebenso wie der von ihm mit Recht außerordentlich hoch geschätzte Maler Henry Holiday, dessen Glasmalereien zu den besten ihrer Art gehören. Eins seiner vorzüglichsten und durch Reproduktion sehr bekannt gewordenen Gemälde betitelt sich „Die Begrüßung Dantes mit Beatrice in Florenz“. Mrs. Holiday stand insofern zu William Morris in naher Beziehung, als sie seine rechte Hand war für alle in das Fach der Kunststickerei einschlagenden, und von der Firma Morris & Co. zu liefernden bezüglichen Arbeiten. Meistens hatte Morris die Zeichnungen hierfür entworfen, mitunter geschah dies aber von Mrs. Holiday selbständig.

Als erwähnenswerte Ereignis des Jahres 1861 muß noch bemerkt werden, daß das Tempelbild durch Feuer, wenn auch zum Glück nur leicht beschädigt wurde, und infolgedessen der Restaurierung keine zu erheblichen Schwierigkeiten entgegenstanden. Einer gerade anwesenden Dame, Lady Trevelyan, die ohne Besinnen ihren kostba-



Abb. 73. Abendglühen.

In der Sammlung von Mr. Thos. Clarke.

beschädigt wurde, und infolgedessen der Restaurierung keine zu erheblichen Schwierigkeiten entgegenstanden. Einer gerade anwesenden Dame, Lady Trevelyan, die ohne Besinnen ihren kostba-

ren indischen Schal opferte, um die am Bilde emporzüngelnden Flammen zu ersticken, ist wohl die Erhaltung dieses Meisterwerkes hauptsächlich mit zu verdanken.

Ferner vollendete der Künstler die von großer Kenntnis der ägyptischen Volkstypen zeugende Einzelfigur, benannt „Afterglow“ (Abb. 73). Diese ist jedoch nicht nur für ihre Person eine Repräsentantin der einheimischen Rasse des Pharaonenreiches, sondern die in dem Gemälde erkennbare Stimmung, Landesgewohnheiten, die Lichteffekte, die Atmosphäre und Szenerie, kollektiv in dem „Abendglühen“ oder „Nachglühen“ vereinigt, bieten eben mehr als der einfache Titel besagt. Er sieht die Szene, die er darstellen will, wie ein Ganzes an und nicht in losgelösten Teilen eines Ganzen. Überall da, wo der Maler Licht gesehen, hat er es auch hingesezt. Gar so

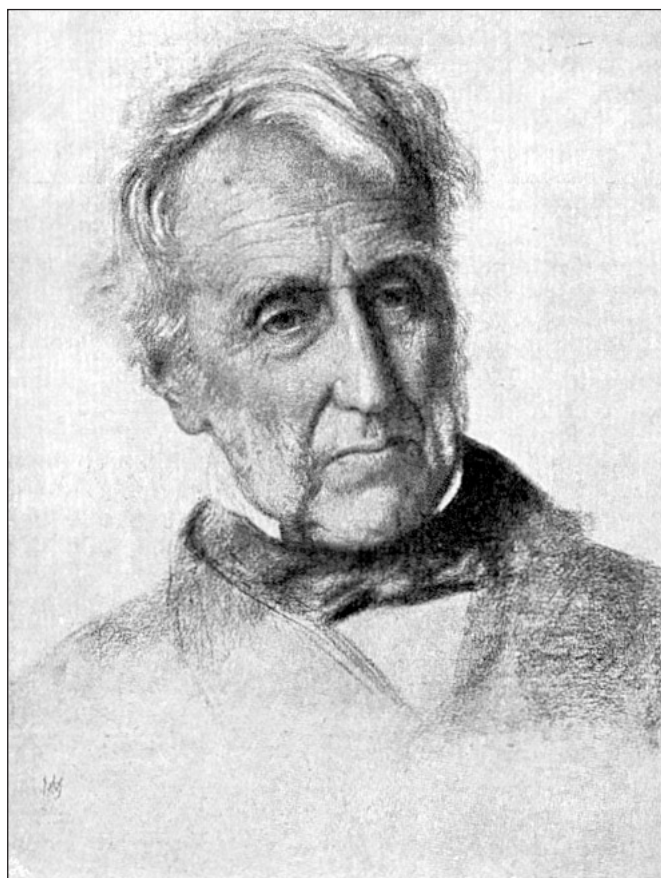


Abb. 74. The Rt. Hon. Stephen Lushington. Richter und einer der bedeutendsten englischen Rechtsgelehrten aller Zeiten. Vorbereitende Studie zu einem Ölbild.

neu ist also eigentlich die „Plein-air“-Schule nicht, zum mindesten aber sind die Präraphaeliten ihre zielbewußten Vorläufer. Wo immer wir die Spuren Holman Hunts auffinden, sehen wir ihn in freier Natur seine Skizzen beginnend, unermüdlich die Effekte des Sonnenlichts, alle seine Nuancen, seine Halbtöne und die Rückwirkungen der Reflexe studierend. In der neuen englischen Malerei ist er der erste bedeutende Meister, der das Atelier mit dem freien Felde und die falsch verstandene Tradition mit der Natur vertauscht.

