Zur Einführung unserer Schüler in die Kasseler Bildergalerie.

Wie es von besonderem Werte ist, die Anschauung zu pflegen und die Schüler zu verständnisvollem Sehen und Betrachten anzuleiten, insbesondere auch ihnen Anweisung zu geben zu Verständnis und Würdigung der Werke der Plastik und Malerei, so ist es für uns Lehrer in Kassel eine Pflicht, die Schüler der oberen Klassen in die Gemäldegalerie, diesen größten Schatz Kassels, zu führen, ihnen hier in der Anschauung der herrlichen Meisterwerke Anleitung zu geben zu rechtem Begreifen und Würdigen derselben und sie somit nachhaltig dafür zu interessieren. Geschieht dies nicht, so gehen die Schüler erfahrungsmäßig wenig dahin, das Betrachten der Bilder bleibt für sie meist wertlos und ohne nachhaltigen Eindruck, und ein wahres verständnisvolles Interesse wird selten geweckt. Viel Zeit steht uns freilich hierfür nicht zu Gebote. Es gilt aber auch nur, ihnen bestimmte Beispiele und Richtlinien zu geben, sie immer wieder hinzuweisen auf das, was sie in der Natur selbst gesehen und beobachtet, und daran anzuknüpfen, auch ihnen Hülfsmittel an die Hand zu geben, nach denen sie sich dann selbst weiterbilden können. Für das Beste erachte ich es, ihnen nach einer Einleitung über die Entstehung der Galerie und damit in Beziehung zu Stellendes von den Hauptmeistern der Galerie einen oder nur einige zusammengehörige auf einmal bei einem Besuche vorzuführen, den Inhalt und die Bedeutung der Bilder kurz zu erklären, eine kurze Würdigung beizufügen und dann die wesentlichen Eigentümlichkeiten der einzelnen Maler aus den betrachteten Bildern abzuleiten. Es bietet sich dann reichlich Gelegenheit in Unterrichtsstunden, besonders auch in Vertretungsstunden, das Gesehene mit den Schülern zu wiederholen, neu zu gruppieren und das Verständnis zu vertiefen. Kleine Aufsätze und freie Vorträge sind daran anzuknüpfen.

An Hülfsmitteln sind den Schülern besonders zu empfehlen der große Katalog von dem Museumsdirektor Dr. Eisenmann und die Künstlermonographieen von Professor Knackfuß, denen auch ich in meiner nachfolgenden Arbeit viel zu danken habe.

Für den ersten Besuch mit Schülern, den ich im Nachstehenden vorführe und der sich auf etwa 1½ Stunden ausdehnen wird, habe ich als Aufgabe genommen:

1. Entstehung des Galeriegebäudes und der Gemäldesammlung.

2. Im Anschluß daran Vorführung der wichtigsten Bildnisse hessischer Fürsten und Wiederholung und Vervollständigung der damit zusammenhängenden Daten aus ihrem Leben, besonders aus dem des Begründers der Galerie, Wilhelms VIII. (Hierfür ist besonders der Abriß einer Geschichte des Hessenlandes von Prof. Karl Wagner zu empfehlen).

3. Erklärung der Echtermeyerschen Statuen im Treppenhause.

4. Vorführung der Bilder von Rubens, wobei gelegentlich auf andere dieselben Gegenstände darstellende Bilder vergleichend hingewiesen wird.

Es ist ein Gang durch die Galerie, so eingerichtet, daß man nicht hin- und hereilt durch die Säle und Seitenkabinete, sondern möglichst von einem Zimmer zum nächstliegenden gehend, das oben Erwähnte den Schülern zeigt. Erfahrungsmäßig wird ihnen bei diesem Gang nicht zu viel geboten, wie es wohl scheinen mag: sie können alles behalten, und was sie so gesehen, haftet sicher im Gedächtnis. In kleinen Wiederholungen wird dann schon während des Ganges das Zusammengehörige gruppierend zusammengestellt und so fester eingeprägt. Die wichtigeren Daten aus der hessischen Geschichte sind den Schülern aus dem Unterrichte schon bekannt.

