

C. Rudolf Huber.



Ein Lustrum ist seit Huber's Tod verflossen. Die grosse Menge hat seinen Verlust nicht allzu stark empfunden. Als Makart starb, war die Theilnahme allgemeiner; bei Canon's letztem Gang war die Zahl der Leidtragenden grösser. Und doch ist tiefer nie ein Mann betrauert worden, als Rudolf Huber, sind heissere Thränen nie an einem Künstlergrab geflossen, als an dem seinigen. Huber war eine Adelsnatur: grosszügig im Gebahren, wie in der Gesinnung; stolz nach oben,

gütig und milde nach unten; gleichgiltig gegen Urtheil und Vorurtheil Unberufener; frei von Ehrsucht und Geldgier; freigebig bis zur Verschwendung. Der Stempel höchster Vornehmheit schien seinem Wesen aufgeprägt. Uneigennützigkeit galt ihm so selbstverständlich, wie Anderen die Ichsucht.

Was Rudolf Huber seiner Familie und seinen Freunden gewesen, tragen diese als kostbare Erinnerung im Herzen. Wir brauchen hier von seinem Menschenthum nur zu erfahren, was nöthig ist, um sein Künstlerthum zu verstehen.

Georg Ebers schildert den Verstorbenen also: „Das Gesicht war von edelstem Schnitt; Mund und Kinn bedeckte ein kohlschwarzer, bis auf die Brust reichender weicher Bart. Auch das Haar war tief

dunkel und umrahmte ihm voll die grosse, reine Stirn. Starke Brauen beschatteten die weit auseinanderliegenden, tiefdunkeln Augen, deren Blick bis zum Düstern ernst sein konnte, die aber auch innig zu leuchten und fröhlich genug aufzublitzen verstanden. Sie beherrschten das ganze männlich schöne Antlitz und steigerten das Bedeutsame seiner Erscheinung.“ Ueber ein Jugendbild Huber's von Melcher sagt Ebers: „Wüsste ich nicht, wen es darstellt, würde ich denken, das Original sei ein italienischer Herzog oder ein Märchenprinz . . . Eine schönere und zugleich vornehmere jugendliche Männergestalt lässt sich kaum denken!“ In späteren Jahren erinnerte ihn Huber an die Gemälde spanischer Heerführer aus dem sechzehnten Jahrhundert, an Alba. Wir haben diesen Eindruck nie gewonnen; uns mahnte seine äussere Erscheinung an die eines fürstlichen Arabers. Wer die hohe, sehnige Gestalt langsam, fast lässig dahinschreiten sah, erhielt den Eindruck hoheitsvoller Ruhe. Sein Auge konnte forschend und zwingend blicken, aber es verrieth weder Grausamkeit noch Strenge. Zumeist schien sein Blick in die Ferne gerichtet. Diese Weltabgewandtheit, die Ruhe und Harmonie seines Wesens zeigten, dass Huber nicht nach der Leute Meinung fragte, dass er sich keiner Mode unterwarf. Niemals auffallend gekleidet, fiel er doch auf. Und vielfach galt er für einen Sonderling, gleich jedem, der das Gemeine verachtet.

„Nie werde ich,“ schreibt ein Biograph, „die Stunde vergessen, wo ich zum erstenmal dem Manne entgegentrat, der mich zwang, meinen Begriff vom Menschen abzuändern. Es war die Dämmerung eines Sommerabends. Huber sass gegen das Fenster. Mit seinem mächtigen schwarzen Bart, dem geisterhaften Blick, der imponirenden Stirn glich er einem Flussgott. Er konnte wie ein Felsen sitzen und schweigen. Seine Lider bewegten sich dann nicht. In solchen Augenblicken hätte eine Kanonenkugel neben ihm platzen können, er hätte sich nicht geregt. Er hatte eine Gleichgiltigkeit, einen Stolz gegen das Leben, der an Verachtung grenzte . . .“

Wie die Adelligen von Geburt, schien unser Künstler mit allen ritterlichen Tugenden begabt. Ein vortrefflicher Reiter, war Huber, noch ehe er die Düsseldorfer Kunstschule bezog, österreichischer Officier. Als Adjutant des Regimentsinhabers Grafen Wengerski machte er im Jahre 1859 den italienischen Feldzug mit. Dort haben ihn wohl malerische Dinge mehr gefesselt wie militärische. Tapferkeit, ja Tollkühnheit besass der Verstorbene genug. Aber sonst hatte er kaum das Zeug zu einem guten Soldaten.

Auf anderen Gebieten war Huber vielseitig begabt, und der Geschmeidigkeit seines Körpers entsprach die seines Geistes. Er hatte eine wunderbare Art, menschliche und thierische Leiden zu lindern. Einem Verunglückten zog er Knochensplitter so zart und schmerzlos aus der Wunde, dass der inzwischen herbeigeholte Arzt dem vermeintlichen Collegen hohe Anerkennung zollte. Wer unseren Künstler am Klavier gehört hat, wurde durch seine Phantasien tief bewegt.

Ernst in ernstesten Dingen, Feind jeder Frivolität, nahm Huber auch das Recht für sich in Anspruch, Künstlerlaunen zu befriedigen. Zum Plaudern aufgelegt, behandelte er schwierige Probleme mit Scharfsinn und Gründlichkeit oder überraschte durch geniale, oft durch groteske Einfälle; Alltägliches wusste er interessant zu beleuchten; erquickend war sein goldener Humor. Doch hatte er seinen schweigsamen Tag, brachte kein Mensch aus ihm ein Wort heraus. Stundenlang sass er dann stumm inmitten einer heiteren Gesellschaft. Den grössten Anstrengungen schien er gewachsen. Fesselte ihn just eine Arbeit, so blieb er vom frühen Morgen bis zur späten Nacht in der Werkstatt, bei grellem Gaslicht malend. Tagelang verschmähte er Speise und Trank; als Entschädigung gewährte er dann seinem Körper nur einen langen Schlaf. Gegen Hitze schien Huber völlig unempfindlich; er liebte es, sich barhäuptig dem ärgsten Sonnenbrand stundenlang auszusetzen; dem einstigen Wüstenwanderer war die europäische Sommersonne, die wir fliehen, willkommen. Thiere

bändigte sein Blick, doch fürchteten ihn die gebändigten weniger, als sie ihn liebten. Sein Pferd Perla nahm er einst ins Atelier und liess es dort zwischen den feuchten Leinwänden frei umhergehen; einmal hielt er gleichzeitig 26 Hunde edelster Racen; ein andermal einen Schakal, den er aus Afrika mitgebracht hatte.