Während Holman Hunt und Millais mit allen Kräften danach strebten, Originalität durch die gewissenhafteste Naturbeobachtung zu erreichen, die stets die unerschöpflichste Fundgrube von neuen Eindrücken darbietet, zerbrach sich Rossetti den Kopf nach neuen Ideen. Er überanstrengte seine Einbildungskraft, um seinen Traumbildern Gestalt zu verleihen. Alle bisher schon erschaffenen Formen, alle Reproduktionen der Meisterwerke durchwühlte er, um sich zu vergewissern, daß seine Ideen noch von keinem anderen Künstler vorher benutzt worden waren. So zeichnete Rossetti seine Figuren sehr wenig nach der Natur und viel nach der Phantasie. Die kräftigen, doch leichten verschiedenartigsten und neuen von Hunt und Millais aus dem Studium der Landschaft gewonnenen Farbentöne, die sie in der klaren Luft gesehen und beobachten gelernt hatten, verwerteten sie in all ihren betreffenden Arbeiten. Rossetti war mehr bestrebt, ein gleiches Ziel durch kühne Versuche im Atelier, durch unerwartete Nebeneinanderstellung der Farben, kurzum, wenn auch in idealer Richtung, so doch mehr theoretisch zu erreichen. –

Für das Jahr 1861 bleibt endlich noch ein vorzüglich gut gelungenes und ausdrucksvolles Porträt des Richters Stephen Lushington zu registrieren (Abb. 74), ein würdiger Mann, der sich trotz seines zweiundachtzigsten Lebensjahres vollständigster geistiger Frische erfreute, und der als einer der bedeutendsten englischen Rechtsgelehrten gilt. Während des amerikanischen Bürgerkrieges stand er, ebenso wie Holman Hunt, mit seinen Sympathien auf seiten der Nordstaaten, ein damals sehr vereinzelter Fall der Parteistellung in England. Sogar ein nicht geringer Teil der Geistlichkeit bekundete in irrtümlicher Auslegung mehrerer Stellen des Alten Testaments sein Interesse für Aufrechterhaltung der Sklaverei in den Südstaaten. Gibt es denn überhaupt größere, im Geiste des Neuen Testaments und durch die Lehren Christi bewirkte Sozialreformen als die Aufhebung der Sklaverei, die Ehre der Arbeit und die Gleichstellung der Frau!



Abb. 75. Der Maler Robert Martineau.

Während des amerikanischen Bürgerkrieges (1861-65) geriet auch in England die Stimmung in ein einigermaßen kriegerisches Fahrwasser, und mag es diesem Umstande wohl mit zuzuschreiben sein, daß sich um diese Zeit und eventuell schon kurz vor Ausbruch des Krieges „Freiwilligen-Korps“ bildeten. Einer ähnlichen, jedoch nur aus Künstlern zusammengesetzten Formation, errichtet unter dem Namen „The Artists Volunteer Corps“, traten unter anderem folgende bedeutende Persönlichkeiten als aktive Mitglieder bei: Leighton, Sir William Richmond, Millais, Holman Hunt, William Morris, Rossetti, Swinburne und Burne-Jones. Leighton kommandierte das Korps, Sir William Richmond war der Ehrensekretär desselben und Ruskin wurde honoris causa zum Mitglied erwählt. Holman Hunt teilte mir mit, daß er 1861 oder 1862 in den obigen Verband eintrat; ich glaube annehmen zu dürfen, jene Jahreszahl ist die richtigere. Die erste große Revue fand auf dem London nahe gelegenen Felde von Wimbledon statt, woselbst sich auch Watts befand. Die bezügliche Vereinigung trug dazu bei, unter mehreren der genannten Künstler eine für das gesamte Leben dauernde Freundschaft zu entwickeln.



Abb. 76. Das geliehene Kleinod. Holzschnitt.

Die große internationale Kunstausstellung des Jahres 1862 wurde von dem Meister und mehreren seiner Freunde, so namentlich von Millais, Woolner und dem ihm als Schüler und Freund gleich nahestehenden Robert Martineau beschickt. Ein Porträt des letzteren (Abb. 75) hatte Holman Hunt bereits 1860 angefertigt. Das von Martineau ausgestellte und jetzt in der „Tate Gallery“ befindliche Werk „The last Day in the old Home“ („Der letzte Tag im alten Heim“) deutet uns die Auflösung der früheren behaglichen Häuslichkeit durch Auktion des Mobiliars und Verlassenmüssen der alten Wohnung an. Spielen, Wetten, Verschwendung, Leichtsinn und die Liebe zum materiellen Genuß werden in dem Bilde geißelt. Das Gemälde zeigt leider Sprünge und Risse, ein Umstand, den Holman Hunt der nicht zu unterdrückenden Angewohnheit seines Schülers zuschreibt, neue Farben auf die alten zu setzen, bevor diese trocken waren. Das letzte Werk Martineaus, der am 13. Februar 1869 starb, stellt eine Szene in einer mittelalterlichen, englischen Stadt im dreizehnten Jahrhundert dar, in welcher ein armer, alter, jüdischer Hausierer von einer wütenden Menge verfolgt, schließlich aber von einer „wahrhaft christlichen“ Familie gerettet wird. Der Titel des Bildes „Christen und Christen“ bedarf nach dem Gesagten keiner weiteren Erklärung.