Es könnte manchem sittlich bedenklich erscheinen, gerade die Bilder von Rubens mit den Schülern so eingehend zu betrachten, aber wir dürfen, meine ich, wie wir bei den Werken der antiken Plastik nicht umhin können, so auch hier nicht zu bedenklich sein, und je unbefangener wir sie

gerade vor solche Bilder führen und sie mit ihnen betrachten, um so mehr wird der Betrachtung das sittlich Bedenkliche genommen und sie zu objektiver künstlerischer Betrachtung geführt. Rubens kommt doch naturgemäß auch zuerst zur Besprechung unter den niederländischen Künstlern, und hat man ihn vorweg genommen, so schweifen bei den folgenden Besuchen der Galerie die Blicke der Schüler nicht zu seinen Bildern ab. Bei Rembrandt hat man dann ein leichteres Spiel.

Nicht alle Einzelheiten sind im folgenden erläutert, doch ist den Schülern nichts unklar zu lassen. Es sind ihnen nach Entstehung und Bedeutung zu erklären Wörter wie Rokoko (von rocaille, eigentlich Grotten- oder Muschelwerk, Baustil aus der Zeit Ludwigs XIV. mit reichen Verzierungen), Karyatiden (eigentlich Frauen aus *Καρύαι*, einem Ort in Lakonien, die in die Sklaverei geführt wurden und nun Sklavendienste thun mußten; in der Baukunst weibliche Gewandfiguren, die als Träger von Balken angewendet werden), Hermen (Bildsäulen des Hermes oder Merkur, viereckige nach unten schmäler zulaufende Säulen oder Pfeiler mit einem menschlichen Kopf, aber ohne Füße und Arme, welche die Griechen an die Thüren von Tempeln und Häusern setzten), Nadeln der Kleopatra (besonders Namen zweier Obelisken zu Alexandria, die im 15. Jahrh. v. Chr. errichtet waren und im Jahre 22 v. Chr. vor dem Tempel des Cäsar in Alexandria aufgestellt wurden; der eine ist jetzt in London, der andere in Neuyork), Balustrade (aus dem griechischen *βαλαύστιον*, Blüte des Granatbaums, gebildet wegen der ähnlichen Form von Geländerwindungen, allgemein die Brustlehne oder das Geländer), Loggia (italienisch, dasselbe wie franz. Loge, aus dem altdeutschen lauba = Laube gebildet, das ursprünglich ein bedeckter Raum oder Gang ist; ein bedeckter Gang um das obere Stockwerk eines Hauses, eine Galerie, schweizerisch auch jetzt Laube), Allegorie (eine durchgeführte Personifikation abstrakter Begriffe in der Kunst; so Religion, Gerechtigkeit, Krieg, Sieg, Friede, Frühling ꝛc. als lebende Wesen gedacht und eingeführt. Man vergleiche die beiden allegorischen Figuren über dem Eingang zum Lyceum, welche nach dem Wahlspruch der Schule ora et labora Gebet und Arbeit darstellen). Auch bietet sich in der Galerie Gelegenheit, die verschiedenen Säulenordnungen ins Gedächtnis zurückzurufen und den Unterschied derselben von neuem zu befestigen.

Unser Galeriegebäude, auf der Höhe der „schönen Aussicht" gelegen, mit prachtvoller Aussicht über die Aue nach der Söhre, wurde im Jahre 1877 vollendet.

Ihr wißt, daß in unserer Galerie sich besonders zahlreiche und schöne Gemälde von Rubens befinden. Im Jahre 1877 feierte die Stadt Antwerpen eine glänzende Säkularfeier (also in demselben Jahre, in dem unsere Galerie vollendet wurde), denn 300 Jahre zuvor war Rubens geboren, dessen Familie aus Antwerpen stammte und der dort hauptsächlich lebte. —

Vor dem Galeriegebäude befindet sich die Büste des ersten Oberpräsidenten unserer Provinz, v. Möller's. Der regte 1869 zuerst den Gedanken an, auf den Fundamenten der Kattenburg, die seit 1821 da, wo jetzt das Regierungs- und Justizgebäude steht, unvollendet liegen geblieben war, ein neues Galeriegebäude zu errichten. Denn die Galerie befand sich bis dahin in dem oberen (westlichen) Teil des Bellevueschlosses in sehr unzulänglichen Räumen. Bald aber wählte man den Platz, wo jetzt das Galeriegebäude steht, damals vom Bellevuemarstall eingenommen; verwendet wurden aber dazu die schönen Sandsteine der Kattenburg.

