

Schließlich verlangte Ruskin von Holman Hunt eine Erklärung darüber, warum er ihn so lange in London gemieden habe? Letzterer gab, wenngleich in zartester Weise, so doch offen dessen Eheanliegenheiten, nicht minder aber zwei andere Tatsachen als Ursache hierfür an. Erstens, so äußerte Holman Hunt, sei ihre beiderseitige Lebenslage eine durchaus verschiedene. Er sei genötigt gewesen, von Hause aus um sein tägliches Brot zu kämpfen, und könne Ruskin als reicher Mann kaum verstehen, daß jemand wie er, alle verfügbare Zeit für seine Arbeiten zusammenhalten müsse! „Und zweitens,“ so fuhr der Künstler wörtlich weiter fort, „mag ich ja im Irrtum sein, wenn ich den Charakter einiger Sie umgebenden und Ihre Gesellschaft ausmachenden Personen unrichtig schätze, aber diese bildeten in meinen Augen ein so entschiedenes Hindernis für mich, daß, selbst wenn Sie der Erzengel Michael gewesen wären, die betreffenden Satelliten mich fern gehalten hätten!“ Nach einigem Überlegen erwiderte Ruskin: „Sie haben recht, Holman, ich war niemals ein guter Beurteiler von Charakteren und hatte einige sehr anstößige Leute um mich herum!“ Darüber, daß von Holman Hunt unter anderem auch Rossetti gemeint war, kann wohl kaum noch ein Zweifel



Abb. 87. Der Sonntagstoast. Federzeichnung.

bestehen! Hinsichtlich des ad 1 genannten Grundes drückt sich Walter Crane, auf die eigenen Verhältnisse bezug nehmend, in seinen Erinnerungen scherzweise wie folgt aus: „Ebensogut wie das Schicksal Leute mit einem silbernen Löffel in dem Mund zur Welt kommen läßt, ebensogut mag es möglich sein, daß ich mit Bleistift und Papier geboren bin, ich meine Schieferstift und Tafel, denn es gab damals nichts anderes!“

Bevor Holman Hunt Abschied von Florenz nahm, betrieb er eifrigst die Vollendung des bereits früher erwähnten Grabmals für seine verstorbene Gattin. Als aber der hiermit Beauftragte unausgesetzt Verzögerungen eintreten ließ, nahm er selbst den Meißel in die Hand! Er wählte dann den Weg über Rom, Neapel und Alexandrien, um 1869 nach vierzehnjähriger Abwesenheit glücklich in Jaffa zu landen.

Auch in den Bildern, die während dieser Epoche entstanden, vermag man leicht die Etappen der Reise des Malers zu verfolgen. Diese sind: „Camaldoli“, „Das Innere der Kathedrale von Salerno“, „Die äußere Ansicht der Kathedrale von Salerno“, „Mondschein, Salerno“, und endlich erkennen wir wiederum seine Spur in dem gelobten Lande durch die „Jerusalem 69“ bezeichnete Arbeit,

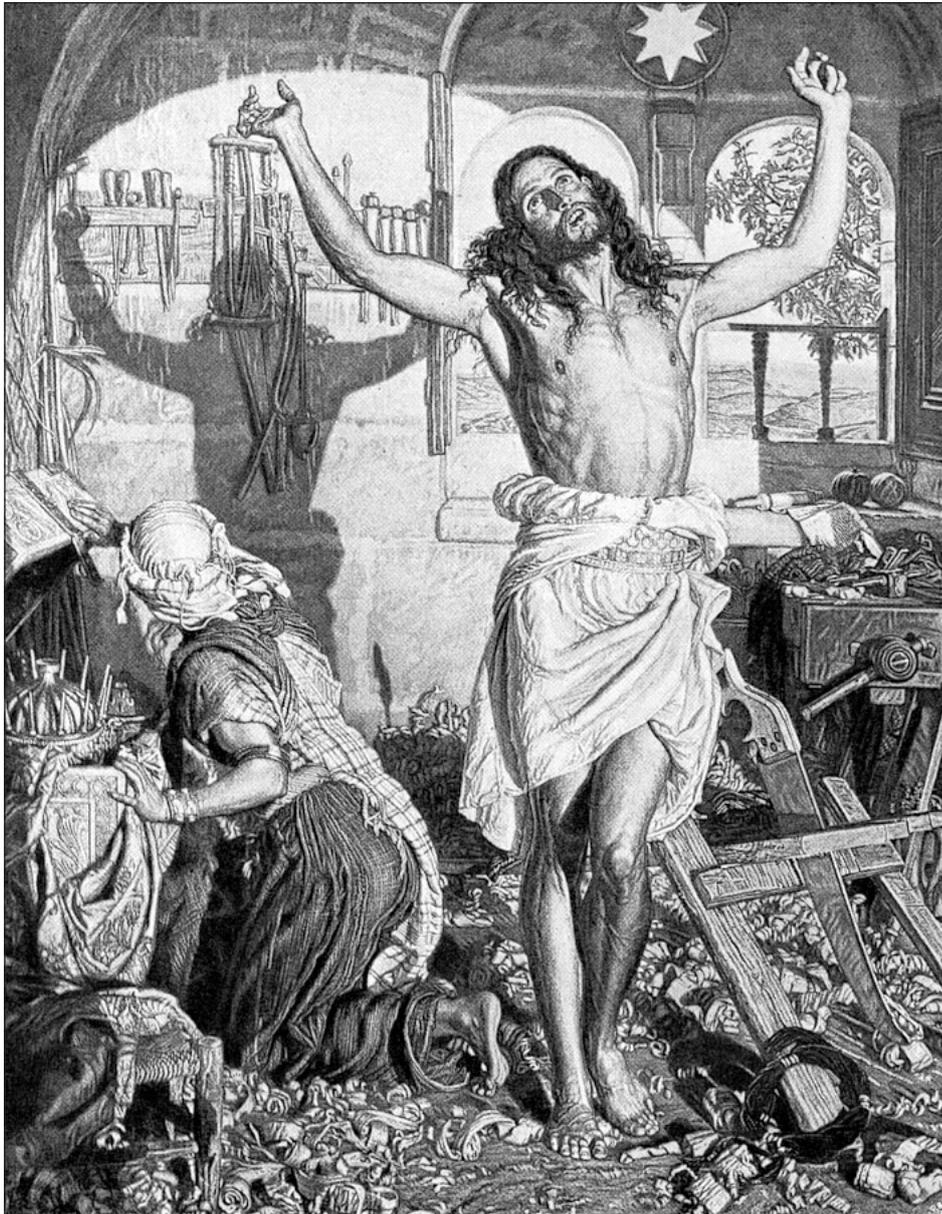


Abb. 88. Der Schatten des Todes. In der Galerie der Stadt Manchester.  
Mit Genehmigung von Mssrs. Thos. Agnew & Sons.

betitelt „Christuskopf“ eine Studie bildend zu seinem rühmlichst bekannten Gemälde „Shadow of Death“ („Der Schatten des Todes“, Abb. 88) vollendet im Jahre 1873 in Jerusalem.

---

In seinem ebenso geistreich wie glänzend geschriebenen Buche „Die zeitgenössische englische Malerei“ (München. F. Bruckmann) sagt Robert de la Sizeranne: „Wenn wir heute, nach Verlauf so vieler Jahre, diesen Umritt betrachten, den die Präraphaeliten unternahmen, als sie auszogen, das gelobte Land der Kunst zu suchen, so scheint es, als ob wir einen der letzten Kreuzzüge sähen. Gemeinschaftlich zogen sie 1848 aus, mit der gleichen Rüstung bekleidet und derselben Fahne folgend. Wieviele sind jetzt am Ziele angekommen? Die einen, wie Deverell, sind unterwegs gestorben, ehe sie den Dächern und Zinnen der heiligen Stadt im Sonnenlicht leuchten sehen konnten. Andere, wie Millais, sind auf irgendeiner Insel Herrscher geworden und haben über den Ehren, mit denen die Ungläubigen sie überhäufen, das Ziel ihres Auszugs vergessen. Wieder andere haben sich, als sie an irgendeinem Kloster an hügeligen Abhängen vorüberkamen, gesagt, daß der Weg lang und beschwerlich, und die Heimkehr sehr ungewiß sei; sie sind dort eingekehrt, mächtig angezogen von dem Klange der Glocken, den Sirenen des Himmels ... Einige wenige sind bis zum Jerusalem der Kunst vorgedrungen und haben dort ihre Fahne aufgepflanzt ... Doch so wie sie ist, weht sie auf einem der höchsten Punkte des Jahrhunderts, als ein Zeichen der edelsten Bestrebungen, der ungeheuren Anstrengung der modernen Künstler. Und vom Präraphaelismus kann man dasselbe sagen, wie von den Kreuzzügen: Er erreichte vielleicht nicht genau den Zweck, den er sich vorgenommen hatte, aber dafür verwirklichte er einen dauerhafteren und allgemeineren. Der Präraphaelismus ist zur Verjüngung der alten Welt und zum Ruhme der Christenheit nicht vergeblich gewesen!“