Abb. 77. Das Gleichnis von der köstlichen Perle.  
Zeichnung von Millias.

Auf dem Bilde erblickt man einen Rabbi, der seine, den Tod der einzigen Tochter als unersetzlichen Verlust empfindenden Gattin und auch sich selbst dadurch aufzurichten sucht, daß er ihr das betreffende Gleichnis erzählt.

Die nachfolgende Stelle des Gedichts wurde der Illustration hinzugefügt:

„What question can be here? Your own true heart  
Must needs advise you of the only part.  
That may be claimed again which was but lent,  
And should be yielded with no discontent;  
Nor surely can we find herein a wrong,  
That if was left us to enjoy so long.“

Millais hat im Jahre 1864 „The Parabel of our Lord“ durch zwölf von den Brüdern Dalziel in Holzschnitt übertragene Zeichnungen illustriert. Das hier nach einer im British Museum befindlichen Zeichnung reproduzierte und das Gleichnis von der köstlichen Perle (Abb. 77) darstellende Blatt läßt jedenfalls Holman Hunts Einfluß erkennen. Ob nun Millais bewußt oder unbewußt in dieser Illustration den Stil seines Freundes nachgeahmt hat, dürfte nach so langer Zeit wohl kaum mehr zu entscheiden sein; daß es indessen tatsächlich geschehen, darüber kann beim Vergleich der beiden Illustrationen kein Zweifel übrig bleiben. Ebenso ist die Gewißheit vorhanden, daß Millais des Meisters Blatt bekannt geworden war. Jener stand mit den Brüdern Dalziel in unausgesetztem schriftli-

Die Firma „Morris“ bot dem ihm bisher fer-  
nerstehenden Publikum zum ersten Male auf der  
großen Ausstellung von 1862 die Gelegenheit, ihre  
kunstgewerblichen Produkte öffentlich zu besich-  
tigen. Holman Hunt spricht sich in der Hauptsache  
sehr lobend und anerkennend über die Bestrebun-  
gen von William Morris aus, und läßt ihm hinsicht-  
lich des Erreichten auf künstlerischem Gebiete  
volle Gerechtigkeit widerfahren. Ebenso hat er nie-  
mals an der inneren Aufrichtigkeit, Selbstlosigkeit  
und den edlen Motiven von Morris gezweifelt, er  
müßte aber eben nicht Holman Hunt sein, wenn  
er mit dessen sozialdemokratischen Tendenzen  
sich einverstanden erklären sollte. Gegen das Ende  
seiner Laufbahn hat ja Morris selbst die von ihm  
verkündeten Lehren einer Revision unterzogen! –

Im Jahre 1862 erschien ein „English Sacred  
Poetry“ (Wilmott) benanntes Buch, welches als  
Titelillustration den von Gebrüder Dalziel, nach  
dem Entwurf Holman Hunts hergestellten Holz-  
schnitt „The lent Jewell“ (Abb. 76) wiedergibt. „Das  
geliehene Juwel“ oder „Kleinod“ ist ein vom Dekan  
Trench verfaßtes, hochpathetisches Gedicht, in  
welchem alle von Gott uns zugewandte Gabe nur  
als geliehenes Gut betrachtet und jederzeit ohne  
Grollen nach seinem Willen zurückerstattet werden  
muß.

chen Verkehr, ein Briefwechsel, der von der einen Seite meistens Mahnungen und Bitten an Millais enthielt, die versprochenen Illustrationen zu liefern, von der anderen Seite als Antwort Entschuldigungen wegen Überbürdung mit Arbeiten anführt.