Dergleichen that jedoch Huber nicht, um Aufsehen zu erregen oder um von sich reden zu machen. Niemals las man von seinen Extravaganzen in der Zeitung, niemals machte eine Huber-Anekdote die Runde durch die Blätter.

Rücksichten auf das, was „die Leute sagen“, kannte Huber nicht. Er trug den Massstab für sein Thun und Lassen lediglich in seinem Inneren. Und wenn er streng war gegen Andere, so war er doch weit strenger gegen sich. Oft mussten wir's erleben, dass Huber eines seiner Bilder vernichtete. Das geschah nicht etwa im Zorn, nicht im Unmuth oder in der Erregung. Ruhig zerschnitt er die Leinwand in Streifen oder er gab die Holztafel als Zielscheibe den Gewehren seiner Knaben preis.

Wie durch ein Wunder konnte Huber's einstiger Schüler Stefan Simony ein Bruchstück jener „Amazonenschlacht“ retten, die ihr Schöpfer der Nachwelt gleichfalls vorenthalten wollte. Uns ist das mächtige Bild noch frisch in der Erinnerung. In wildem Ungestüm stürmen Kriegerinnen einher, ihre ungesattelten Rosse in die Schlacht hetzend: eine Horde rasender Weiber, gefolgt von der grimmigen Meute. Pferde und Hunde erregten durch ihre verblüffende Naturwahrheit allgemeinen Beifall, aber für die ungezügelte Wildheit der Amazonen hatte mancher Laie kein Verständnis. Damals — zu Ende der Siebzigerjahre — dachte man sich Amazonen als wohlgestaltete Frauen in malerischer Tracht, die mit anmuthiger Rundung der schönen Arme ihre Speere schwingen. Heute würde man es schon eher begreifen, dass Weiber, die sich dem Kriegsdienste widmen, durch ihr Handwerk verroht und von Mordlust entstellt werden. Heute würde man, ohne sich von der Rauheit jener blutdürstigen

Frauen abstossen zu lassen, die unbändige Kraft der Gestaltung, die wilde Bewegtheit der menschlichen und thierischen Körper bewundern und den Maler vielleicht zum Ehrenmitglied der Secession ernennen. Die Amazonenschlacht ist um zwei Jahrzehnte zu früh entstanden.

Nachdem das Bild bereits ausgestellt war, machte Huber eine Aenderung daran, die ihn nicht befriedigte. Schliesslich vernichtete er das Kunstwerk. Ein Diener, der wohl den Auftrag hatte, die Riesenleinwand völlig zu zerschneiden, bewahrte in pietätvollem Ungehorsam einen vom Messer verschont gebliebenen Theil, und so kam das Bruchstück an seinen jetzigen Eigner.

Unser Künstler wollte, dass von seiner Hand nur Vollwerthiges auf die Nachwelt komme. Was seinem eigenen Urtheil nicht als echtes Kunstwerk galt, sollte dem öffentlichen Urtheil entzogen sein. So kann es nicht Wunder nehmen, dass die Kritik an seinen Arbeiten nichts auszusetzen fand. In den Kunstberichten der Achtzigerjahre sind Huber's Bilder stets nur als Meisterwerke angeführt. Um seinen Rang als bester österreichischer Thiermaler zu kennzeichnen, nannte man ihn einen neuen Gauermann. Doch hat dieser kaum die Anatomie des thierischen Körpers so völlig beherrscht; kaum eine solche Kraft und Satttheit der Farbengebung erreicht wie Huber. Uns scheint er als Thiermaler mit Troyon künstlerisch verwandt. Seine Porträts aber erinnern, wie wir sehen werden, an Rembrandt. Nur schwer widerstehen wir der Versuchung, den Vergleich zwischen Rembrandt und Huber durchzuführen. Denn beide waren vornehm in der Gesinnung, grosszügig in der Lebensführung, mächtig im Können; beide waren Realisten und hielten auch alltägliche, scheinbar unbedeutende Vorgänge ihres Pinsels nicht für unwerth; beide beschränkten sich nicht auf ein besonderes Fach, sondern malten, was ihnen beliebte; beiden war sittlicher Ernst und köstlicher Humor zu eigen. Gar Manches, was über Rembrandt „von einem Deutschen“ gesagt wird, gilt auch für Huber: Er zeigt Kraft ohne Brutalität und Zartheit ohne

Schwäche. Seine Vornehmheit ist nicht von prunkender und glänzender Art; sie blendet nicht, sondern beruhigt. Wie Rembrandt war Huber nicht nur ein protestantischer Künstler, sondern auch ein künstlerischer Protestant.

Die Frage drängt sich auf, weshalb unser Meister von der grossen Menge verhältnismässig wenig gekannt wird. Nicht in Mängeln, in Vorzügen Huber's liegt die Erklärung. Seine aristokratische Abgeschlossenheit wehrte jeder Reclame, die nachgerade ein unentbehrliches Hilfsmittel der Kunst scheint; sein Stolz gestattete ihm nicht, niederen Instincten zu schmeicheln; seine Vielseitigkeit war verwirrend fürs Publicum, das vom Thiermaler Huber Thierstücke sehen wollte; nicht Monumentalgemälde, Allegorien und Bildnisse. Ja, häufig hat man die Identität des Künstlers gar nicht erkannt und Namensgleichheit vermuthet. Führt doch ein Lexikon den Verstorbenen mehrmals auf, einen Thiermaler, einen Porträtisten und einen Orientalmaler Huber fälschlich unterscheidend. Treffend sagt F. Salten: „Huber's besondere Art war das Thierstück. Aber wie das Thier enge mit der Landschaft verknüpft ist, wuchs ihm aus dieser Specialneigung die Landschaftsmalerei, und wie er von seinen prächtigen Pferdebildern zu den Reitern gelangte, entwickelte er sich zum Porträtisten, so dass man also seine Weise weder schabloniren noch mit einer Marke versehen kann... Er war ein Maler im eigentlichen, edlen Sinn des Wortes, und das ist die einzige Bezeichnung, die man ihm geben darf.“