Der Erbauer ist Baurat v. Dehn-Rotfelser, ein Hesse, der als Geh. Regierungsrat in Berlin starb. Er hatte zuvor die vorzüglichsten Museen Deutschlands, Frankreichs und Englands besucht und hauptsächlich die ältere Pinakothek zu München zum Vorbild genommen. Es ist in römischer Renaissance gebaut, also nach dem seit dem 15. Jahrhundert in Italien ausgebildeten Kunstgeschmack. Die Kosten des Baues betrugen rund 400000 Thlr. oder 1 200000 Mark.

Wir treten nun vor den Eingang an der Ostseite. Hier sehen wir oben in dem Giebelfeld das Reliefbild des Landgrafen Wilhelms VIII., von Genien gehalten und bekränzt. Er ist der Begründer unsrer Gemäldesammlung gewesen.

Er war der Sohn des Landgrafen Karl (1670—1730), dessen Standbild von Eggers auf dem Karlsplatz steht, der Bruder Friedrichs I. (1730—1751), welcher durch seine Gemahlin Ulrike Eleonore, die Schwester Karls XII., seit 1720 zugleich König von Schweden war (nach ihm die Königsstraße und der Königsplatz genannt), der Vater Friedrichs II. (1760—1785), dessen Denkmal von Nahl († 1813) auf dem Friedrichsplatz, der Großvater des letzten Landgrafen Wilhelms IX.

Wilhelm VIII. war Statthalter in Hessen für seinen in Schweden lebenden Bruder seit 1730, selbst Landgraf von 1751—1760. Bei der Nachricht von seinem Tode sprach

Friedrich der Große die ehrenden Worte: „Deutschland hat seinen würdigsten Fürsten, sein Land einen Vater und ich meinen treusten Freund verloren." Von ihm wurde das Schloß Wilhelmsthal gebaut in schönem Rokokostil mit seinem geschnitzten Getäfel, der Stuckarbeit der Decken, dem wertvollen Geländer der Haupttreppe. In ihm befindet sich die Schönheitsgalerie von Joh. Heinrich Tischbein († 1789). Im 2. und 3. Jahrzehnt des Jahrhunderts war Wilhelm im Dienste der Generalstaaten Gouverneur von Breda und Maastricht gewesen und hatte da seinen Kunstsinn ausgebildet und angefangen zu sammeln. Später erwarb er u. a. eine Sammlung von 68 Bildern, die noch heute den Ruhm unserer Galerie ausmachen, für 40000 holländische Gulden, eine Summe, für die man heute nicht eins der bedeutenderen Bilder Rembrandts erhalten würde. Wir werden von ihm in der Galerie noch drei Bildnisse sehen.

Unsere Galerie ist nicht mehr vollständig. Im Jahre 1806 wanderten viele ihrer Hauptschätze nach Paris und sind nicht alle zurückgekommen, 38 wertvolle Gemälde kamen nach Petersburg, von dem Erben der Josephine Beauharnais, ihrem Sohne Eugen, dahin verkauft, und bilden jetzt dort eine Hauptzierde der Ermitage, der berühmten mit dem Winterpalast verbundenen Kunstsammlung.

Doch können mit unserer Galerie in Bildern der niederländischen Schule auch jetzt noch nur Dresden und München wetteifern, was aber Rembrandt anlangt, so übertrifft sie alle Sammlungen mit Ausnahme der von St. Petersburg. Sie enthält jetzt etwas über 800 Bilder.

Das Reliefbild Wilhelms VIII., von dem wir ausgingen, ist ein Werk des vor mehreren Jahren hier verstorbenen Professors Hassenpflug, des ältesten Sohnes des bekannten hessischen Ministers.

Links und rechts vom Eingang sehen wir in Bildnischen, deren Verdachung von dorischen Halbsäulen getragen wird, die überlebensgroßen Sandsteinstatuen von Rubens (links für den Beschauer) und Rembrandt (rechts), den Hauptmalern der niederländischen Schule, die in unserer Galerie, wie gesagt, so reich vertreten ist.