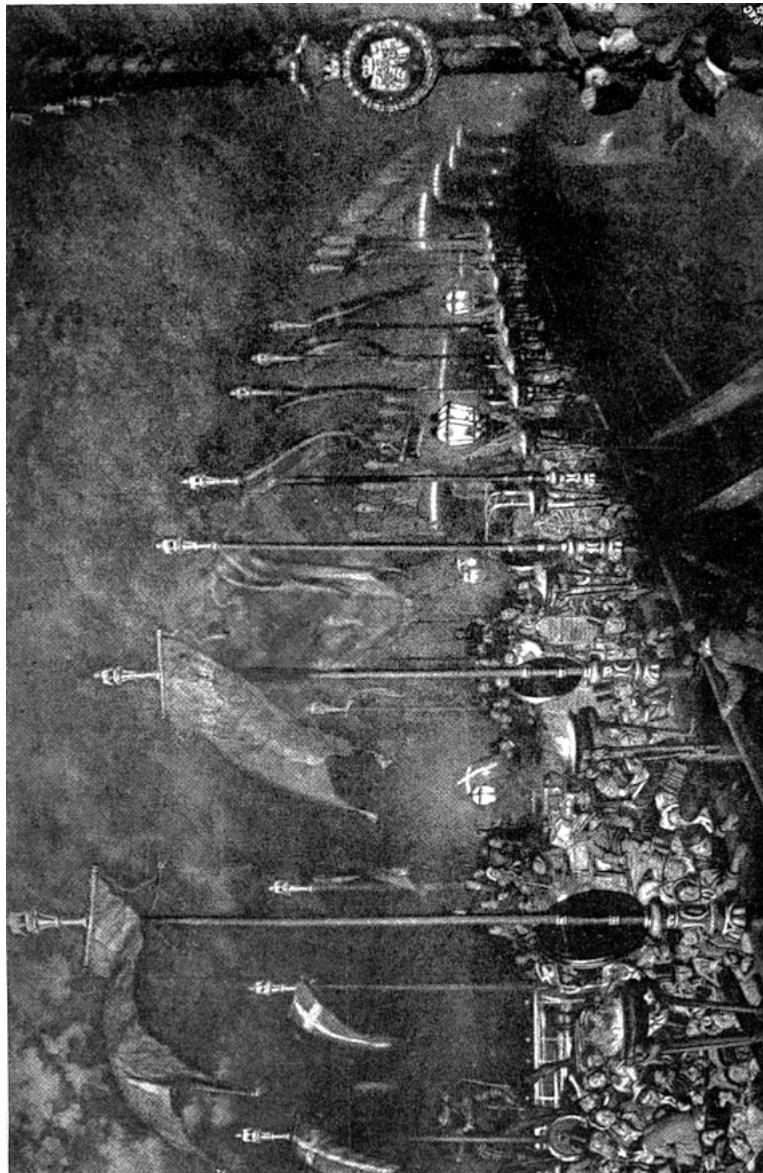


Abb. 78. „London Bridge“ bei bengalischer Beleuchtung zur Hochzeitsfeier des Prinzen von Wales (König Eduard VII.)  
In der Universitäts-galerie in Oxford.

Zu derselben Epoche vollendete Holman Hunt unter Vornahme einiger Änderungen die Mrs. Holt gehörige Originalskizze zu dem Tempelbild in der Art, daß sie nunmehr als eine durchgeführte kleinere Version des Gemäldes zu betrachten ist.



Abb. 79. Der Herzenskönig. In der Sammlung de Grafen von Carnavon.

Für 1863 muß als Hauptwerk „London Bridge“ (Abb. 78) angesehen werden, ein Sujet, welches diese Brücke bei Gelegenheit der Hochzeitsfeier des Prinzen von Wales (jetzigen König Eduard VII.) am 10. März darstellt. Reiche Dekoration, bunte Wimpel, bengalische Beleuchtung und Illumination gaben dem Künstler Gelegenheit, ein Nachtstück mit Beleuchtungsszenen zu liefern, wie es selbst von einem Spezialisten dieses Genres nicht übertroffen werden kann. Allein der innere Gehalt der Arbeit stellt sich nach einiger Orientierung noch über Erwarten wertvoller, als man bei oberflächlicher Betrachtung annehmen möchte. Sieht man nämlich genau hin oder gar durch die Lupe, so löst sich der Menschenknäuel auf der Brücke in Hunderte von Einzelfiguren auf, deren Köpfe mit miniaturartiger Sorgfalt durchgeführt wurden. Es sind aber nicht etwa willkürlich hingezzeichnete Gestalten, sondern unmittelbar der Wirklichkeit und dem Leben entnommene Personen. So z. B. ist Holman Hunts Freund und Gönner, Combe, links im Vordergrund durch seinen langen