Der einzige, der nicht nur das ideelle, das geistige Jerusalem errang, sondern sich zugleich, auf dem örtlichen Boden der heiligen Stadt befand, ohne seinen anfänglichen künstlerischen und persönlichen Grundsätzen untreu zu werden, das war Holman Hunt! Ja, er wuchs und kräftigte sich in ihnen täglich mehr, gestärkt durch seine nie versagende Glaubenskraft. Als Ruskin in Venedig nicht undeutlich zu verstehen gab, daß er mehr und mehr zum Atheismus neige, weil er viel in der Schrift als unhaltbar erkannt habe und sowohl die prophetischen als auch andere Bücher der Bibel von Übertreibungen und Unmöglichkeiten durchtränkt seien, ließ sich der Künstler auch nicht einen Augenblick beirren. Er erwiderte seinem Freunde, daß der ewige Kern der Lehre allein entscheidend und es ohne jeden Belang für ihn sei, ob gelegentlich das orientalische Sprachkolorit mit seinen poetischen, symbolisierenden Redefiguren irrümliche Auffassungen zulasse. Da wo Holman Hunt den Pinsel ansetzt, um die heilige Geschichte zu veranschaulichen, malt er sie hingebend. Hat er Skrupel und Zweifel, so beichtet er sie im Bilde gleichsam wie eine fromme, gläubig suchende Seele, die aufbauen, aber nicht die alten Fundamente vorher zerstören will.

Man hat den Künstler hin und wieder getadelt, weil er die Begeisterung für die Darstellung seiner christlich-religiösen Sujets sich nur durch die in Palästina gewonnenen Eindrücke habe schaffen können. Christus sei überall und jede, die einfachste Szenerie und Umgebung, ohne Berücksichtigung der Zeit, der Tracht, der historischen und Lokalverhältnisse, genüge, um im Geist und in der Wahrheit die den Heiland umgebende Atmosphäre,



Abb. 89. Studie zu einem Feigenbaum.

mit einem Wort die reale Idealität seiner Lehre wiederzugeben. Diese Kritiker vergessen nur, daß Holman Hunt, seiner Fahne getreu und als reinster Exponent des Präraphaelismus auch in allen Details, in scheinbar nebensächlichen Dingen nach Realität und Wahrheit nicht nur theoretisch strebt, sondern aktiv in der gesamten Natur sucht. Und schließlich muß doch jeder Künstler am besten selbst wissen und fühlen, wodurch er inspiriert wird! Wie die Inspirationen hervorrufenden Ideale und Dinge nicht für jedermann dieselben sind, so ist das meiner Ansicht nach ein Glück für die vielseitige Entwicklung der bildenden Kunst, oder allgemein gesprochen: Je höher zu allen Zeiten – von Phidias, der Renaissance bis auf unsere Epoche – das Ideal und das Objekt, sowie die hierdurch erzeugte Inspiration in Wechselwirkung stand, um so vollkommener wurden die Werke!

Wohl niemals vermochte ein Wort Basaris in geeigneterem Sinne auf einen modernen Maler angewandt werden als auf Holman Hunt, dem die Kunst heilig ist. In seinem Hauptwerk, Band I, Seite 13, sagt Basari: „Als der allmächtige Gott das Weltall geformt und den Himmel mit glänzenden Lichtern geschmückt hatte, stieg er hernieder auf die Erde den Menschen zu bilden, und sein erschaffender Geist enthüllte das erste Vorbild, nach welchem allmählich Statuen und Bildwerke geformt, schwierige Stellungen und Umrisse und für die ersten Malereien Weichheit, Übereinstimmung und Abstufungen von Licht und Schatten gefunden worden sind. Das erste Modell aus welchem das erste Menschenbild sich gestaltete, war demnach aus Erde geformt, denn der göttliche Baumeister der Zeit und des Raumes wollte als vollkommen durch die Unvollkommenheit des Stoffes den Weg bezeichnen, hinwegzunehmen und hinzuzufügen, gleichwie gute Bildhauer und Maler durch Hinzufügen und Wegnehmen ihrer mangelhaften Entwürfe zu der Vollendung führen, welche sie ihren Werken geben wollten. Diese Gestalt schmückte Gott mit lebenden Farben, und dieselben Farben sind später von der Malkunst aus den Schichten der Erde ent-

nommen worden, um alle Dinge nachahmen zu können, welche in ihr Gebiet gehören.“ So machte die Ansicht jener Zeit, wie sie auch Holman Hunt und unter den Nachfolgern der Präraphaeliten Burne-Jones vertritt, Gott selbst zum Lehrer der Malerei, eine Denkungsweise, die selbstverständlich für ihr gesamtes Schaffen von bestimmenden Einfluß sein mußte.

Obgleich „Der Schatten des Todes“ (Abb. 88) erst im Jahre 1874 in London in Messrs. Agnews Galerie ausgestellt wurde, erscheint es doch angezeigt, die vollständige Beschreibung desselben gleich vorweg an dieser Stelle vorzunehmen. Dem Inhalt des Gemäldes liegt der Text in der Schrift St. Markus VI, 3 zugrunde: „Ist er nicht der Zimmermann, Mariä Sohn, und der Bruder Jakobi und Joses und Tadäus und Simonis? Sind nicht auch seine Schwestern allhier bei uns?“ Der Künstler wollte Christus in seiner als Mensch angenommenen Gestalt, in seiner demütigen Stellung als einfachen, geringen, aber tätigen dreißigjährigen Arbeiter abbilden, der nichts vor seinesgleichen voraus hat und im Schweiß seines Angesichts sein Brot ißt. Er handhabt die Säge und den Bohrer, um den kärglichen Unterhalt in dem Staub und der erdrückenden Hitze einer kleinen Werkstatt zu gewinnen. Jesus betreibt sein Handwerk nicht etwa aus Spielerei oder müßigen Zeitvertreib, sondern im vollen Ernste eines wirklichen Berufes. Niemals war er bisher in solcher Weise aufgefaßt.

Wohl als Knabe in der Werkstatt seines Vaters, wie dies die alten Meister gelegentlich und auch Millais in dem Gemälde „The Car-



Howaghel Hanna in his first suit

Abb. 90. Ein kürzlich Konvertierter in seinem Sonntagsanzug.

Federzeichnung zur Illustration eines Briefes an seinen Sohn.

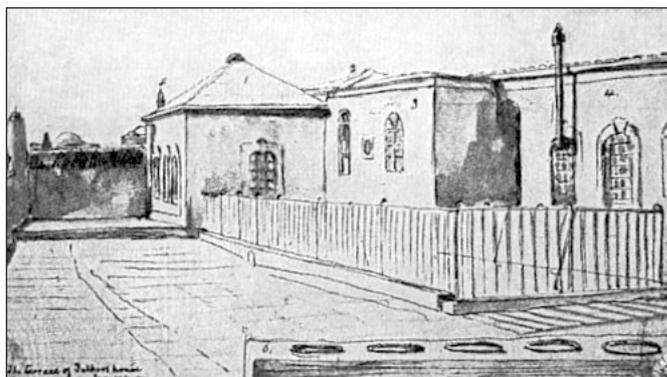


Abb. 91. „Vaters Haus in Jerusalem.“  
Federzeichnung zur Illustration eines Briefes an seinen Sohn.

penters' shop“ getan hat. Gleichwie in der bildenden Kunst, so war auch in der Literatur Holman Hunts Auffassung eine sehr seltene, und außer von Markus wird der in Rede stehende Punkt in so entschiedener Weise bei den alten Schriftstellern nur noch von Justinus, dem Märtyrer, betont. Dieser bemerkt in seiner „Apologie“, daß er sich mit alten, den Heiland gekannt habenden Leuten in Nazareth unterhielt und sie ihm davon erzählten, wie Jesus Joche und Pflüge anfertigte.