Vor dem Krach des Jahres 1873 gehörte es in Wien zum guten Ton, ein Huber'sches Thierstück zu besitzen. Es ist keine Fabel, sondern durch Zeugen erhärtete Thatsache, dass tausende von Gulden für eine leere Leinwand gezahlt wurden, wenn Huber nur das Versprechen gab, dem Besteller ein Thierbild darauf zu malen. Als später unser Künstler seltener Gelegenheit fand, in der freien Natur zu studiren, wandte er sich anderen Stoffen zu. Ein schlechter Geschäftsmann, der seinen gutgehenden Handel aufgibt und, unbe-

kümmert um das Verhältnis von Nachfrage und Angebot, nur das schafft, was ihn befriedigt!

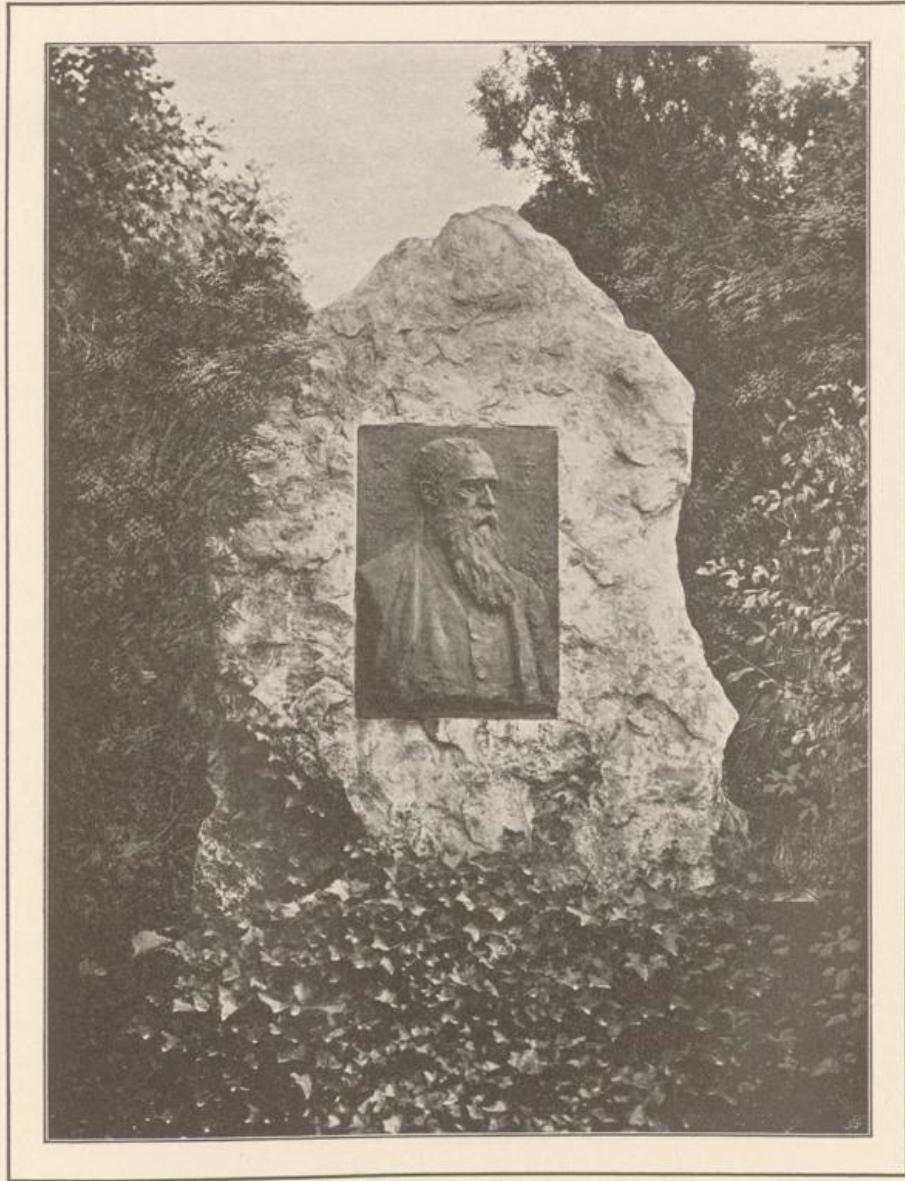
Ja, es ist kaum zu sagen, wie schädlich für den Ruhm der Welt die Vielseitigkeit eines Künstlers ist. Die Leute wollen vom Mönchsmaler Mönche, vom Pferdemaler Pferde, vom Blumenmaler Blumen haben; sie begreifen nicht, dass der wahre Maler Alles darstellen darf, was sein leibliches Auge erfasst oder sein geistiges Auge sich vorstellt und was seine Seele in Schwingungen versetzt. Ein solcher wahrer Maler im reichsten Sinne war unser Huber, und wir erhoffen immer noch eine Gesamtausstellung seiner Werke, die, ohne jeden geschäftlichen Hintergrund, nur den Zweck hat, ein Vollbild seiner Lebensarbeit zu geben. Die in Eile veranstaltete Ausstellung kurz nach des Meisters Tod gab, wenngleich ihr Reichthum Manchen überrascht hat, ein solches Vollbild keineswegs.