Rubens ist der Hauptvertreter der südniederländischen, vlämischen Schule, der Schule von Brabant oder Antwerpen. Neben ihm sind besonders zu nennen Jordaens, van Dyck, Teniers d. J.

Rembrandt ist der vorzüglichste Maler der nordniederländischen oder holländischen Schule, die hauptsächlich in Amsterdam, Leyden und Harlem ihren Sitz hatte. Hierher gehören noch besonders Frans Hals, Albert Cuyp, Jan Steen, Wouwerman, Ruisdael, Adriaen van Ostade und Paul Potter.

Sie gehören alle mehr oder weniger der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts an. Mit dem Jahre 1609, in dem der Abschluß eines zwölfjährigen Waffenstillstands thatsächlich die Anerkennung der sieben vereinigten Provinzen als eines selbständigen Staates in sich trug, blühte auch die niederländische Kunst mächtig empor, und in mannigfaltiger Nachbildung des rührigen Lebens entfaltete sich die Malerei zu hoher Blüte. —

Doch betreten wir das Galeriegebäude. Hier werden wir beim Eintritt überrascht durch den eigentümlichen, warmen, goldigen Lichtschein, der über das Treppenhaus und die Marmorfiguren in demselben ausgegossen ist. Er rührt her von der matten gelblichen Glasdecke mit ihren feinen roten Ornamenten über dem Treppenhaus und erinnert etwas an die eigentümliche Beleuchtung Rembrandtscher Bilder, die wir später sehen werden.

Die Kolossalbüste Kaiser Wilhelms I. in der Nische der Rückwand des Treppenhauses, aus karrarischem Marmor gefertigt, rührt von der Hand des Bildhauers Karl Begas, Lehrers an der Akademie zu Kassel. Die auf der Balustrade aufgestellten acht Statuen, ebenfalls aus weißem karrarischem Marmor, sind von Professor Echtermeyer in Braunschweig, gebürtig aus Kassel. Diese Statuen, die ursprünglich nur in Gips bestellt waren, fanden solche Anerkennung, daß es gelang, 1877 die erforderliche Nachbewilligung zur Ausführung derselben in Marmor zu erlangen. Sie wurden 1882 vollendet. Von demselben Echtermeyer sind auch die beiden schönen Karyatiden am Portal nach der schönen Aussicht hinter der Büste des Oberpräsidenten v. Möller in hellem Sandstein ausgeführt. Die acht Statuen stellen in lebensgroßen weiblichen Gewandfiguren die Länder dar, in denen die Malerei zur Blüte gelangt ist, oder die sich doch um die Kunst verdient gemacht haben, Griechenland, Rom, Italien, die Niederlande, Deutschland, Spanien, Frankreich und England.

Griechenland hält in der Linken einen Lorbeerzweig und stützt sich mit dieser auf eine Herme der Athene. Der Kopf ist mit einem Lorbeerkranz umwunden. — Rom hält in der Rechten einen Legionsadler mit der Aufschrift S P Q R (Senatus populusque Romanus), in der Linken ein Bild der Wölfin, wie sie die Brüder Romulus und Remus säugt. — Frankreich in einem schönen faltenreichen Gewande hat die Linke, die an der Wange ruht, auf die untergeschlagene Rechte gestützt, in der sie einen Kranz trägt. — Deutschland hat in halbsitzender Stellung die Rechte, mit der sie zugleich den Mantel hält, um die Büste Dürers gelegt, der sie mit der Linken, liebevoll auf sie herabschauend, einen Kranz aufs Haupt setzt. — Dieser

gegenüber hält Italien die Büste Raphaels mit der Linken umschlungen, in der sie einen Kranz hält, während sie in der Rechten das dreifache Kreuz, das Symbol der päpstlichen Macht, trägt als Zeichen der Kunstblüte unter der päpstlichen Herrschaft. — Die Niederlande sind dargestellt durch eine kräftige Figur, die in der Linken die Palette mit Pinseln hält, in der Rechten einen Kranz. — Spanien, kühn ins Weite blickend, hat den linken Fuß erhöht vorgestellt und hält auf das Knie gelehnt mit beiden Händen eine Tafel mit dem Reliefbilde Murillos. — England mit aufgeschürztem Gewand hat den rechten Fuß erhöht vorgestellt, den rechten Arm stützt sie auf die „Nadel der Kleopatra" und legt die Hand sinnend an den Kopf. Es ist damit hingedeutet auf die wissenschaftliche Bedeutung Englands um die Forschung auf dem Gebiete besonders der ägyptischen Archäologie und Kunst. Alle Figuren außer Griechenland tragen Kronen oder Diademe.