Bart erkennbar, mit solcher Porträtähnlichkeit wiedergegeben, daß der Prinz von Wales bei Besichtigung des Gemäldes den letzteren als einen seiner Bekannten sofort herausfand. Holman Hunt sagt in betreff des Bildes, daß er die in ihm rege werdenden Anwandlungen: hier im volkstümlichen Sinne Hogarths zu schaffen, nicht unterdrücken konnte. Der Maler gibt endlich der Gesamtdarstellung, die das Hochzeitsfest mit verherrlichen soll, eine schöne Nuance insofern, als er dieselbe unter dem Zeichen des Kreuzes geschehen läßt. Nämlich links, auf der Mitte der Brücke, weithin sichtbar, erhebt sich zu Ehren der Prinzessin von Wales, in strahlendem weißen Lichte das Kreuz des Elefanten- und Danebrog-Ordens. Sowohl dies Werk aus auch „Afterglow“ (Abb. 73) wurde in London ausgestellt. Durch das Vermächtnis von Mr. Combe kam ersteres dann in die „Taylor Buildings-Gallery“ nach Oxford. Wenn man bedenkt, daß Martineau, ein Schüler Holman Hunts, in der modernen britischen Nationalgalerie vertreten ist und das Institut nicht ein einziges Werk des Meisters besitzt, so bleibt kein anderer Schluß als der übrig: hier liegt eine zurzeit noch uneingelöste Schuld der Nation vor!

Für eine kurze Spanne Zeit war der im Jahre 1864 zu einem flüchtigen Besuch nach England gekommene Garibaldi der Held des Augenblicks in London. Hunt lernte ihn bei der Herzogin von Argyll kennen, und als er sich eben anschickte, sein Porträt herzustellen, wurde jener jedoch durch politische Gründe bewogen, seinen Aufenthalt kurz abzubrechen, um so schnell wie möglich wieder nach Italien zurückzueilen.

Die Mißstände in der königlichen Akademie erregten zu dieser Epoche bei der außerhalb derselben stehenden Künstlerschaft einen so weit verbreiteten Ausdruck und hohen Grad des Unwillens, daß, um gute Miene zum bösen Spiel zu machen, das Institut sich der Einsetzung einer Kommission zur Verbesserung der Statuten nicht widersetzte. Von mehreren angesehenen Künstlern, so unter anderem auch von Watts und Holman Hunt, wurden ausführliche Berichte und Vorschläge eingefordert.

In England hat es seit Joshua Reynolds' Zeiten mindestens schon immer zwei Wahrheiten gegeben, so weit es die Kunst anbetrifft: die der Akademiker mit ihrem Anhang und diejenige, welche die außerhalb derselben Stehenden vertraten. Erwägt man, daß in der Regel das kommende Jahrhundert über das vergangene die Achseln zuckt, daß aber innerhalb eines Menschenalters schon oft ein lebender Künstler entweder vollständig verkannt oder über alle Maßen geschätzt wird, so muß sich doch jedem unbefangenen Urteilenden immer mehr die Überzeugung aufdrängen: Für die Kunst gibt es keine absolut feststehenden, sondern nur bewegliche Gesetze, welche das beharrlichere Element in der Bewegung bilden, und die wir uns selbst schaffen. Es entstehen daher nur subjektive, d. h. „ein“ oder mehrere Gesetze, die von



Abb. 80. Mrs. Fanny Holman Hunt. Zeichnung.

überlegeneren Geistern aufgestellt, als deren Meinung und Willen von einem gewissen Teile der in Betracht kommenden Menschen zeitweise anerkannt werden. Nachdem Holman Hunts sehr maßvolle Verbesserungsvorschläge untersucht worden waren und von keinem Unparteiischen etwas daran ausgesetzt werden konnte – selbstverständlich sollte die diktatorische Gewalt der Akademie eine Einschränkung erfahren – zog sich dieses Institut ähnlich wie Reineke Fuchs aus der Schlinge: die ihm am gefährlichsten erscheinenden Künstler wurden bewogen, Mitglieder der Akademie zu werden. Sonst blieb alles beim alten! Unsere Hochachtung für Holman Hunts Charakter vermag sich nur noch zu steigern, wenn wir erfahren, daß er allen bezüglichen Verlockungen siegreich widerstand. Nur wer die außerordentlichen, die Mitgliedschaft gewährenden Vorteile kennt, vermag den Entschluß Holman Hunts voll zu würdigen. So will ich z. B. erwähnen, daß die Werke der Akademiker, ohne Prüfung ihrer Güte, für die Ausstellung aufgenommen werden müssen.

Endlich fällt in diese Periode das dem Grafen von Carnavon gehörige „King of Hearts“ betitelte, mit dem Monogramm nebst der Jahreszahl 1862 bezeichnete und einen Knaben im Kostüm Heinrichs VIII. darstellende Gemälde, zu welchem ein Neffe des Meisters, der spätere Dr. Wilson, das Modell abgab. Der kleine Coeur-König, der den betreffenden Anzug auf einem Kinderball trug, spielt ein beliebtes englisches Kugelspiel, und hat als Marke seines Standortes ein herzförmiges Panier aufgepflanzt (Abb. 79). Den Hintergrund des Gemäldes bildet der Garten von Oackham Park.

Die Beziehungen Holman Hunts hatten sich zu Rossetti während dieser Zeit nicht nur erheblich gelockert, sondern wir erhalten sogar durch einen bestimmten Anlaß Gelegenheit, einen Einblick in



Abb. 81. St. Swithins Fest. Mit Spezialerlaubnis von Mr. Holman Hunt.