Alle Besitzer von Huber-Bildern auszufinden, wird viele Mühe kosten. Bekannt als solche sind Seine Majestät der Kaiser, Erzherzog Rainer und Erzherzog Otto, von denen der Letztgenannte, als Liebhaber die Malkunst ühend, des Verstorbenen einstige Werkstatt am Schillerplatz bezogen hat; die Fürsten Liechtenstein und Arenberg, Altgraf Salm, Graf Khevenhüller, Graf Stollberg, Graf Wilczek und Graf Saint Genois, die Akademie der bildenden Künste, die Deutsche Verlagsanstalt in Stuttgart und hervorragende Wiener Kunstfreunde, wie Jean Roth, Paul v. Schoeller, Baron Rothschild, Otto Seybel, Josef Simon; ferner die Herren M. Adensamer, Wilhelm Brückner, Baron Buschmann, W. Crone, Dobner v. Dobenau, Doctor W. Figdor, Moritz Friedmann, Fröhlich v. Feldau, Laczi v. Gutmann-Gelse, Emanuel Grünfeld, Wilhelm Hiller, Fritz Krauss, Dr. Kamill Lederer, dessen Bruder Dr. Moritz Lederer, Professor v. Lichtenfels, Ludwig Lipp, Dr. Löwy, Moritz Mayer, H. O. Miethke, Baron Offermann, Carl Pessl, Rud. Salcher, Director Schönwald, Donat Zifferer. Einzelnes ist im Besitz der Hinterbliebenen, wo sich u. A. alle von Huber gemalten Familienbilder finden. Doch von vielen seiner

Sachen war der Aufenthalt bisher nicht zu erforschen. Sportbilder, Pferdeporträts, „Viererzüge“ kamen zumeist unmittelbar aus der Hand des Meisters in adelige Schlösser, ohne jemals öffentlich ausgestellt zu werden. Ungezählte Orientbilder wurden in Egypten, wo Huber dreimal war, von Engländern und Amerikanern angekauft. Nur durch Vermittlung der Botschafter und Consuln wäre es möglich, den grössten Theil seiner Werke zur Collectivausstellung zusammenzubringen. Freilich ist kaum anzunehmen, dass sich der österreichische Staat dieser Aufgabe unterzieht, denn er hat dringendere Pflichten gegen die Manen unseres Künstlers zu erfüllen.

„Es ist,“ schreibt ein Chronist, „kaum glaublich und beruht leider auf Wahrheit, dass Professor C. Rudolf Huber, der als Thier- und Porträtmaler einen Weltruf genoss, weder im kunsthistorischen Museum noch in der Bildergalerie der Stadt Wien durch ein Werk vertreten erscheint.“ In der That, es ist kaum glaublich, zumal Huber ein Niederösterreicher ist — er wurde am 15. August 1839 zu Schleinze bei Wiener-Neustadt geboren — und zumal er die Meisterschule für Thiermalerei an unserer Kunstakademie sechzehn Jahre lang unentgeltlich geleitet hat. Seine Schüler ehrten das Andenken des theuren Meisters, indem sie ihm ein würdiges Grabmal errichteten. Das Relief, in eine mächtige Felsplatte eingefügt, wurde von Theodor Charlemont trefflich gebildet und von der kaiserlichen Erzgiesserei (Arthur Krupp) gegossen. Doch ist Huber's Sterbetag nicht, wie die Bronzetafel anzeigt, der 23., sondern der 28. August 1896. Anton Katzer, Rudolf Konopa und Stefan Simony erwarben sich besondere Verdienste um das Denkmal, dessen Zustandekommen der Uneigennützigkeit aller Betheiligten zu danken ist.

Nach der feierlichen Einweihung des Grabmales durch Oberkirchenrath Dr. Witz-Stöber sprach der damalige Vorstand der Wiener Künstlergenossenschaft Rudolf Weyr, der selbst den Verstorbenen in einer mächtig wirkenden Büste verewigt hat, ergreifende Worte, die wir hieher setzen:



Das Grabmal Huber's
mit dem Reliefbildnis von Theodor Charlemont.



„Tiefbewegt stehe ich in Vertretung meiner Kunstgenossen vor der düsteren Pforte, die dich, theurer Freund, von uns trennt, an der Stelle, wo dein kunstdurchglühtes Herz dauernd Ruhe gefunden. Noch fühlen wir das harte Schicksal, das dich aus unserer Mitte rief, denn du warst ein Künstler voll und ganz. Durchwärmt von einer stillen, inneren Begeisterung für deine Farbenwelt, erregt von einem rastlosen Drang zum Schaffen, den du unter dem trüben heimatlichen Himmel wie in der Sonnengluth des Orients zu stillen suchtest, hast du durch den Ernst in deinem Wirken Merksteine auf deine Lebensbahn gesetzt, die durch allen Zeitenwechsel von deinem Dasein Kunde geben werden. Aber nicht durch deine Hand allein warst du der Kunst geweiht, du warst ein Künstler durch dein inneres Wesen, durch die Vornehmheit und den Adel der Gesinnung. Selbstlos hast du den Lebenskampf geführt in einer Zeit, in der man die Selbstlosigkeit nicht kennt, mit einem stillen Lächeln siegte deine Seelengrösse über die vielen Nichtigkeiten dieses Lebens. Deine ideale, würdevolle Lebensführung hat sich in die Herzen Aller eingegraben, die dir näher standen, und du empfängst noch heute den seelischen Tribut in dem unbesiegbaren Grame, der deine treue Lebensgefährtin immer noch erfüllt und der wehmüthig in uns allen nachklingt. Nicht allein dem Künstler, dem edlen Menschen ist dieser Stein gesetzt. Er ist aus dem Erdgefüge losgelöst, um dem Vernichtungsdrange der Natur zum Trotze dein Bildnis festzuhalten, wie wir die Erinnerung an dich, den edlen Freund, den treuen Kunstgenossen, bewahren wollen durch alle Lebensstürme, die über uns ergehen. Nimm diesen Kranz, den wir dir weihen als Symbol des Sieges und der Ehrung. Treue Erinnerung hat Blatt an Blatt gefügt und jedes ist ein Gruss von einem Freunde. Mag Herbstessturm ihn auch verwehen, der Schnee des Winters ihn bedecken, was du als Künstler warst, was du uns als Freund gewesen, das wird immer in uns grünen.“

Diese herrliche Gedenkrede umschreibt knapp und scharf die Wesenheit Rudolf Huber's und sie bekundet, dass sein Name von

den vaterländischen Kunstgenossen hoch gehalten wird; dass sein ehrliches Kunstschaffen, sein makelloser Wandel, sein heisses Ringen nach Wahrheit und Schönheit den Ueberlebenden als leuchtendes Beispiel gilt.