An Bildnissen von Malern haben wir also hier die Büsten von Raphael und Dürer und das Reliefbild von Murillo. Raphael, der berühmteste Maler der Neuzeit, besonders ausgezeichnet durch seine biblischen Bilder und Madonnen, starb zu Rom 1520. Von ihm haben wir in der Galerie kein Original, nur eine alte Kopie der heiligen Familie mit dem Lamm in Kabinet 5, die früher auch für ein Original gehalten wurde. Die Kopieen nach Raphael von Ihlée in Kab. 2 übergehen wir heute. Der hervorragende und vielseitige Nürnberger Künstler Albrecht Dürer starb 1528. Von ihm haben wir ein kleines Originalporträt der Elisabeth Tucher in Kab. 15. Murillo, der Hauptmeister der Malerschule von Sevilla, starb daselbst 1682. Seine Gemälde zeichnen sich aus durch Anmut und Farbenschmelz. Von ihm haben wir kein Bild in der Galerie. Wir merken uns aber aus obigem die Todesjahre der Maler 1520, 1528 und 1682, (hier die beiden letzten Ziffern von 1528 umgekehrt im folgenden Jahrhundert). Murillo starb also 200 Jahre vor Aufstellung dieses seines Bildnisses im Aufgange zur Galerie.

Nun treten wir oben durch die Thüre links ein in Kab. 19 und gehen durch dieses zunächst wieder links in Kab. 18. Hier finden wir unter Nr. 327 den Landgrafen Karl von Hessen und seine Familie von Philip van Dyk. Er ist nicht zu verwechseln mit dem berühmten Antonius van Dyck. Dieser wurde 1599 geboren, jener 1680, also fast 100 Jahre später. Er wurde von Wilhelm VIII., dem Begründer unserer Galerie, zu seinem Hofmaler ernannt und weilte zeitweilig auch in Kassel. Wir werden nachher auch noch ein Bildnis Wilhelms VIII. von ihm sehen. Aus diesem Bilde hebe ich nur die uns hauptsächlich interessierenden Figuren heraus. Etwas rechts von der Mitte sitzt vor einem halbrunden Säulengang der Landgraf Karl in lichtbraunem Rock, zu seiner Linken seine Gemahlin Marie Amalie in rotsamtenem Gewand und lichtblauem Mantel, der mit Hermelin gefüttert ist. Dahinter steht der König von Schweden, Friedrich I., in blauem Rock mit Gold und seine Gemahlin Ulrike Eleonore in weißer Kleidung und blauem, pelzverbrämtem Mantel. Etwas links vom Landgrafen Karl steht sein zweiter Sohn, der spätere Landgraf Wilhelm VIII., in rotbrauner, mit Silber gestickter Kleidung und weißer, gleichfalls gestickter langer Weste, seinem Vater das Gemälde der Vermählungsfeier des Königs von Schweden zeigend, welches der Maler derselben, Philip van Dyk, Pinsel und Palette in der Linken haltend, auf einen Stuhl gestellt hält. Zu Füßen Wilhelms kniet der kleine Prinz Friedrich, sein Sohn, der künftige Landgraf Friedrich II. mit einem Gewehr in der Linken. Durch den Säulengang sieht man hinten in der Ferne den Karlsberg mit dem Oktogon und der Statue des farnesischen Herkules (1717 errichtet), die Schöpfung des Landgrafen Karl. —

Der Sohn des eben genannten Landgrafen Friedrichs II. war Wilhelm IX, als Kurfürst von 1803—1821 Wilhelm I.