Auf dem Fensterbrett in der Werkstatt liegen als Embleme zwei Granaten und die Gesetzesrolle, während man durch einen offenen Fensterbogen die Landschaft von Nazareth sieht, bildet die Wölbung des andern die Aureole für den Heiland. Vor ersterem neigt sich ein Feigenbaum, dessen größere Details in einer besonderen Studie durchgeführt wurden (Abb. 89). Die Rosette für jene beiden bildet „Der Stern von Bethlehem“: „Wir haben seinen Stern gesehen!“ Hier verbrachte Jesus in stiller Zurückgezogenheit, arm und unbekannt, die ersten dreißig Jahre seines Lebens. Das sämtliche für den Beruf notwendige und heute noch in dem wenig sich verändernden Orient gebräuchliche Handwerkszeug ist vorhanden: Der Drill-, der Stangen-, der Hohl- und Zwickbohrer, die dort übliche Säge, eine Keilhaue, Lot, Winkelmaß, die Hobelbank u. a. Lange und schwer hat er des Tages über gearbeitet, bis jetzt endlich der ersehnte Feierabend kommt. Auf dem Boden liegen reichlich Hobelspäne, die Zeugen der Arbeit, die er von nun an für alle Zeiten zu Ehren gebracht. Christus, fast nackt, der Körper in streng korrekt anatomischen Formen durchgeführt, die Hüften mit einem orientalischen Gürtel bedeckt, über welchen die umgeschlagene Tunika zurückfällt, hat sich zu seiner ganzen Höhe mit erhobenen Armen emporgestreckt um auszuruhen, gleichzeitig aber um ein inbrünstiges Abendgebet an seinen Vater im Himmel zu senden. Starre Dogmatiker wollen dem Künstler vorwerfen, er haben den Spruch: „Ora et labora“ in moderner Auffassung übertragen: „Labora et ora“; wer indessen Holman Hunt kennt, weiß genau, daß wenn er seinen Christus die Arbeit mit dem Gebet enden läßt, er ihn in bezüglicher Darstellung auch beim Beginn derselben sich hätte zu Gott erheben lassen.

Das Jesu Brust voll treffende Licht wirft einen abgeflachten Schatten hinter ihn auf die weiße Wand, wo in Kopfhöhe die Werkzeuge in gerader Linie auf einem horizontalen Brette aufgehängt und gestellt sind. Das Gesamtbild dieses nackten Körpers mit seinen ausgestreckten Armen, die sich als durchgehender Balken ebenfalls auf der Mauer im Schatten abheben, erwecken genau die Idee eines am Kreuze hängenden Menschen. Die Anspielung wird noch dadurch verstärkt, daß an dem die Handgelenke an der Wand markierenden Punkt sich gerade Schrauben und Feilen befinden. Das Ende eines gebogenen Werkzeuges umgibt den Kopf wie eine Dornenkrone und Ritzen an



Abb. 92.

Vater übernimmt sein neues Haus  
 Illustrierter Brief an seinen Sohn.  
 Federzeichnung.

der Wand laufen längs des Schattens wie Blutstropfen.

Maria kniet zu seiner Rechten, zwischen ihr und dem Schatten, vielleicht die gegenwärtige Niedrigkeit vergleichend mit den herrlichen Vorbedeutungen der Geburt des Heilands, dem die drei Könige an seiner Krippe die kostbarsten Geschenke niederlegten. Sie steht im Augenblick, sowie es die Jünger noch in späteren Tagen waren, halb in der Befangenheit, daß sie die Errichtung eines weltlichen Königiums durch ihren Sohn erwartet und „bewegt alles was sie gesehen und gehört in ihrem Herze“. Sie ist eben damit beschäftigt aus der wunderbaren Truhe die Gaben der drei Weisen des Morgenlandes hervorzuholen: Die Krone Kaspars, das Weihrauchfaß Melchior und Balthasars Myrrhen. Bei einer Unterhaltung über den bezüglichen Gegenstand äußerte Holman Hunt: „Wie es bei verarmten Fürsten und Edelleuten wohl vorkommt, daß sie aus der glanzvollen Vergangenheit wenigstens ein Stück, ein Juwel oder dergleichen mit hinüberretten wollen in die Dürftigkeit der Gegenwart, so konnte Maria sich nicht trennen von den für die Herrschaft ihres Sohnes vorausbestimmten irdischen Insignien.“ Jesus selbst faßte letztere in spirituellem Sinne als das Gold des Glaubens, das zum Himmel im Weihrauch aufsteigende Gebet und die Myrrhen als das Leid oder die Buße auf. Holman Hunt läßt Kaspar statt des Goldes „die Krone des ewigen Lebens“ darbringen.

Da, in dem Augenblick, als Maria sich vergewissert, daß die Schätze in der Truhe noch vorhanden sind, gewahrt sie zu ihrem Schrecken den vorbedeutungsvollen Schatten an der Wand. Der Künstler hat es verstanden, in tiefem Symbolismus den ganzen Lebensinhalt Jesu kurz gedrängt in einem einzigen Bilde wiederzugeben: Die Geburt durch die Gaben der Könige, seine Jugend und Mannheit als werktätiger Zimmermann und das Ende durch das Kreuz. Das erhabene Werk wurde von Messrs. Agnew gekauft und nachdem es auf ihre Veranlassung in Kupferstich übertragen und veröffentlicht worden war, schenkten sie das Original der Kunstgalerie in Manchester. Mit freundlicher Erlaubnis der Firma T. Agnew & Sons in Bond Street konnte hier die Reproduktion erfolgen, und erzielte die genannte Firma deshalb einen außerordentlichen Erfolg mit dem Blatt, weil eine ungemein große Anzahl von Arbeitern in Lancashire und Yorkshire, die hier in dem Bilde Christum als einen der ihrigen erblickten, mit dem wöchentlichen Sparpfennig dasselbe erwarben.

Bezeichnet ist das Gemälde „1870 – 73“. Außerdem sind über dasselbe Sujet noch zwei kleinere Bilder von des Künstlers Hand vorhanden: die auf Leinwand in Bethlehem gemalte Originalstudie, in der Galerie der Stadt Leeds befindlich, und die andere auf Holz hergestellte Version im Besitz des Parlamentsmitgliedes J. T. Middlemore.

Holman Hunt hatte die Idee gehabt und auch einige Vorstudien dazu gemacht, um Christum im Tempel darzustellen, wie er die messianischen Weissagungen auslegt und schließlich zum Entsetzen der Ältesten und Schriftgelehrten in die Worte ausbricht: „Der Messias bin ich!“ Der Entwurf gelangte indessen nicht zur Ausführung.

In Jerusalem wohnte der Künstler zuerst in dem den Namen „Dar Berruck Dar“ führenden Hause; um indessen seinen Arbeiten die nötige Stimmung einzuflößen und ihnen Lokalkolorit zu verleihen, bereiste er Palästina nach allen Richtungen hin; so pilgerte er namentlich wieder nach Bethlehem. Dort erhielt er von Fräulein Hoffmann der Vorsteherin des preußischen Missionshauses, die Erlaubnis, auf dem flachen Dache des letzteren zu malen und sein Zelt in dem Garten der

Anstalt aufschlagen zu können. Als bei Gelegenheit der Eröffnung des Suezkanals der Kronprinz von Preußen, der nachmalige Kaiser Friedrich, auch das gelobte Land, und speziell Bethlehem besuchte, hatte Holman Hunt den Vorzug, ihn dort kennen zu lernen. Der Prinz unterhielt sich auf das leutseligste mit ihm, und da der Maler ihm keine fertigen Arbeiten zeigen konnte, versprach ersterer bei seiner nächsten Anwesenheit in London die Bilder in Augenschein nehmen zu wollen. Als es im Ort bekannt wurde, daß der Kronprinz den Künstler so ausgezeichnet hatte, wurde er von den Handelsleuten und vielen anderen Personen jedes Ranges arg überlaufen, um in diesem oder jenem Sinne Fürsprache einzulegen, allein, obgleich Protestant, machte er den hohen Reisenden nur auf einen höchst würdigen katholischen Priester namens Don Boldeno aufmerksam. Dieser hatte in Bethlehem eine Erziehungsanstalt für arme Kinder jedes Glaubens errichtet. Der Prinz begab sich zu Fuß dorthin und zeigte sich so befriedigt von der Anstalt, daß er für deren Zwecke eine beträchtliche Summe zurückließ. Umgekehrt äußerte der Kronprinz sein herbstes Mißfallen, als er ein protestantisches Heim für jüdische Konvertiten in Jerusalem besichtigte. Dem bestürzten Vorsteher entgegnete er: „Ich verwundere mich um so mehr über das Gesehene, als mir gesagt worden ist, daß Sie in der preußischen Armee gedient haben!“

Zu denjenigen deutschen Malern, welche biblische Motive in treuer Wiedergabe orientalischen Wesens komponierten, gehört vor allem Wilhelm Gentz, dessen Sohn bezeichnend genug Ismael heißt. So zählen zu den bezüglich bedeutendsten Schöpfungen: „Der verlorene Sohn“, „Christus im Hause des Simon“ und „Christus unter den Sündern und Zöllnern“. Seine Studien in Palästina dienten ihm für das schöne, farbenfreudige, in der Berliner Nationalgalerie befindliche und den Ruf als feiner Kolorist bekräftigenden Gemälde des Einzuges des Kronprinzen in Jerusalem. Holman Hunt erinnert sich noch heute genau, wie er auf der Straße von Hebron her den Prinzen inmitten seines Gefolges von etwa dreißig Reitern anrücken sah und ihn durch seine überragende und gebietende Figur schon aus weiter Ferne erkannte. Und ebenso wie dann von Bethlehem die Kavalkade sich in Bewegung setzte, um den uns von Gentz male- risch beschriebenen Einzug in Jerusalem zu halten. Es sind dies Begebenheiten, von denen Holman Hunt gern und mit vielem Interesse erzählt. Wir wissen es ja hinlänglich genug, daß der Kaiser Friedrich die Gabe besaß, sich leicht die Herzen aller derer zu erobern, mit denen er in Berührung trat, aber die Bestätigung auch aus nichtdeutschem Munde wiederholt zu hören, und noch dazu von einem so hervorragenden Meister, wird jeden Patrioten erfreuen.