Angesichts des Grabsteines, den dankbare Liebe erstehen liess, hegen wir die Zuversicht, die volle Würdigung unseres Künstlers werde in immer weitere Kreise dringen. Ein kleines Scherflein dazu beizutragen, ist die Aufgabe des vorliegenden Albums. Dank dem freundlichen Entgegenkommen von Kunstfreunden und Verlagsanstalten vereinigt unsere Mappe in photographischer Nachbildung vierundzwanzig Huber'sche Werke, deren Betrachtung wir uns nunmehr widmen.

Das Jugendbildnis, das wir voranstellen, ist als eine seiner ersten Arbeiten, wie auch dadurch interessant, dass die edlen Züge des damaligen Jünglings jene Tugenden ahnen lassen, die sich beim späteren Manne so reich entwickelt haben.

Die kleine Alpenlandschaft aus dem Jahre 1882 gehört zu den reichen Früchten einer Studienreise, die Huber mit seinem Freund und Schwager Professor Eduard v. Lichtenfels und einigen Schülern an die kärntner-italienische Grenze unternommen hat. Dieses Freilichtbild beweist, dass es Huber mit den Modernsten an Frische und Unmittelbarkeit der Naturschilderung hätte aufnehmen können; nur war er zu gewissenhaft, um je etwas Unfertiges aus der Hand oder eine Studie für ein Bild zu geben: wie heutzutage Etwelche thun mögen, die aus der Noth eine Tugend machen.

Das aus dem Besitz der Wolter stammende Pferdeporträt — bei der Wolter-Auction wurde es von Herrn Josef Simon erstanden — ist ein Beleg dafür, dass Huber in der Kenntnis des Pferdekörpers von Keinem übertroffen wird. Wie er die Seele dieses edelsten Thieres begriffen, zeigt deutlich das berühmte Bild: „Der Tod des Beduinen“. Inmitten der Wüste hütet ein Ross die Leiche seines Reiters. Wer das Original oder auch nur jene Skizze gesehen hat,

die Huber einst für eine Wohlthätigkeitsauktion spendete, wird sich des starken, fast beklemmenden Eindruckes dieser Schöpfung erinnern. Die Luft ist geschwängert vom gelben Wüstensand. Das Pferd streckt den Kopf schnaubend über den Leichnam seines Herrn, und, Todesangst im Blick, späht es nach Hilfe. Wer hätte je die düstere Poesie der Wüste ergreifender und wirkungsvoller dargestellt!

Wie C. v. Vincenti zutreffend bemerkt, hat Huber das „wunderlich-hässliche Kameelthier mit dem Schwanenhals und den Affenohren nicht minder liebevoll studirt wie die schönen arabischen Pferde, die er für fürstliche Cavalière porträtirte“. In unserem Kameelbilde kommt das seltsam Ruhevolle einer Wüstenrast wunderbar zur Geltung; die hochmüthig blickenden Kameele haben fast etwas Imponirendes.

Auch das Gemälde „Ausfahrt einer Haremsdame“, das uns der Verleger freundlich überlassen hat, verräth den genauen Kenner des Orients. Hier übte er nach Salten seine kraftvollsten Gefühle, seine schönsten Lichtideen aus. „In dem Staubnebel der Wüste, in dem von grellen Fackeln zerrissenen Dunkel arabischer Strassen fand er hundert malerische Motive, die ihn aufregten und zu kostbaren Arbeiten anregten.“

Hans Grasberger schrieb einmal, unsere Künstler — Huber, Lenbach und Makart, die das Geburtshaus des damaligen Vicekönigs Ismail Pascha bewohnten — hätten in Egypten wie Fürsten gelebt und wie Fellachen gearbeitet. Huber hielt am längsten dem afrikanischen Klima Stand und kam stets als letzter nach Europa zurück. Er wurde nicht müde zu malen und zu sehen. Seine egyptischen Eindrücke waren denn auch so nachhaltig, dass er nach langjähriger Abwesenheit von dort noch einige seiner sonnigsten Orientbilder und seine sämtlichen Zeichnungen für Ebers' „Egypten“ frei aus dem Gedächtnis machen konnte. Eine geradezu phänomenale Leistung! Er lieferte für das erwähnte Prachtwerk mehr als vierzig Blätter,

von denen wir drei mit Erlaubnis der Stuttgarter Deutschen Verlagsanstalt hier vorführen.

Wer sich eine Vorstellung davon verschaffen will, wie Huber die Amazonenschlacht dargestellt hat, betrachte seinen „Mamelukensprung“! Dieselbe realistische Kraft, die jenes Gemälde beherrscht hat, finden wir in dieser Zeichnung. Ueber die Geschichte des merkwürdigen Bildes erzählt Georg Ebers in seiner Huber-Monographie („Die Kunst unserer Zeit“, München, Hanfstaengl): „Mohammed Ali, der grosse Neugestalter Egyptens, hatte erkannt, dass er mit seinen tiefeingreifenden Erneuerungs- und Verbesserungsabsichten nie zum Ziele gelangen würde, wenn er nicht mit dem mächtigen und übermüthigen Adel der Mameluken aufräumte, der auf ihn, den Emporkömmling, mit stolzer Selbstüberhebung herabsah, und in dessen Vortheil es lag, die alten Missstände aufrecht zu erhalten. Er machte kurzen Process. Am 1. März 1811 lud er die gesammten Mameluken, 480 an der Zahl, zu einem Feste auf die Citadelle nach Kairo, wo sie auch auf ihren edlen Rossen im reichsten Waffenschmuck erschienen. Ausser Einem sollte sie Keiner lebend verlassen; denn die hinter festen Mauern verborgenen Albanesen des Vicekönigs schossen Mann für Mann bei ihrem Auftritte nieder; der Eine aber, der mit dem Leben davon kam, war Amin Bē. Dieser kühne Mann zwang sein Ross zu einem ungeheuren Satze über die Brüstung des Citadellenabhanges und entging durch ihn dem Schicksale der Genossen. Dieser ‚Harrassprung‘ eignete sich für die bildliche Darstellung in unserem Werke, und in Tützing konnten wir Huber eine solche schon zeigen. Ein bekannter deutscher Maler hatte sie hergestellt, doch schien es mir unmöglich, ihr das ‚placet‘ zu ertheilen, und Gnauth, der technische Leiter des Ganzen, theilte meine Bedenken. Als wir Huber das sehr sorgfältig ausgeführte Blatt zeigten, lachte er laut auf. Amin Bē sass etwas nach vorne geneigt im Sattel und schwenkte, strahlend vor Freude über den gelungenen Streich, den Arm; das Pferd streckte Vorder- und Hinterbeine ganz wie der fliegende