Kehren wir nun in Kabinet 19 zurück, so sehen wir links zur Seite der Thüre, durch welche wir vom Treppenhause eintraten, unten ein Brustbild dieses ersten hessischen Kurfürsten von August von der Embde, einem Kasselaner (Nr. 768). Seit kurzem hängt ihm zur Seite ein Bildnis seiner Gemahlin von demselben Maler, ein Geschenk der Enkelin dieses, Frl. von der Embde in Kassel. Über der Thüre aber hängt ein Bildnis des Landgrafen Wilhelms VIII. von einem Maler der deutschen Schule des vorigen Jahrhunderts (Nr. 731), ein Kniestück in Lebensgröße, geharnischt, mit einem roten, mit Hermelin gefütterten Mantel. Er hält in der Rechten den Kommandostab, mit der Linken den Griff seines Degens. Links steht sein Stahlhelm, rechts hinten sieht man in kleinen Figuren die Szene einer Reiterschlacht. In Kabinet 6 sehen wir dann noch ein Bildnis Wilhelms VIII.

Nun gehen wir bis zur Mitte der Loggia und werfen zunächst einen Blick hinaus in die entzückende Landschaft über die Karlsaue und auf das weithin schimmernde, von Hügellehnen und Bergen begrenzte Fuldathal. In der Loggia befindet sich jedem der 11 großen Fenster gegenüber eine Bogennische. Die Künstlerbüsten aus weißem, karrarischem Marmor sind von dem uns schon bekannten Professor

Hassenpflug gefertigt, die 13 Wandgemälde in den halbkreisförmigen Stirnflächen des Kuppelgewölbes rühren her von dem vor nicht langer Zeit hier verstorbenen Maler Karl Merkel, die Ausführung in Wachsfarben von dem Maler Lins aus Cassel. Das Bild über der Mittelthüre, vor der wir stehen, zeigt wieder eine Verherrlichung des Begründers unserer Galerie, des Landgrafen Wilhelms VIII. Der Genius der Malerei legt vor dem Bilde des Landgrafen Lorbeer und Blumen nieder; links der hessische Löwe, dahinter ein Genius mit ausgebreiteten Flügeln.

Gehen wir drei Nischen nach rechts, so sehen wir über der Büste des Antonius van Dyck, der, wie gesagt, zur Schule des Rubens gehört, Prometheus, wie er das Feuer aus dem Himmel geraubt hat, rechts eine Mädchengestalt, auf einem Löwen sitzend und auf eine Keule gestützt, links einen Satyr, alles allegorisch hindeutend auf das Feuer, die urwüchsige Kraft und frische Sinnlichkeit der Malerei unseres Rubens. Satyrn und Nymphen werden wir auf seinen Bildern, wie auf anderen seiner Schule, mehrfach sehen. Eine besondere Büste von Rubens ist nicht in der Loggia, ebensowenig wie von Rembrandt, da beide, wie wir sahen, sich schon in ganzer Figur draußen in den Nischen neben dem Eingang befinden.

Hier einiges über das Leben des Rubens. Im Jahre 1877, in demselben Jahre, in dem unsere Galerie vollendet wurde, fand, wie gleich im Eingang gesagt, in Antwerpen eine glänzende dreihundertjährige Jubelfeier des Geburtstages von Rubens statt, denn am 29. Juni, dem Tage Peter und Paul, im Jahre 1577 wurde er geboren und erhielt jene Vornamen. Seine Familie stammte aus Antwerpen, er selbst wurde zu Siegen in Westfalen geboren. Nach dem Tode des Vaters kehrte er nach Antwerpen zurück; 23 Jahre alt (also im J. 1600) ging er nach Italien, wo er 7 Jahre blieb und sich besonders an Tizian und Paul Veronese bildete. Dann war er bis zu seinem Tode in Antwerpen thätig. Er war ein vielseitig und gründlich gebildeter Mann, ein edler Patriot, ein vollendeter Kavalier und wurde mehrfach zu wichtigen diplomatischen Sendungen verwandt. Er führte in zwei Ehen (mit Isabella Brant und Helene Fourment) ein glückliches, dabei zugleich glanz- und ruhmvolles Leben im reichsten Segen der Arbeit. Er, zu Siegen geboren, hatte ein sieghaft glückliches Leben. Er erhielt zahlreiche Aufträge von hochgestellten Personen und malte in unbegrenzter Vielseitigkeit und unbegreiflicher Schnelligkeit und Leichtigkeit des Schaffens über tausend Gemälde, dann starb er 63 Jahre alt, im Jahre 1640. Im J. 1840 wurde zu Antwerpen ein in Erz gegossenes Standbild von ihm enthüllt. Eine Abbildung desselben findet sich in Brockhaus Konversationslexikon unter „Niederländischer Kunst" Tafel IV. 2.