Die von dem gelobten Lande aus an seinen Sohn Cyrill gerich-



Abb. 93. Der neue Leibwächter.  
Federzeichnung.

*This is the portrait of a woman. Her dress is very well, and she wears a headscarf. I am thinking that it is the same dress as that of your dear daughter. I hope to find in the future, as it will be a very nice one. I will just remark it is well that they from the point of view of general to be in the same*



Abb. 94. „Meine Köchin.“  
Federzeichnung für den illustrierten  
Brief an seinen Sohn.



Abb. 95. „Vater macht aus der Nacht den Tag.“  
Federzeichnung zu einem illustrierten Brief an seinen Sohn.

teten Briefe gewähren einen tiefen Einblick in das innige Verhältnis zu diesem und überhaupt in sein ebenso musterhaftes wie glückliches Familienleben. Demnächst aber bieten die genannten Schriftstücke ein ganz besonderes Interesse dadurch für uns, daß viele derselben durch Federzeichnungen illustriert sind und in prägnanter Kürze den wesentlichen Inhalt der Mitteilung ausdrücken. Hier folgen als zutreffende Beispiele einige solcher Abbildungen: 1869 „Howaghet Hanna in seinem ersten Sonntagsanzug. Ein kürzlich Konvertierter“ (Abb. 90). Dann 1869 „Die Terrasse von Vaters Haus in Jerusalem“ (Abb. 91) und weiter 1869, Jerusalem „Daddy – mit einem großen Bund Schlüssel in der Hand – übernimmt sein neues Haus“ (Abb. 92). „Daddy“ ist in England der in der Familie gebrauchte Zärtlichkeitsausdruck für Vater. Gleichfalls aus Jerusalem, den 25. Oktober 1869 datiert: Daddy: „Nun wohl, wenn ich Lust hätte dich zu engagieren, in welcher Eigenschaft willst du denn in



Abb. 96. „Vater wird von Arabern in die Enge getrieben.“ Federzeichnung.  
Illustrierter Brief an seinen Sohn.

meine Dienste treten?“ Der Abessinier: „Als Begleiter und Leibwächter in der Stadt!“ (Abb. 93). Dann möge aus dem Jahre 1869 noch der mit der Illustration versehene Brief „Meine Köchin Miriam Megnuna“ (Abb. 94) folgen. Über die Zeichnung sind in Holman Hunts Handschrift die Worte zu lesen: „Dies ist das Porträt von Miriam El Megnoona (in englischer Aussprache statt des „u“ das doppelte „o“), meiner Köchin, die sich einst darüber beklagte, daß ihr der Diener nicht genug Zucker zum Pudding geben wollte, und die hierüber in den Pudding ihre Tränen fließen ließ, so daß hier von dem sonst in Jerusalem üblichen Wassermangel nichts zu spüren war.“

Als der Meister im Jahre 1870 zu Studienzwecken im gelobten Lande umherzog und mit seinen Begleitern für die Nacht die Zelte aufgeschlagen hatte, legten sich letztere bald zur Ruhe, während ersterer, wie uns die Federzeichnung (Abb. 95) beweist, noch emsig weiter malt, und deshalb unter dieselbe die Erklärung angebracht hat: „Vater macht aus der Nacht den Tag, Febr. 17./18. 1870. Da er eben die ganze Nacht hindurch arbeitete, hat er in seiner Gewissenhaftigkeit im Brief den 17. und 18. Februar genannt. – Auf dem Wege nach Gaza, in Begleitung des deutschen Bankiers Samuel Bergheim, wurde der Künstler von räuberischen Araberstämmen bedroht; nach Verlauf einiger Unterhandlungen, die in der Regel bei solchen Anlässen mit einer Geldzahlung endeten, ließ man ihn seines Weges ziehen. Die Späher der Araber hatten wahrscheinlich erkundet, daß die den Reisenden beigegebenen und etwas zurückgebliebenen Soldaten sich näherten. Die Illustration (Abb. 96) des betreffenden Briefes an Cyrill vom März 1870 trägt die Unterschrift: „Daddy in die Enge getrieben.“ Wir sehen Holman Hunt zu Pferde vor den Arabern haltend, das Gewehr in der Hand und zum Anschlag bereit. –

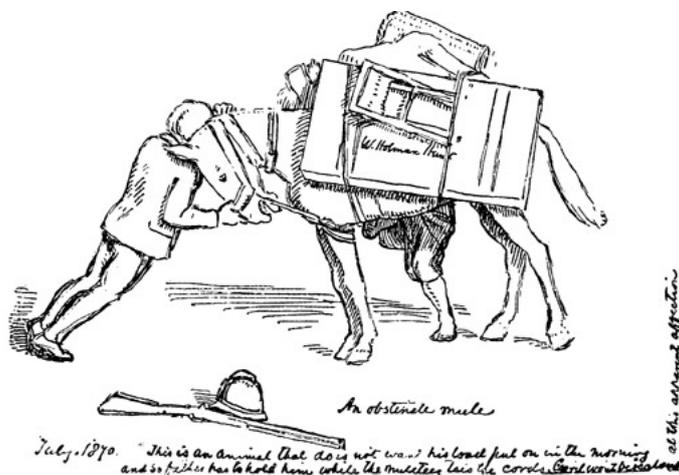


Abb. 97. „Ein widerspenstiger Maulesel.“  
Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn.



Abb. 98. „Vaters Freunde beim Mittag.“  
Federzeichnung. Illustrierter Brief an seinen Sohn.

Das an seinen Sohn vom Juli 1870 gerichtete Schreiben wird durch eine mit dem Titel „Ein widerspenstiger Maulesel“ (Abb. 97) versehene Zeichnung und mit folgender näherer Beschreibung erläutert: „Dies ist ein Tier, das nicht liebt sich des Morgens das Gepäck aufladen zu lassen, und so bleibt Vater nichts weiter übrig als es so lange zu halten bis der Treiber die Stricke angezogen hat.“ Auf einem der Gepäckstücke hat der Künstler signiert: W. Holman Hunt.

Endlich zeigt uns der aus Jerusalem 1871 datierte Brief in seiner Illustration (Abb. 98) den Künstler beim Mittagessen, das er mit einem Vögelchen teilt: „Vaters Freunde beim Mittag.“

Während des Aufenthalts in Palästina hatte der Künstler zu dieser Zeit bereits die Idee für eines

seiner ruhmreichsten und zu der sogenannten großen Serie gehörigen Werke gefaßt, betitelt: „The Triumph of Innocents“ („Der Triumph der Unschuldigen“, (Abb. 110). Da dies von den mannigfachsten Schicksalen bedroht gewesen und durch Irrfahrten des zu seiner Herstellung benötigten Materials stark verzögerte Gemälde erst nach sieben Jahren fertig und dann ausgestellt wurde, so soll zu dem betreffenden Zeitpunkt ausführlich die Rede von demselben sein.