Abb. 82. Tod von Mrs. Holman Hunt. Zeichnung.

das Innere des Erstgenannten zu tun, der uns die vollständige Entfremdung beider erkennen läßt. Hunt machte nämlich die Bekanntschaft des Dichters George Meredith und fühlte sich von ihm so angezogen, daß er einem näheren Umgang mit demselben freudigst entgegensah; als er jedoch von dem geplanten Zusammenwohnen beider hörte, gab er, wenn auch mit Bedauern, die von ihm gefaßte Idee auf. Schließlich aber kam das von Meredith und Rossetti beabsichtigte Vorhaben, eine gemeinschaftliche Wohnung betreffend, nicht zur Ausführung. – Mit Recht erblickt der Künstler in seiner Verheiratung mit Miß Fanny Waugh im Jahre 1865 den Beginn eines bedeutsamen Lebensabschnittes (Abb. 80). –

Obwohl es den Künstler mächtig nach dem gelobten Lande hinzog, lag ihm zuvor daran, noch ein Bild zu vollenden, das er begonnen und an dem seine Schwester sich dann versucht hatte, aber nicht recht vorwärts damit kam. Dies jetzt im Besitz der „Taylor Buildings-Gallery“ in Oxford befindliche Bild „The Festival of St. Swithin“ („Das Fest von St. Swithin“, Abb. 81), zeigt uns Holman Hunts Talent von einer ganz neuen Seite: er malt Tauben und einen Taubeschlag inmitten einer ländlichen Szenerie, auf die in Strömen der vom Wind gepeitschte Regen herabfällt. Zum Verständnis des Sujets muß nachstehendes bemerkt werden: St. Swithin oder auch St. Swithun, wie er vielfach geschrieben wird, war Kaplan und dann Kanzler des im neunten Jahrhundert lebenden angelsächsischen Königs Egbert, und starb 862 als Bischof von Winchester. Er stand in dem Rufe außerordentlicher Demut und Güte zu den Armen; seine Milde war sprichwörtlich und die Legende sagt von ihm, daß er, um eine Kirche einzuweihen, niemals mittelst eines Gefährtes sich dorthin begab, vielmehr bei noch so weitem Wege dies nach dem Vorbilde der Apostel, zu Fuß, tat. Weil er in seiner Bescheidenheit sich nicht würdig genug fühlte, in der Kirche bestattet zu werden, hatte er in seinem Testament den Wunsch ausgesprochen, neben der Kathedrale ruhen zu wollen. Als sich nun im Laufe der Jahre unzählige Wunder an seiner Grabstätte vollzogen und er längst als ein Heiliger verehrt wurde, verlangte die von seinem letzten Willen keine Kenntnis mehr habende gläubige Menge die Beisetzung von St. Swithin im Gotteshause. Kaum waren jedoch hierzu die Vorbereitungen getroffen, die Prozession sollte sich eben in Bewegung setzen, da trat ein so fürchterlicher und anhaltender Regen ein, daß man den Willen des Heiligen: von der feierlichen Überführung nach dem Dome abzustehen, mit Gewißheit zu erkennen glaubte. Nach vierzig Tagen regnerischen Wetters klärte sich endlich der Himmel auf, der Regenbogen wölbte sich am Horizont und der Bischof legte das Zeichen der Erneuerung des Alten Bundes dahin aus, daß es nun der Demut für St. Swithin genug sei und Gott ihn, da er sich selbst erniedrigt, auch erhöhen wolle! Seit jener Zeit ist St. Swithin der Wetterheilige in England, und wenn es am fünfzehnten Juli, seinem Festtage regnet, so bleibt es vierzig

Tage dabei. Dem Andenken des Heiligen sind etwa vierzig Kirchen geweiht. Wie man ersieht spielt die biblische Zahl „vierzig“ hier eine bedeutsame Rolle. –

Gerade als Holman Hunt im Verein mit seiner Gattin im Begriff stand, die zweite Reise nach



Abb. 83. Isabella und der Basilikumtopf. In der Sammlung von Mrs. Hall.

dem Orient anzutreten, traf ihn ein Unglücksfall, welcher uns wieder einmal recht deutlich die Schwankungen vor Augen führt, denen das Geschick des Menschen unterworfen ist: seine Bank fal-

lierte und er verlor einen beträchtlichen Teil des so mühsam erworbenen Geldes. Aber auch dieser schwere Schlag vermochte weder sein Vertrauen an eine alles schließlich zum besten lenkende gütige Vorsehung, noch die Zuversicht in sich selbst zu erschüttern. Nach Ordnung seiner Angelegenheiten fährt er im August 1866 zuerst nach Marseille, um sich von dort weiter nach Palästina einzuschiffen. Doch der Mensch denkt und Gott lenkt! Wie anders sollte sich alles gestalten, als er es geplant hatte. Kaum in Marseille angelangt, hört er, daß infolge der herrschenden Cholera alle für ihn als Landungsplatz in Betracht kommenden Hafenstädte gegen die von jenem Ort abgehenden Schiffe die Quarantäne verhängt haben. Holman Hunt beschloß daher, zunächst in Florenz den