Pegasus weit von sich. Wie unsinnig das Alles sei, erwies uns der Pferdekennner und ausgezeichnete Reiter mit wenigen treffenden Worten. Diese Stellung des Pferdes in der Luft war, wenn ihm keine Schwingen halfen, völlig unmöglich, und das Triumphiren des schwer gefährdeten, von Niemand verfolgten Flüchtlings so unwahr wie möglich. Bei dieser Art des Sprunges hätte das Ross sich unfehlbar überschlagen und sammt dem Reiter zu Grunde gehen müssen. War der kühne Mameluk wirklich entkommen, so konnte es nur in einer Weise geschehen sein. Er musste das Pferd, so stark es ging, zurückgenommen und es an die schräge Mauer gedrängt haben, um durch Reibung die Schnelligkeit des Sturzes zu vermindern. In der Haltung und im Antlitz des Reiters musste das tiefste Entsetzen zum Ausdrucke kommen. Mit dem Stifte in der Hand zeigte Huber dann, wie er es meinte. Wir gaben ihm Recht. Als wir später die ausgeführte Zeichnung erhielten, befremdete uns zuerst die Haltung des zu Boden gleitenden Rosses, doch erkannten wir bald, dass es in der That die einzig mögliche sei. Jetzt sah man dem Reiter auch an, dass er sich für Tod oder Freiheit entschieden. Etwas tief Ergreifendes liegt in dieser höchst eigenartigen Zeichnung, die deutlich vor Augen führt, was ich unter dem ‚gesunden Realismus‘ Rudolf Huber's verstehe.“

Gesunder Realismus kennzeichnet auch den scharf beobachteten „Geldwechsler“, während die dritte unserer egyptischen Federzeichnungen vor Allem glücklichen Humor verräth. Angesichts des Eseleins, dem man zur Strafe seines Eigensinnes das linke Ohr abgeschnitten und die Vorderfüsse gebunden hat, wird man sich des Bedauerns so wenig als des Lächelns erwehren können.

Aus der grossen Zahl heimischer Thierstücke haben wir solche ausgewählt, die zugleich Huber's Bedeutung als Landschaftsmaler bekunden. Jedes einzelne Stück hat seine geschlossene, nur ihm eigenthümliche Stimmung. „Die grosse stille Ruhe der Meister von Barbizon liegt auf dem goldenen Sonnenschein oder in den gemächlich glei-

tenden Wolken dieser luftigen Horizonte.“ Im „ungarischen Ochsenzug“ ist das ruhige Vorwärtsschreiten der Thiere höchst glaubwürdig wiedergegeben; die Perspective erscheint meisterhaft behandelt. Wegen der grossen Menge von Ochsen erhielt das Bild in Künstlerkreisen den Namen „Die Majorität“. Der Meister hörte dieses Scherzwort mit vergnügtem Schmunzeln.

Manche Kenner geben Huber's „Lamperln“ vor seinen anderen Thieren den Vorzug. Unsere „Schafheerde“ liefert eine Probe von der Art, wie er diese wolligen Wiederkäuer zu malen wusste. Nicht nur das Körperliche, auch der besondere Thiercharakter tritt deutlich in die Erscheinung. Harmlosigkeit und Gutmüthigkeit werden hier nicht minder klar ausgedrückt wie in Huber's „Wüstenmahlzeit“ die grässlichen Raubthiergelüste der Aasgeier und Hyänen, die den Cadaver eines verendeten Kameels verzehren. Mit Rücksicht auf die moderne Schwachnervigkeit glaubten wir, auf die Wiedergabe dieses bei aller Schönheit grauenvollen Bildes verzichten zu sollen.

Die „Kühe im Wasser“ haben allgemeine Anerkennung gefunden, als deren greifbares Zeichen unser Künstler die goldene Carl Ludwig-Medaille erhielt. Wirklich flüssig erscheint das Wasser, wirklich luftefüllt die Atmosphäre; wunderbar plastisch stehen die Kühe im Wasser.

Einen wirksamen Contrast zum behaglichen Gleichmuth jener Kühe bildet die Bewegtheit beim „Heimtrieb“, den Salten Huber's Meisterstücken zuzählt. „Die charakteristische Physiognomie der Thiere, die Eigenthümlichkeit ihrer Körperbewegungen, die Besonderheiten ihres Muskelspieles, all das ist mit intuitivem Erkennen festgehalten.“ Während die photographische Momentaufnahme einen Punkt der Ruhe aus der Bewegung herausreisst, gibt uns der Maler die Empfindung wieder, die ein Naturvorgang im menschlichen Auge hervorruft. Am eindrucksvollsten in diesem Betracht sind Huber's „Schafe im Sturm“. Leider fehlt das berühmte Gemälde in unserer Sammlung, aber auch an dem vorliegenden Blatte können wir zeigen, wie wahr-

haft künstlerisch unser Meister das Körperliche in die Fläche, die Bewegung in die Ruhe zu übertragen vermochte. Nur mühsam zwingt des Treibers Peitsche die störrischen Rinder auf den Heimweg. Und wie lebhaft auch die thierischen Körper bewegt, wie sehr auch die Muskeln gespannt sind, wir haben keineswegs das Gefühl des plötzlich Erstarren; nichts stört den Schein der Bewegung.