Als Renans „Vie de Jésus“ erschien, wurde Holman Hunt von Fachgelehrten auf das Buch sogleich aufmerksam gemacht. Manche der ihm näher stehenden, ihn aber doch nicht gründlich genug kennenden Persönlichkeiten fürchteten wohl, sein Glaube an die Wahrheit der Evangelien möchte erschüttert werden und sahen es nicht ungern, daß er vorläufig das Werk beiseite legte. Erst bei seiner Anwesenheit in Jerusalem im Jahre 1869 kam er dazu es eingehend durchzustudieren, eine Arbeit, die ihm erleichtert wurde durch Vergleiche an Ort und Stelle. Der Künstler erkennt Renans Geschick an, dem orientalischen Leben ein treffendes Lokalkolorit zu geben, aber ist der Ansicht, daß das Buch zwei Fundamentalfehler besitze: Es fehle das Verständnis für die Tiefe sowohl als für die Erhabenheit der Seele Jesu und seines Vorhabens, sowie seiner durch nichts ins Wanken zu bringenden Verkündigung von Wahrheit und Liebe.

Nachzutragen ist außerdem noch die Ausstellung zweier Gemälde Holman Hunts in der Akademie 1869: ein schon 1867 vollendetes Damenbildnis, betitelt „Der Geburtstag“, und noch ein anderes Porträt.

Wenn hierbei ferner erwähnt wird, daß der Künstler dasselbe Institut 1874 mit dem Porträt von Mr. Fairbairn beschickte, so bildet diese Tatsache zugleich den Schluß seiner betreffenden Beziehungen, da er von nun an überhaupt nicht mehr in der königlichen Akademie ausstellte. Um aber nicht die irrümliche Ansicht aufkommen zu lassen, daß Holman Hunts Differenzen und Meinungsverschiedenheiten mit der Akademie dahin auszulegen seien, als ob jener Gegensatz durch etwaige Vorliebe für das was wir in der modernen Kunst „Impressionismus“, „Pointillismus“, „Intentionismus“, „Verismus“ und dergleichen mehr nennen, entstanden sei, bin ich verpflichtet seinen



Abb. 99. Charles A. Collins auf dem Totenbett.

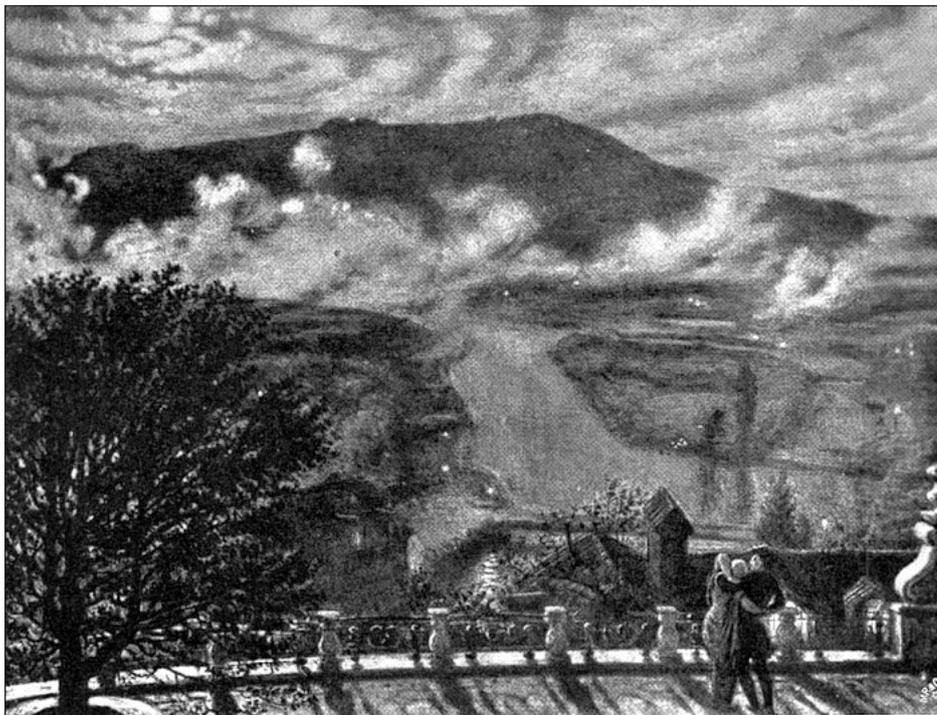


Abb. 100. „Die Terrasse von Bern.“

Standpunkt zur Sache klarzulegen. Ich tue dies in seinen eigenen Worten, um jedes Mißverständnis von vornherein abzuschneiden.

In Holman Hunts Buch „Pre-Raphaelitism and the Prae-Raphelite Brotherhood“ (London 1905, Mac Millan & Co.) findet sich im zweiten Band, Seite 490, folgende Stelle: „Zum Schluß möchte ich die Welt warnen, daß der Kunst eine Bedrohung bevorsteht, die nichts weniger als ihre Vernichtung bedeutet und im Impressionismus liegt, ein Dogma, das ohne jede Grenzen erscheint. Das Wort ‚Impressionismus‘, wie es für den Hauptzweck der Kunst gebräuchlich, ist nichts weiter wie Heuchelei und beleidigend für alle diejenigen, die wirklich mit den ernsten und tiefliegenden Schwierigkeiten bei Ausübung der Kunst und des betreffenden Fachstudiums vertraut sind. Und endlich wird durch gedankenloses Nachplappern, durch entschlossene Wiederholung und unaufhörliche Versicherungen müßiger Schriftsteller die große Masse zum Schweigen eingeschüchtert. Auf diese Weise zwingt man letztere darauf zu verzichten ihre Meinung auszudrücken, die der gesunde Menschenverstand als leere Anmaßungen der sogenannten ‚modernen Kunst‘ enthüllt.“

Dann heißt es in demselben Werk, Seite 470: „Der eine ganze Klasse von modernen Künstlern repräsentierende Name ‚Impressionisten‘ führt deshalb schon in eine Wildnis, weil in gesammelten Erzeugnissen von Malern, die sich als solche bekennen, die verschiedenartigsten Typen vorgefunden werden. Der Name ‚Impressionisten‘ konnte mit Recht auf alle Künstler in meiner frühesten Jugend bezogen werden, denn keiner von ihnen arbeitete ohne sich vorher selbst ernstlich zu fragen, ob das darzustellende Sujet auch wirklich den vom Künstler beabsichtigten ‚Eindruck‘ hervorbrachte. Aber der Gesamtwert, nur die Qualität unter grundlegender Würdigung von Form, Farbe und Ausdruck, bleib allein entscheidend. Als man uns Präraphaeliten der Übertreibung und darin beschuldigte, daß unsere Gemälde alle Farben des Regenbogens enthielten, antworteten wir:

Die üblichen braunen Schatten der alten Professoren gewährten nicht den Eindruck des Freilichts, das wir zu unserer Überraschung bei dem Suchen nach Wahrheit nur in der Natur selbst fanden.“

Weiter schreibt der genannte Verfasser Seite 479: „Ein anderes, gesundes Anzeichen von geläutertem Geschmack bietet der deutsche Kaiser dar, der sich weigert, den fixen Ideen der erschreckenden materialistischen Kunst und andern unpoetischen Ergüssen von Malern und Bild-



Abb. 101. Mrs. Edith Holman Hunt, die Gattin des Meisters.  
Federzeichnung.

hauern zu folgen, diese vielmehr anweist nur erhebendem Ideale anzustreben.“ Bei früheren Gelegenheiten hatte der Nestor der Präraphaeliten seinen persönlichen Standpunkt bereits wie

folgt definiert: „Ich glaube, daß jede gebildete Person, die ein Museum besucht und sich dort schauend vertieft und sich mit den Zeugen der Weltordnung und ihren Beziehungen zu den ältesten und neuesten Tatsachen vertraut macht, instinktiv in sich die Überzeugung der Existenz Gottes, den Glauben an seine Größe und seine Allmächtigkeit, eines Tages die Liebe und Gerechtigkeit auf Erden herrschen zu lassen, wachsen fühlt!“

Der verstorbene Altmeister Watts äußerte sich in der ihm eigenen Weise über dasselbe Thema dahin: „Jede Kunst, die einen echten und dauernden Erfolg beansprucht, muß irgendein großes Prinzip des Geistes oder der Materie, irgendeine bedeutende Wahrheit oder ein erhabenes Kapitel aus dem Buche der Natur und Menschheit allgemein zugänglich machen.“ Es mag vielleicht den Leser interessieren zu hören, daß bei einer gelegentlichen Rücksprache mit Watts über Holman Hunt, ersterer die Unterhaltung damit schloß: „Ich habe fast alle bedeutenden Zeitgenossen meines Vaterlandes porträtiert, aber daß ich nicht dazu gekommen bin, das Bildnis von Holman Hunt anzufertigen, das ist geradezu ein Schmerz für mich. Er ist nicht nur ein großer Künstler, sondern ein Meister allerersten Ranges!“ In unmittelbarer Weise hat Watts allerdings kein Porträt von Holman Hunt angefertigt, aber er hat seine Züge dennoch in einem seiner