Nun treten wir von außen in den ersten großen Oberlichtsaal ein. Gleich über der Eingangsthür hängt ein Gemälde von Rubens: Venus, Amor, Bacchus und Ceres (Nr. 85.) Nach rechts Venus, unbekleidet, auf einem roten Gewand. Bacchus bietet dem Amor eine Traube, der Venus eine Schale Wein. Links, halb knieend, Ceres, nur mit einem blauen Tuch um die linke Hüfte bekleidet. Sie hat einen Korb und ein Büschel Getreide. Das Bild ist vielleicht eine Illustration des lateinischen Sprichworts aus dem Eunuch des Terenz: Sine Cerere et Baccho friget Venus, ähnlich dem deutschen: Wenn die Not zieht ein ins Haus, dann fliegt die Liebe zum Fenster hinaus. Vergleichen wir damit das links in der Ecke hängende kleine Bild von Poelenburgh aus der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts, welches dasselbe Motiv darstellt, so sehen wir, wie viel schöner, anmutiger und decenter doch das Bild von Rubens ist.

Zwei weitere Bilder hängen in diesem Saal sich gegenüber an den Hauptwänden: Das Jesuskind, verehrt von den Vertretern des büßenden Lebens (Nr. 119) und Diana mit Nymphen, von Satyrn überfallen (Nr. 93). Jenes ist ein Altarbild. In beiden haben wir Hauptgegenstände Rubensscher Gemälde: Darstellungen aus der heiligen Geschichte und aus der alten Mythologie. Letztere gab ihm Gelegenheit die antike Welt unverfälschten und unverhüllten Naturlebens, doch mit einem idealen Schimmer umkleidet, vorzuführen. Gerade in der alten Mythologie erging sich seine Phantasie mit besonderer Lust. Hier fand er am meisten Gelegenheit, ungezügelte Naturkraft und Fleisch zu malen. Diana ist bekleidet mit einem leichten roten Gewand und einem Pantherfell, links nach hinten steht eine Nymphe in blauem Gewand, einen Satyr abwehrend, der ihr einen Kuß rauben will. Ein zweiter Satyr strebt nach rechts, wo zwei andere Nymphen, halb scheu halb schelmisch lächelnd, den Überfall erwarten. Schön sind auch die Hunde gearbeitet, und die Landschaft zeichnet sich aus durch einen ungewöhnlich warmen Ton. Auch sonst stellt Rubens gern die ungezügelten Wald- und Feldgötter halb spröden anmutigen Nymphen gegenüber und bringt sie mit der keuschen Jagdgöttin selbst in wirkungsvollen Gegensatz.

Auf dem Altarbilde sitzt rechts Maria in hellrotem Gewande und blauem Mantel, in der Mode der Zeit gekleidet. Sie hält mit der Rechten das auf ihrem Schoß stehende Christuskind, vielleicht das Porträt eines Söhnchens von Rubens, das liebevoll, versöhnend und verzeihend auf die

Sünder niederblickt. An ihrer Seite lehnt der kleine Johannes der Täufer, der Büßer ohne Sünde, ein graues Fell um die Schultern, neben ihm als sein Attribut ein Lamm. Wir sehen links die Heiligen Franciscus und Dominicus in Mönchskleidung, den heiligen Georg mit der Fahne, einen Bischof (wahrscheinlich der heilige Augustin), den König David, dann vorn im Mittelpunkte Maria Magdalena und den verlorenen Sohn. Jene neigt sich vor dem Kinde nieder mit über die Brust gekreuzten Armen und blickt, die Wangen von Thränen benetzt, in tiefem Schmerze flehend zu ihm empor. Diese eigentümlich anziehende, weiche und volle Mädchengestalt mit ganz heller, zarter Haut und glattem, lichtblondem Haar kehrt in Rubens Bildern sehr oft wieder, hauptsächlich als Magdalena, aber auch in ganz anderer Auffassung: eine echt niederländische Schönheit, des Rubens weibliches Schönheitsideal. Der verlorene Sohn kniet vor ihm, das Gesicht verhüllt und vom Beschauer abgewandt, ein Bild des tiefsten Schmerzes und der tiefsten Reue, das uns zugleich an Lessing (Laokoon Abschn. II) erinnert, der sagt, daß der Maler aus Schönheitsrücksichten ein durch herbsten Schmerz entstelltes Gesicht verhüllt habe. Manches an dem Bilde zeigt Züge der Malerei des Antonius van Dyck, so der Kopf des Königs David, und dieser Schüler und Gehülfe des Rubens mag mit daran gearbeitet haben (vgl. Knackfuß, Rubens S. 56 f.). Direktor Eisenmann erklärt das ganze Gemälde für ein Werk des van Dyck, doch ganz in Rubensschem Geiste gemalt.