Abb. 84. Toskanische Strohflechterin. Im Besitz von Mr. J. Austin.

weiteren Verlauf der Ereignisse abzuwarten und mietete daselbst ein Atelier, in welchem er das Bild „Isabella and the Pot of Basil“ („Isabella und der Basilikumtopf“) beginnt. Hier aber ereilte ihn ein neues und schweres Unglück: seine Gattin stirbt (Ab. 82) und mit dem mutterlosen Kinde, seinem Sohn Cyrill, kehrt er im September des nächsten Jahres nach London zurück.

Während des Aufenthalts in der Heimat vollendet er 1867 „Isabella und der Basilikumtopf“ (Abb. 83) und gelingt es ihm dies an den Bilderhändler Gambart zu verkaufen, der gleichzeitig das Werk

durch Blanchard in Schwarz und Weiß durch Stich wiedergeben läßt. Dem Sujet zugrunde liegt die fünfte Geschichte des vierten Tages aus Boccaccios „Dekameron“, einen Stoff, den der Dichter John Keats für sein berühmte gewordenes Gedicht „Isabella, oder der Topf Basils“ verwandte, und dem Holman Hunt in der Auffassung des Bildes mehr als dem Ersteren folgte. Der Inhalt ist nachstehender: In Messina lebten drei Brüder, junge Kaufleute, die bei dem Tode ihres Vaters in den Besitz eines bedeutenden Vermögens gekommen waren. Diese hatten eine Schwester (im Dekameron heißt sie Lisabetta), die sie, obwohl sie jung, schön, wohlgezogen war, aus was für immer einem Grund noch nicht verheiratet hatten. In einem ihrer Kaufläden hielten sie einen jungen Pisaner, namens Lorenzo, der von einnehmender Gestalt und gefälligen Sitten war. Isabella und Lorenzo verliebten sich ineinander und gelangten bald zu vollständigem gegenseitigem Einverständnis. Als Isabellens Brüder dies gewahr wurden, lockten sie Lorenzo in den Wald, und nachdem sie ihn erschlagen hatten, begruben sie ihn unter einem Heidelbeerstrauch. Den Fragen ihrer Schwester weichen sie aus; endlich aber hatte letztere einen Traum, der ihr die Wahrheit enthüllte. Sie findet den Leichnam ihres Geliebten und hätte, wenn es ihr möglich gewesen wäre, gern den ganzen Körper mit sich genommen, um ihn geziemend zu begraben. So trennte sie so gut sie konnte, den Kopf mit einem Messer vom Rumpfe, legte ihn, in ein sauberes Tuch gehüllt, in einen schönen Blumentopf und pflanzte Basilikum hinein, den sie nicht anders als mit Rosen- und Orangenwasser oder ihren Tränen begoß. Hatte Isabella den Topf lange angeschaut, so trat sie wieder heran und weinte unausgesetzt über ihn hinweggebeugt, bis ihre tief herabfallenden Haare und das Basilikum ganz benetzt waren. Dies ist der psychologische Moment, den Holman Hunt sich zur Darstellung wählte. Während er das Ende der Liebestragödie herausgreift, zeigt und Millais den Beginn desselben in seinem Gemälde „Isabella und Lorenzo“ (Abb. 15). Nachdem die Brüder ihr den Topf fortgenommen haben, fliehen sie; Isabellas Leid und Gram nimmt aber immer mehr und derart zu, daß sie langsam dahinsiecht und schließlich unter Tränen stirbt. Kurz zuvor fragt sie noch die aus dem gelobten Lande gekommenen Pilger, was man mit ihrem heißgeliebten Basilikum gemacht habe. Das war das Ende einer traurigen Liebe, die Veranlassung gab zu dem noch heute vielgesungenen Liede:

„Wer war der arge Bösewicht,  
Der meinen Blumenstock genommen?“



Abb. 85. Ponte vecchio in Florenz. Im Victoria- und Albert-Museum in London.



Abb. 86. Holman Hunt in seinem Atelier. Photographie nach dem Leben.