Werke, und obenein in einem solchen verewigt, das er selbst sein „Opus magnum“ nennt. In dem 1853 begonnenen und 1859 vollendeten Freskogemälde „Die Gesetzgeber“ in „Lincoln's Inn“, ver-

bergen sich unter den Dargestellten eine ganze Reihe von Porträts aus dem Freundeskreise von Watts. So ist unter anderem Holman Hunt als „Ina“ wiedergegeben. Dieser, 688 König von Kent, wird von den Chronisten ebenso als Krieger wie als Gesetzgeber verherrlicht. Minos ist Tennyson, und der berühmte Archäologe Newton hat das Modell für Eduard I. dargeliehen. Darüber, daß die Präraphaeliten, ihre Schule und Nachfolger, vor allem aber das Haupt derselben, Holman Hunt eine wirkliche nationale Kunst begründete, über diese verdienstvolle Tatsache kann kein Zweifel bestehen. In der bereits angeführten Schrift des Präraphaelitenführers sagt dieser Seite 468: „Die Blutsverschiedenheiten können weder in der Literatur noch Kunst verleugnet werden ... Unsere Hauptbestrebungen müssen sich auf nationaler Grundlinie bewegen. Jeder muß aber das von sich stoßen, das den höchsten Ansprüchen als unwertig erscheint.“

Hinsichtlich der Förderung und des Antriebes der englischen Künstler eine rein nationale Schule zu gründen, gebührt jedenfalls Ruskin ein volles Blatt in der Entwicklung der britischen Kunst. Unaufhörlich rief er seinen jungen Freunden zu: „Studiert die Antike und die alten Meister soviel ihr wollt, ahmt sie aber nicht nach, sondern bleibt Engländer!“ In der Abhandlung „The two Path“ (Die beiden Pfade) gewährt uns Ruskin einen interessanten Einblick in seinen Gedankengang hinsichtlich der für die



Abb. 102. Mrs. Edith Holman Hunt, die Gattin des Meisters.  
Kreidezeichnung.



Abb. 103.  
Cyrill, der älteste Sohn des Meisters.  
Bleistiftzeichnung.



Abb. 104.  
Gladys, die Tochter des  
Meisters.  
Bleistiftzeichnung.

englische Kunst zu erringenden Weltstellung. Der Prophet von Brantwood läßt sich wie folgt vernehmen: „Die Herrschaft des Meeres scheint in der Vergangenheit mit der Herrschaft der Kunst Hand in Hand gegangen zu sein. Athen besaß beide zusammen, Venedig auch. Aber ebenso wie unsere Macht über den Ozean die ihrige über das Ägäische oder Adriatische Meer bei weitem übersteigt, ebenso müssen wir uns bestreben und es zu erzwingen suchen, unsere Kunst in einem weiteren Sinne als die ihrige wohlthätig und segensbringend zu gestalten, wenn es auch nicht möglich ist, sie noch mehr zu veredeln und dadurch die Worte des alten Tintoretto in ihrem imperativen und prophetischen Sinne zu verwirklichen: *Sempre si fa il Mare maggiore.*“

Seit dem Jahre 1869 stellte der Künstler Arbeiten aus in der „Royal Society of Painters in Water-Colours“, deren Mitglied er geworden war und zu der auch die Königin, Prinzessin Louise, und von auswärtigen Malern damals Menzel gehörten. Hierdurch gewann ersterer, aller Wahrscheinlichkeit nach, eine im allgemeinen jedenfalls bis vor kurzem in England fehlende, tiefere Kenntnis von der Bedeutung Menzels. Die genannte, seit 1804 bestehende Gesellschaft darf mit einem neueren, 1831 begründeten Institut, dem „Royal Institut of Painters in Water-Colours“ nicht verwechselt werden. Es geschieht dies häufiger in Deutschland, weil die Kaiserin Friedrich und hervorragende deutsche

Persönlichkeiten, unter denen ich nur den Grafen Seckendorff, Ludwig Passini und Professor Hans von Bartels nennen will, Mitglieder wurden.

Im Jahre 1873 lernte der Meister in Millais' Ateliers den später zu hohen Ehren gelangten Maler Tissot kennen, der sich sehr günstig über des ersteren „Christus im Tempel gefunden“ aussprach und die Absicht zu erkennen gab, gleichfalls Jerusalem zu besuchen und im Stile Holman Hunts zu arbeiten. Daß er den Vorsatz erfolgreich ausführte ist hinlänglich bekannt und ebenso herrscht bei der Fachkritik Einmütigkeit darüber, daß die Sujets der beiden Genannten große innerliche Verwandtschaft aufweisen. Holman Hunt malte in dieser Zeit mehrere Familienporträts und auch das Bildnis seines Freundes „Charles A. Collins auf dem Totenbett“ (Abb. 99). Er erachtete diesen, nachdem Collinson sich von der Brüderschaft zurückgezogen, als den geeignetsten Kandidaten für ihre Gemeinschaft. Seine Vorliebe für die genaue Wiedergabe der Details im präraphaelitischen Sinne war jedenfalls so bedeutend, daß man sich von ihm erzählt, er habe alle Botaniker durch ein Bild für sich gewonnen, auf dem in seltener Naturtreue ein „*Alisma plantago*“ angebracht war.

In der letzten Zeit seines Lebens beschäftigte Collins sich mehr mit Literatur und Schriftstellerei als wie mit Malen, aber der Meister sagt, daß abgesehen von einigen Proportionsfehlern des ersten Bild „Klostergedanken“, eine Nonne im Garten darstellend, ein vorzügliches typisches Werk sei. Von Collins verfaßte Schriften erwähne ich: „*A New Sentimental Journey*“, weil in dem obigen Bilde (Abb. 99), in der rechten Ecke, Holman Hunt folgende Stelle aus dieser anführt: „Der bitterste Gedanke in der schweren Todesstunde ist der, vergessen zu sein. Dies beherzige; komme dann und wann an mein Grab. Du wirst es nicht als ein schlechterer Mensch verlassen.“

Nach dreijähriger Abwesenheit vom Orient trat der Künstler seine dritte Reise dorthin an. Zunächst suchte er Neuenburg in der Schweiz auf, um sich daselbst mit Edith, der Schwester seiner verstorbenen Gattin, zu vermählen. Unter denjenigen Aquarellbildern, die in der Schweiz empfangene Eindrücke wiedergeben, nenne ich „Die Terrasse in Bern“ (Abb. 100) und „Äpfelsammler in Ragaz“, ersteres in der Sammlung des Künstlers befindlich, letzteres von Mr. J. T. Middlemore erworben.

In Gemeinschaft seiner Gattin und mit seinem Sohn Cyrill ging dann die Reise über Verona, Venedig und Alexandrien nach Jaffa. Leider trafen seine sämtlichen von London aus hierher dirigierte Malerutensilien statt nach vierzehn Tagen, wie es hätte ordnungsgemäß



Abb. 105. Draycott-Lodge,  
Holman Hunts Wohnhaus.  
Photographie.



Abb. 106. Draycott-Lodge,  
Holman Hunts Wohnhaus.  
Photographie.

geschehen müssen, erst nach einem halben Jahr ein. In Jerusalem bezog Holman Hunt mit seiner Familie ein eigenes für ihn neu hergerichtete Haus, in welchem er sogleich fleißig zu skizzieren begann, und da die in der Stadt aufzutreibende Leinwand für Malerzwecke so gut wie unbrauchbar war, fertigte er zunächst Zeichnungen an, die im Grundton meistens von dunklem Bleistift oder Kohle herrühren, dann und wann aber auch mit bunter Kreide getönt sind. Zu dieser Kategorie von Studien und Arbeiten gehört das Porträt der Gattin (Abb. 101) des Meisters, bezeichnet mit seinem Monogramm und „April 1876, Jerusalem“; dergleichen ein mit der Unterschrift „Edith Holman Hunt“ (Abb. 102) versehenes Bildnis der Gemahlin des Künstlers, und die durch ihre Signaturen zeitlich und räumlich bildenden Wegweiser in der Biographie des Malers: Das Porträt „Mein Sohn Cyril“ (Abb. 103, signiert „Jerusalem 1877“, und das „Jerusalem, Februar 1877“ bezeichnete Bildnis der inzwischen geborenen Tochter Gladys (Abb. 104). Daß bei seinem jeweiligen Aufenthalt im gelobten Lande gerade kriegerische Verwicklungen die Sicherheit der Europäer daselbst bedrohten, erwies sich für den Künstler als ein sehr hinderliches Mißgeschick. Diesmal gestaltete sich durch den am 24. April 1877 zwi-



Abb. 107.  
Hilary, der zweite Sohn des  
Meisters.  
Bleistiftzeichnung.