Nicht minder interessant ist die Gegensätzlichkeit in den beiden Sportbildern, die wir durch die Liebenswürdigkeit ihres Verlegers vorzuführen in der Lage sind. Hier die unfreiwillige Komik eines Jagdunfalles, in knapper Fassung köstlich erzählt, dort die Tragik eines letzten Augenblickes. In der „Hallali“ genannten Scene stellt sich der Mittelpunkt der Parforcejagd dar, wie Dr. v. Freydorf in einer Studie über den Ursprung des Jagdrufes zur Berichtigung etwa verschwommener Begriffe vom „Hallali“ ausführt (Beilage zur M. Allg. Zeitung): Der verfolgte Hirsch ist des Fliehens müde, hat sich zum Kampf mit der Meute ‚gestellt‘, ihn umgeben die herankommenden Reiter unter ‚Juchen‘ und Fanfaren. Man wartet so die Ankunft des Jagdherrn ab. Der Jagdherr selbst gibt nun dem Hirsch den ‚Fang‘. Ein Anderer dürfte, ohne besondere Vollmacht, wie solche hier und da als Ehre verliehen wird, den Hirsch nicht tödten. Die Feierlichkeit dieses Moments wird dadurch bezeichnet, dass die umstehende Jagdgesellschaft den Fangstoss des Jagdherrn mit dem allseitig unter Handerheben und Waffenzücken aufgenommenen Rufe ‚Hallali!‘ begleitet . . .

Wie aus dieser Schilderung erhellt, macht das „Hallali“ die Lust und den Stolz der Jagdgesellschaft aus. Das Huber'sche Bild nun wird keineswegs dem Waidmanne die fröhliche Jagderinnerung trüben. Doch wir, die wir den Blick des den Tod erwartenden Wildes gewahren, werden uns bewusst, dass es nicht nur ein waidgerechter Jäger war, sondern auch ein edler, mit des Thieres Schmerz mitfühlender Mensch, der diese Scene geschaut; ein grosser Künstler, der sie uns dargestellt hat.

Von solchen Jagdstücken ist bei Hanfstaengl eine ganze Reihe in photographischer Reproduction erschienen, und einzelne — die humoristischen — haben Auflagen erlebt, deren Höhe nur von Kaulbach's „Lautenschlägerin“ übertroffen wurde. Dessen rühmte Huber sich nicht. So fremd waren seinem Wesen Eitelkeit und Gewinnsucht, so strenge war er gegen sich, dass Massenerfolge statt ihn zu befriedigen, ihn stutzig und misstrauisch machten. Beglückwünschte ihn Jemand zu derartigen Erfolgen, so empfand er es wie eine Beleidigung. Und weil's ihm, wenn ihn Einer nicht verstand, kaum der Mühe werth war, Worte zu machen, so blieb er unverstanden. Laienlob konnte ihn verletzen, Künstlertadel ergötzen. Angesichts einer Huber'schen Parforcejagd soll Lenbach einst gesagt haben, es sei doch eine Schande, dass ein solcher Künstler nichts Besseres zu malen wisse als rothe Fräcke. Der Hinterbringer dieser Aeusserung war bass erstaunt über Huber's trockene Antwort, Lenbach habe Recht! Sein feines Ohr hörte eben durch den Tadel Anerkennung durchklingen. Thatsächlich malte er keine Parforcejagden mehr, trotzdem noch manche Bestellung auf derartige Sportbilder bei ihm einlief.

Den Höhepunkt von Huber's künstlerischem Wirken bezeichnen die überlebensgrossen Reiterporträts des Grafen Starhemberg und des Herzogs von Lothringen. Jedes derselben misst nahezu drei Meter in der Höhe und über zwei Meter in der Breite. Wir wissen zwar, dass räumliche Ausdehnung und künstlerische Grösse an sich nichts miteinander gemein haben, aber solchen Denkmälern darf auch der äusserlich grosse Zug nicht fehlen. Der Kunstwerth dieser gewaltigen Schöpfungen ist unbestritten. Vergleicht sie doch Carl Schreder mit den Reiterbildnissen von Tizian und Velasquez, „wobei aber unser Meister die beiden Malerfürsten in der anatomischen Genauigkeit der Pferde zweifellos übertrifft“. Ungeachtet ihres Umfanges und der Grosszügigkeit ihrer Auffassung sind übrigens die Gemälde so gewissenhaft und sorgfältig ausgeführt, dass sie —

heutzutage eine Seltenheit! — die Betrachtung aus nächster Nähe vertragen. In einem dem Türkenbesieger Starhemberg zum 200. Todestage gewidmeten Gedenkblatte stellt C. Bostianchich-Braum die Tatsache fest, dass (ausser der Statue Hellmer's im Massendenkmal der Stefanskirche) dieses Huber'sche das einzige monumentale Porträt unseres vaterländischen Helden ist. „Der Künstler,“ heisst es dort, „hat dieses Bild nach eingehenden und gewissenhaften Studien gleichzeitig mit dem in denselben Dimensionen gehaltenen ‚Carl Herzog von Lothringen‘ gemalt, und zwar aus Anlass der zweiten Centenarfeier der Befreiung Wiens von den Türken (1883). C. Rudolf Huber, ebenso hervorragend als Thiermaler wie als Porträtist, hat in diesen beiden mit patriotischer Begeisterung geschaffenen Kunstwerken sein Bestes gegeben. Es sind Galeriebilder im strengsten Sinne des Wortes, und wir können es kaum begreifen, dass sie bis heute noch nicht ihrer Bestimmung zugeführt wurden . . . Dem Maler wurde seinerzeit für diese vaterländischen Meisterwerke von England aus ein grosser Betrag angeboten, doch wollte Professor Huber aus Patriotismus die Bilder nicht ins Ausland gebracht sehen. Heute steht die Angelegenheit allerdings anders. Die zwei Reiterporträts befinden sich, der Oeffentlichkeit entrückt, in einer dunklen Ecke der Kunstakademie und sollten endlich unter allen Umständen einer würdigen Bestimmung und Schaustellung zugeführt werden.“ Denselben Wunsch haben schon Groller, Hevesi, Ranzoni, Salten vergeblich ausgesprochen. „Zwei monumentale Bilder, von einer Grösse der Auffassung, von einer prachtvollen Farbenwirkung und einer Feinheit des Details, die man auf alten Meisterwerken suchen muss. Wie herrlich ist der Rappen des Starhemberg in seinen gezügelten, kraftvollen Bewegungen, wie glänzend die stylisirte Haltung des schweren Schimmels, auf welchem in goldener Rüstung der Herzog von Lothringen sitzt. Und welche Weite in der Luft, welche Sonne auf dem tief unten schlummernden Marchfeld. Man darf neugierig sein, welches Schicksal die beiden Bilder erfahren werden, die nur