Mit peinlicher Gewissenhaftigkeit hat der Künstler alle Einzelheiten veranschaulicht und hinsichtlich der Farbe und Technik feiert er geradezu einen Triumph. Die Gewalt des Kolorits mit seinen Nuancierungen zeugt davon, in welcher uneingeschränkten Weise der Künstler in diesem Reiche herrscht. Als selbständiges Gemälde für sich allein, ohne Keats' Unterlage gedacht, vermöchte auch der herbste Kritiker nichts an dem Bilde auszusetzen, indessen diese kraftvolle, anscheinend keineswegs durch Schmerz aufgeriebene Figur ist nicht die sterbende Isabella von Keats, sondern sie gleicht mehr einer Heroine. Sie hat soeben das Bett (links im Hintergrunde) verlassen und hält

gewissermaßen ihre Morgenandacht an dem zum Altar hergerichteten „Priedieu“, auf dem der ihr über alles teure Basilikumtopf auch mit äußerlich gekennzeichnetem Totenkopf steht. In ihrem Herzen hatte sie dem Geliebten längst einen Altar errichtet. Von der mit lateinischen Sprüchen am unteren Rande versehenen Passementendecke fällt ein Band mit der Inschrift „Lorenzo“ herab. Keats erwähnt in seinem Gedichte ausdrücklich einer Stickerei und ebenso den Namen. Das Gemälde ist Eigentum von Mrs. Hall in Newcastle.

Um die Vollendung des Monuments seiner verstorbenen Gattin überwachen zu können, kehrte Holman Hunt zunächst nach Florenz zurück, nahm jedoch wegen seiner angegriffenen Gesundheit eine mehr im Freien gelegene Wohnung in Fiesole, woselbst das anmutige, ein junges Mädchen als Strohflechterin darstellende Bild „The Tuscan Straw Plaiter“ (Abb. 84) entstand. Es befindet sich jetzt im Besitze von Mr. J. Austin.

Außer gedachtem Werk bildet eine Erinnerung an Florenz noch das im South-Kensington-Museum vorhandene Gemälde „Ponte Vecchio“ (Abb. 85), sowie die beiden 1868 hergestellten Aquarellbilder „Val d’Arno“ (Abb. 123) und „Fiesole“. Ferner fertigte er dort 1868 – 69 das musikalische Harmonie symbolisierende reizende „Bianca“ genannte Porträt an, zu welchen die, einer ihm bekannten amerikanischen Familie angehörige Tochter als Modell gesessen hatte. Das Bildnis konnte ebenso wie die beiden folgenden namhaft gemachten Arbeiten aus verschiedenen Ursachen nur durch eine Kollektivillustration (Abb. 86) zur Ansicht gebracht werden. In letzterer befindet sich das Porträt Dante Gabriel Rossettis, nach meinem Ermessen das beste überhaupt von ihm vorhandene, und drittens „Das Schiff“, nach Tennysons „In Memoriam“ 1875 entworfen. Dies eine Nachtszene auf dem Meere darstellend, naturgemäß in dunklen Farben gehalten und nur durch die Lichter des Schiffes spärlich erhellt, wengleich reizvolle Effekte hierdurch erzeugend, bietet leider für die Reproduktion unüberwindliche Schwierigkeiten. Alle drei sind Eigentum des Künstlers, der in seinem Atelier vor den betreffenden Bildern mit der Palette in der Hand sitzt. Die Aufnahme wurde nach dem Leben im Jahre 1906, ebenso wie zirka dreißig andere Vorlagen zur Illustration durch den königlichen Hofphotographen W. E. Gray bewirkt. –

In einem Briefe an seinen Sohn, datiert vom März 1869, hat der Künstler eine Skizze in Federzeichnung „The Sunday Toast“ („Der Sonntagstoast“, Abb. 87) hinzugefügt und sich gleichzeitig dabei selbst mit einem Glase Wein in der Hand abgebildet. Zu seiner aufrichtigen Freude erhielt er während dieser Zeit den Besuch von Mr. und Mrs. Combe in Florenz. Später begab er sich nach Venedig, das er noch nicht kannte, und trifft hier zu seiner großen Überraschung Ruskin auf der Piazza, ein glücklicher Zufall, der zur Aufnahme seiner früheren herzlichen Beziehungen zu letzterem führte. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, welchen ästhetischen Genuß Holman Hunt empfand, als er mit dem Verfasser der „Modern Painters“ gemeinschaftlich die Gemäldesammlungen durchstudierte und die augenblicklichen Eindrücke mit dem verglichen wurden, was Ruskin in früheren Jahren zur Sache geschrieben hatte. Namentlich gaben Tizians „Verkündigung“ und Tintoretts „Kreuzigung“ die Veranlassung zu einem intimeren Gedankenaustausch zwischen beiden. Ganz besonders aber interessierte Ruskin sich in Venedig für Carpaccio, und gewährt hierfür nachstehender Brief an Burne-Jones einen schätzenswerten Anhalt:

Venedig, 13. Mai 1869.

Mein teuerster Freund!

Es gibt hier leider nichts Besseres wie Carpaccio. Sie haben recht gehabt ... Die Tatsache war die, daß ich ihn nie gehörig betrachtet und in zu vielen Beziehungen mit Gentile Bellini klassifiziert hatte ... Aber dieser Carpaccio ist jetzt eine Welt für mich ...

Ihr Sie liebender J. R.