schen Rußland und der Türkei erklärten Krieg die Lage der Fremden so ungünstig, daß Holman Hunt schließlich nichts weiter übrig blieb, als seine Familie in ein griechisches Kloster in Jaffa unterzubringen. Er selbst blieb in Jerusalem und arbeitete emsig weiter an dem Gemälde „Der Triumph der Unschuldigen.“ Auf eine Einladung der im Jahre 1877 eröffneten „Grosvenor Gallery“ hin, in London dieselbe mit einem Werke zu beschicken, sandte er dem Kunstinstitut das früher bereits erwähnte, jetzt aber vollständig durchgeführte „Nazareth“ (Abb. 52). Das genannte von Sir Coutts Lindsay begründete Kunstinstitut vereinigte in gewissem Sinne, aber keinesfalls in dem von uns in Deutschland verstandenen, die Sezessionisten, ohne daß dieselben eine eigentliche Gesellschaft bildeten. Als nach zweiundeinhalbjähriger Abwesenheit Holman Hunt nach London zurückkehrte, stellte er 1879 in der gedachten Galerie das mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1875 bezeichnete „Schiff“ (Abb. 86) aus, ein Werk, von dem schon gesagt worden war, daß seinem stofflichen Inhalt Tennysons „In Memoriam“ zugrunde liegt.

Die bezüglichen Verse lauten:

I hear the noise about thy keel,  
I hear the bell struck in the night,  
I see the cabin window bright,  
I see the sailor at the wheel!

Auf dem Adriatischen Meere, während der Fahrt von Venedig nach Alexandrien, war die Idee zu dem Bilde entstanden, und auf dem Dampfer selbst durch sehr sorgfältige Studien vorbereitet worden.

In London nahm der Meister zunächst ein Atelier in dem Stadtteil Chelsea, siedelte indessen bald nach dem in Fulham, damals weit vor den Toren der Stadt gelegenen und „Draycott-Lodge“ benannten Hause über (Abb. 105 u. 106). Ursprünglich hieß dies 1813 erbaute, ganz kleine Landhaus „Andover House“, indessen kaufte Captain Palliser das Grundstück, ließ es vergrößern und veräußerte es 1879 an Holman Hunt, der hier fast 24 Jahre seines Lebens zubrachte. Für kurze Zeit hatte früher Adelina Patti daselbst gewohnt.

Aus der „Mein Sohn Hilary“ (Abb. 107) und „Fulham 1882“ bezeichneten Porträtstudie ersehen wir die Geburt des zweiten Sohnes. Dieselbe Jahreszahl trägt das Pendantbild „Meine Tochter Gladys“ (Abb. 108).

Für den „Radiererklub“ fertigte der Künstler das „1879“ signierte Blatt „The Fathers Leave-Taking“ („Des Vaters Abschied“, Abb. 109) an, dessen Sujet wohl auch persönlichen Beziehungen seine Entstehung verdankt. Im übrigen beschäftigte sich der Meister nun vornehmlich mit der Vollendung des „Triumphs der



Abb. 108.  
Gladys Holman Hunt, die Tochter  
des Meisters.  
Bleistiftzeichnung.

Unschuldigen“, zu dem unter anderem die schon 1876 entworfene Silberstiftstudie der Figur von St. Joseph eine der vielen besonderen Vorarbeiten bildete.

Von dem Werke selbst sind drei, etwas in der Größe, dem Entwurf und der Farbe abweichende Versionen vorhanden. Den Überlieferungen der orientalischen Kirche folgend, nahm der Künstler an, daß die Flucht nach Ägypten im Laufe des Aprils, als Jesus sechzehn Monate alt war, stattfand. Die Szene trägt sich auf dem Wege nach Gaza, ungefähr acht Meilen von Bethlehem und nicht unweit der ägyptischen Grenze zu. Zur Rechten befindet sich unter einigen Bäumen eine Wassermühle und in den Hütten des Dorfes sind spärliche Lichter erkennbar. Selbstverständlich haben die Flüchtlinge die Hauptverkehrsstraße vermieden, ihr Weg führt durch Kornfelder und über einen seichten Fluß; die Gipfel der fernen Berge am Horizont sind teils in eine Sturmatmosfera gehüllt, teils wird der noch auf ihnen liegende Schnee erkennbar.



Abb. 109. Des Vaters Abschied. Radierung.

Joseph, sein Handwerkszeug über die Schultern geworfen und mit abgewandtem Kopf nach den Wachtfeuern der Soldaten des Herodes spähend, führt den Esel, auf dem die Jungfrau, den Jesusknaben im Arm haltend, sitzt. Schwere Besorgnis, aber beginnender Friede und Hoffnung liegt in dem Ausdruck ihres an „Die Braut von Bethlehem“ erinnernden Antlitzes (Abb. 114).

In der größeren Replik (Abb. 110) zeigt das edle Kind mit dem rechten Arm, in der Hand ein Bündel Kornähren (als Typus das Brot des Lebens) nach den Geistern der unschuldig gemordeten Spielgenossen. Sein Gesicht erglänzt in heller Freude, als er sie erkennt. Die Kette der Kinder ist gleichsam aus dem Quell des lebendigen Wassers, neu, mystisch und geistig wiedergeboren. Sie sollen den fortlaufenden Strom des ewigen Lebens darstellen. Die Wasserblasen, die dem Fluß ent-



Abb.110. Der Triumph der Unschuldigen. Mit Bewilligung der Stadt Liverpool, in deren Galerie sich das Original befindet.

steigen, wo Joseph seinen Fuß hineingesetzt hat, verwandeln sich in durchsichtige Luftkugeln, ein bildliches Gleichnis, das nach jüdischem Glauben dem Beginn des tausendjährigen Reiches des Messias vorangeht. Die größte dieser irisierenden Kugeln, dicht hinter Joseph, zeigt in ihrem Innern den Traum Jakobs, den Baum des Lebens und die Anbetung.

Unter den, den Märtyrertod erlitten habenden Kinder sind drei Gruppen zu unterscheiden, die



Abb. 111. Beata Beatrix. Von Rossetti gemalt.  
Mit Erlaubnis von F. Hollyer in London W. 9 Pembroke Square.

den fortschreitenden Zustand der Erkenntnis andeuten. Die drei führenden Kinder sind sich voll bewußt ihrer Seligkeit und ihres Dienens. Der erste kleine Engel leitet die Prozession als Priester

mit einem, Weihrauch zum Himmel entsendenden Gefäß in der linken Hand, der zweite hält in der rechten einen Palmenzweig und der dritte streut Blumen auf den Weg.

Die zweite Engelgruppe führt längs des mystischen Wassers, neben dem Esselfüllen, einen Blumenreigen auf, aber die kleinen Märtyrer haben noch nicht in vollem Maße den Zustand der Seligkeit erkannt. Der vorderste Knabe, etwas losgelöst von der übrigen Gruppe, schaut verwundert auf den vom Schwert erzeugten Riß in seinem Rock, ohne die Wunde entdecken zu können. Er erblickt eben das äußere Zeichen und Wunder, ohne den geistigen Inhalt desselben in sich aufgenommen zu haben.

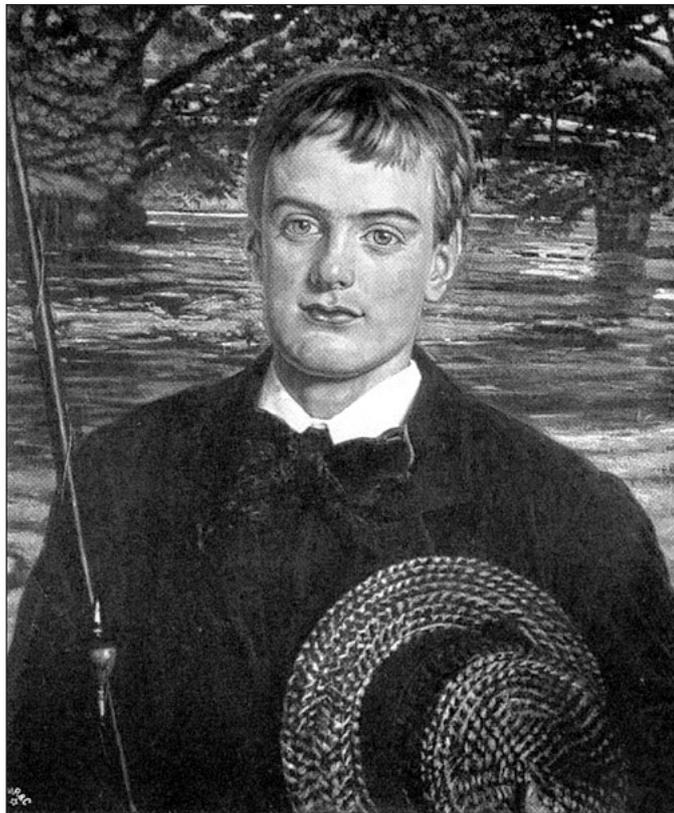


Abb. 112. Cyrill, des Meisters ältester Sohn.