geschaffen sind, einer öffentlichen Sammlung zur Ehre zu reichen.“

Den gleichen Geist wie diese vaterländischen Heldenbilder athmet das Kolossalgemälde Washington's, in dessen Zügen, wie R. Scheu sagt, „soviel Mildheit, Noblesse und Kraft ausgedrückt ist — ein Theil von Huber's Seele“. Ungeachtet des Ruhmes, den der Verstorbene als Thiermaler genoss, wurden bei diesen Monumentalbildern allenthalben die Reiter ebenso sehr bewundert als die Pferde. Und seiner Kraft sich selbst bewusst, widmet der Meister seine Kunst fortan dem höchsten aller lebenden Geschöpfe, dem Menschen. Seine historischen Porträts haben ihm den Weg zur Bildnismalerei gewiesen. Hier begann er, schreibt Salten, als echter Künstler, ganz von Anfang. „Immer wieder von Neuem bessernd, feilend, componirend arbeitete er sich auch da zu grosser Bedeutung empor. Es liegt ein beinahe wildes Ungestüm in seiner Art, Gesichter zu erfassen. Man spürt etwas wie körperliche Kräfte, die mit Gewalt ihr Object anfassen. So hat er viele Aufgaben — nicht bewältigt — man muss sagen: überwältigt. Könnte er leben, er würde der interessanteste Porträtmaler sein, den man sich wünschen kann.“

Von bekannten Zeitgenossen malte Huber u. A. den Kronprinzen Rudolf, den Dichter Ferdinand v. Saar, den Walzerkönig Johann Strauss, den Architekten Baurath Roth, den Custos Maler Gerisch, den Erfinder Ingenieur Manlicher, den Musiker Grafen Contini, die Aerzte Dr. Fleischmann und Dr. Holländer, Gräfin Bombelles, Fräulein v. Klinkosch, Fräulein v. Lichtenfels und seine beste Schülerin im Porträtfach Marie Rosenthal (Frau Professor Hatschek), die ihrerseits wiederum die Züge des verehrten Meisters in einer schönen Kohlenzeichnung festgehalten hat. Die Mitglieder seiner Familie hat Huber in zahlreichen Gemälden verewigt. Von jedem seiner drei Kinder schuf er ein lebensgrosses Bildnis; wir müssen uns jedoch an einer Miniature seines „Mädi“ genügen lassen. Das

lebensgrosse Bild desselben Kindes, ernster aufgefasst, ist ungemein kräftig und leuchtend in der Farbe.

Nebst einem Selbstporträt Huber's aus den Achtzigerjahren enthält unsere Mappe noch das deutlich an Rembrandt gemahnende Zürich-Bildnis, das in der Künstlerwelt seinerzeit geradezu Aufsehen erregte.

Als Porträt bezeichnen wir schliesslich auch das scheuernde Mädchen in einem slovakischen Interieur. Dieses Genrebildchen kann als Schulbeispiel für den Lehrsatz gelten, dass im Sinne des Realismus auch der unbedeutendste Vorgang des wirklichen Lebens, sofern er nicht durch Hässlichkeit abstösst, künstlerischer Gestaltung würdig ist. (Zwei wahre Meisterwerke in dieser Richtung sind „Schafschur“ und „Nusspascher“. Hoffentlich wird ein kommendes, grösseres Huber-Album die beiden Bilder enthalten.)

So wahrte sich Huber jenen gesunden Realismus, den Ebers ihm nachrühmt, indem er den Spuren der Natur nachzugehen, das Wichtige hervorzuheben und das Hässliche zu vermeiden wusste. Doch fand er auch die Kraft, das Irdische zu verlassen und dem Fluge seiner Phantasie zu folgen. Im Auftrage weiland Ihrer Majestät der Kaiserin malte er den „Sommernachtstraum“, ein Tryptichon, von dessen Mittelbild wir die Oelskizze darbieten. Besucher des kaiserlichen Jagdschlusses in Lainz sollen diese Gemälde zumeist für Werke Makart's halten. Und wahrlich, auch er vermochte keine leuchtenderen Farben, keinen edleren Linienfluss auf die Leinwand zu zaubern. So voll süsser Poesie ist dieser Sommernachtstraum, dass es zur Würdigung des Realisten Huber schier unerlässlich scheint, wenigstens den Entwurf zu dem Bilde zu kennen.

Von seinen sonstigen mythischen Scherzen halten wir das vorliegende Faunbild am höchsten. Die Lüsterheit des lockenden Fauns, das Misstrauisch-Begehrliche der aufhorchenden Ziege sind ebenso glänzend gegeben, wie der Felsen im Vordergrund und die im flimmernden Lichte verschwimmenden Alpen.

Heiteres aus der wirklichen Welt hat Huber nicht minder heiter gestaltet. Mit besonderem Vergnügen erinnern wir uns seines kleinen Oelbildes „Der Regen“. Ein Senn steht, vom rothen Schirme überspannt, im Freien, und Kälblein drängen sich an ihn, Schutz unter seinem Regendache suchend. Lustig ist das bekannte „Mutterglück“ (eine Sau mit ihren Jungen); am lustigsten des Künstlers Selbstcaricatur, die seine sehnige, gelenkige Gestalt in den unglaublichsten Verrenkungen darstellt. Auf die Wiedergabe dieser Humoristica müssen wir zwar verzichten, aber dank der Liebenswürdigkeit seines jetzigen Besitzers können wir den „Wiener Kellnerburschen“ bieten, der wohl geeignet ist, einen Begriff von Huber's treffsicherem Witz zu vermitteln.

Die vorliegende Auslese ist bescheiden und lückenhaft, aber sie gibt doch Zeugnis von der gewaltigen Lebensarbeit, dem ungewöhnlichen Können und der staunenswerthen Vielseitigkeit Rudolf Huber's. Ihn kennen heisst ihn schätzen. Deshalb glauben wir, dass dieses kleine Album dazu helfen wird, die Schätzung unseres Künstlers zu verbreiten.

Wien, im Spätsommer 1901.

Gerhard Ramberg.