Endlich besteht die in den Wolken sichtbare Gruppe aus drei unschuldigen, jedoch nicht zum himmlischen Leben erwachten Kindern, die in ihrem Gesichtsausdruck Schlaf und Schmerz verraten. Eine Sternenkronen schwebt über ihren Häuptern.

Ruskin nennt das Werk das größte religiöse Bild unserer Epoche, das weder von Luca della Robbia noch von Donatello in der Freiheit der Bewegung und in der Harmonie der Linien übertroffen ist. Es kann keinen ausgesprocheneren Realismus wie den im Gemälde geben; der in ihm vorhandene Mystizismus ist der denkbar tiefste und trotzdem bildet das Gesamtwerk ein vollkommen einheitliches Ganze. Alle Kenner von Palästina kommen darin überein, daß die landschaftliche Szenerie und

überhaupt die im Bilde zum Ausdruck gebrachte Stimmung des Orients eine unvergleichliche ist.

Die größere Replik (Abb. 110) wurde zuletzt begonnen, aber vor dem eigentlichen kleineren Original fertiggestellt. Bei Vergleich beider Versionen ergeben sich einige geringe, aber für den Wert des Entwurfes nicht in Betracht kommende Unterschiede. Ich möchte noch darauf aufmerksam machen, daß die Flucht in der Nacht durch Mondschein begünstigt wird und die Szene so gedacht ist, daß der kleine Christus allein die Gespielen erblickt. Durch Mr. J. T. Middlemore, Parlamentsmitglied, gelangte die erstgenannte Version in den Besitz der Stadt Liverpool, woselbst sie die sogenannte „Walker Art Gallery“ ziert. Eine „1884“ bezeichnete Wiederholung erwarb alsdann Mr. J. T. Middlemore für seine Privatsammlung, während die 1870 bis 1876 vollständig durchgeführte Originalstudie sich im Besitz von Mr. und Mrs. Sidney Morse befindet. –



Abb. 113. Das Irrlicht.

Wem ein langes Leben von der gütigen Vorsehung beschert wurde und wer namentlich ein patriarchalisches Alter wie Holman Hunt erreicht, der sieht der Ordnung der Natur gemäß viele der ihm näher Stehenden vor sich scheiden. Diese Periode beginnt für den Maler mit dem Tode Rossettis am 9. April 1882. Ehe er die Augen für immer schloß, willfahrtete man seinen dringenden Bitten und bewog einen Priester, ihm die Absolution zu erteilen, einem Beichtenden, der sein ganzes Leben lang ein Freigeist gewesen war. Trotz des besten Willens und vieler großer Eigenschaften versteht man heute nur zu gut, daß er wegen Mangels an Einheitlichkeit nicht befähigt war und auch tatsächlich weder der Führer noch das Haupt der präraphaelitischen Schule sein konnte. Wie anders Holman Hunt, der wie aus einem Guß geformt, Rossetti gegenüber mit einem rocher de bronze zu vergleichen ist. Als jener vernahm, daß sein früherer Ateliergenosse und einstiger Freund



Abb. 114. Die Braut von Bethlehem.  
Im Besitz von Mr. Henry Haslam.

schwer erkrankt sei, machte er den Versuch – wenn auch erfolglos – ihn zu sehen und zu sprechen. Er erhielt auf die bezügliche Anfrage einen abschlägigen Bescheid.

In dem kleinen Seebade Birchington, woselbst Rossetti die letzte Zeit seines Lebens zubrachte und auch starb, bezeichnet ein von seinen Verwandten und Freunden auf dem dortigen Friedhofe, nahe der Ortskirche, errichtetes schönes irisches Kreuz die Ruhestätte des „Malerpoeten“. Die Grabschrift lautet: „Hier schläft Gabriel Dante Charles Rossetti, unter dem Namen Dante Gabriel Rossetti als Maler unter den Malern, als Dichter unter den Dichtern geehrt. Geboren in London von überwiegend italienischer Abkunft am 12. Mai 1828. Gestorben in Birchington am 9. April 1882.“ Drei Reliefs: Mystik, Religion und Erotik in seiner Kunstentfaltung versinnbildlichend, weisen auf sein dreigeteiltes Wesen hin.

In der uralten Kirche von Birchington befindet sich das im Entwurf von Rossetti hergestellte und von Shields in Farben durchgeführte bunte Glasfenster „Die Vorbereitung zum Passahfest“. Dies



Abb. 115. Amaryllis. Im Besitz von Mrs. George Lillie Craik.

Bild wurde als Erinnerungszeichen für den Verstorbenen ausgewählt, weil er am Ostersonntag verschied.

Holman Hunt ist der Ansicht, daß Rossettis Werke, nicht nur vielfach gegen die Lehren des Präraphaelismus verstoßen, sondern er geht sogar noch weiter und behauptet, daß dieser die Grundsätze der Schule niemals ernst, keinesfalls dauernd in sich aufgenommen habe. Andererseits läßt er ihm in einem wesentlichen Punkte volle Gerechtigkeit widerfahren und sieht es als sein höchstes Verdienst an, den Genius zweier echten Künstler, wie sie Burne-Jones und Morris waren, zur Entwicklung gebracht zu haben.

Als im Jahre 1887 ein Denkmal für Rossetti in Form eines von John Seddon entworfenen steinernen und mit der von Madox Brown modellierten Bronzebüste des Verschiedenen verzierten Brunnen, im Stadtteil Chelsea an der Themse in Cheyne-Walk gelegen, enthüllt wurde, hielt Holman Hunt die Erinnerungsrede. Er war voll des Lobes über den Verewigten, aber er verwahrte sich später dagegen, die bei einer solchen Feier gehaltene Rede, in der jedes abfällige Wort vermieden werden mußte, seiner früher dokumentierten ungünstigen Meinung über Rossetti gelten zu lassen. Anstand,

Takt und Pietätsgefühl habe sich in ihm gesträubt, gegen einen ehemaligen präraphaelitischen Bruder in solch einem Augenblick irgend etwas Nachteiliges auch nur zu streifen. Ferner erklärt Holman Hunt, allein durch seine Gegner zu einer bezüglichen wahrheitsgemäßen Veröffentlichung herausgefordert und gezwungen worden zu sein.



Abb. 116. Holman Hunts Sohn Hilary eine Vorlage am Fenster durchzeichnend.

Im Besitz von Mr. Hilary Holman Hunt.

Nach dem Tode von Miß Siddal, wie sie merkwürdigerweise auch als Frau Rossettis meistens noch genannt wurde, hatte dieser noch einmal seine ganze Kraft konzentriert, um ihr Bild in äußerlicher Form und in innerer Vergeistigung in dem Gemälde „Beata Beatrix“ (Abb. 111) festzuhalten. Dies in der modernen britischen Nationalgalerie befindliche Werk gehört zu den besten Leistungen Rossettis. Die eigene Beschreibung seiner Gemälde ist mitunter nicht so poetisch wie diese, weil sie wohl in der Regel für Käufer bestimmt war, denen keine Nuance des Inhalts entgehen sollte. Der gedachte Künstler sagt: „Dies Bild illustriert die ‚Vita Nuova‘ und verkörpert symbolisch den Tod Beatrices, wie er in jenem Werk aufgefaßt wird. Das Gemälde soll nicht den Tod selbst, sondern letzteren unter dem Schein des Trances darstellen, während Beatrice auf einem die Stadt übersehenden Balkon sitzt und plötzlich in Verzückung von der Erde zum Himmel entrückt wird. Man wird sich entsinnen, wie Dante bei ihrem Tode die Trostlosigkeit der Stadt schildert, und in bezug hierauf habe ich letztere als Hintergrund gewählt. Dante und die Figur der Liebe begegnen einander in der Straße und schauen sich, des Ereignisses wohl bewußt, mit verständnisinnigen Blicken an. Der geflügelte Todesbote in Gestalt eines Vogels läßt Mohnblüten zwischen die Hände Beatrices fallen. Obgleich ihre Augenlider geschlossen sind erkennt sie bewußt eine neue Welt, wie die ‚Vita Nuova‘ dies in den Worten ausdrückt: ‚die gebenedeite Beatrice, die nun ohne Ende ihn anschaut, qui est per omnia secula benedictus.‘“