An den bis jetzt betrachteten Gemälden bewundern wir schon die Farbenpracht der Bilder von Rubens, in der Kleidung besonders die Farben rot, blau und violett, die sorgfältig unterschiedene Karnation, sowie auch die Technik, daß die Farben jetzt nach fast 300 Jahren noch so frisch, so unverblaßt und unzerstört erhalten sind.

Wir gehen nun in den zweiten Oberlichtsaal und sehen hier zuerst links oben das allegorische Gemälde: Der Triumph des Siegers (Nr. 91). Vorliebe für solche allegorische Darstellungen lag im Geschmack jener Zeit. Viele von Rubens zeichnen sich aus durch lebendige Motive und individuelle Züge. So auch diese. Der Kopf des Siegers ist ein Selbstporträt des Künstlers, wie wir ihn schon draußen in der Steinfigur am Eingang links von außen gesehen haben. Er sitzt auf dem Kopf des zu Boden gestreckten schlangenhaarigen Neides, tritt mit dem rechten Fuß auf die entseelt vor ihm hingestreckte Zwietracht, die in Gestalt eines jungen Mannes die noch brennende Fackel hält, und stemmt den Erzschild in der Linken auf den Nacken eines mit den Händen auf dem Rücken gefesselten Alten, der rechts am Boden liegt. Auf dem grauen Steinaltar brennt das Dankesopfer, die geflügelte Viktoria ist im Begriff den Sieger mit einem Lorbeerkranz zu schmücken, während sie in der Linken die Palme des Friedens hält. Der geflügelte Genius mit Pfeilen ist wohl Amor und könnte allegorisch andeuten, daß dem Sieger auch nicht die Gabe fehlen darf, die Herzen zu gewinnen und zu fesseln, die Attrativa, wie es Goethe in Wahrheit und Dichtung nennt. Man vergleiche die Macht, die ein Alexander, Hannibal, Napoleon I. über die Gemüter ausübten. Den nämlichen Gegenstand hat Rubens noch oftmals behandelt, ohne daß sich nachweisen ließe, daß er mit dem Helden eine bestimmte Persönlichkeit gemeint hat.

Auch hier haben wir die Mannigfaltigkeit der Farben, rot, blau und violett, die verschiedenartige Karnation; beachtet besonders die Leichenfarbe der toten Zwietracht; dazu den blanken Stahlharnisch: alles zusammen die mannigfaltige Farbenpracht der Bilder von Rubens.

Das Bild wanderte mit vielen andern 1806 nach Paris; es soll ein Lieblingsstück Napoleons und in seinem Arbeitszimmer aufgehängt gewesen sein.

Gegenüber hängt das Bild eines Mannes in orientalischer Tracht (Nr. 92), das, im einzelnen auf das Sorgfältigste ausgeführt, in der Farbenharmonie doch einen andern Charakter trägt als die bisher betrachteten Bilder, was ja auch in dem Gegenstande begründet liegt. Es ist wahrscheinlich ein von Rubens auf seinen Wunsch porträtierter Westeuropäer, der, als Handelsherr in der Levante reich geworden, nun in dieser Tracht sich malen ließ, von Rubens schalkhafter Weise etwas ins Protzenhafte gesteigert, ein Mann, der gewohnt ist seine Umgebung mehr en canaille zu behandeln (Vgl. darüber Knackfuß S. 76 f.).

Indem wir die ziemlich schwache Kopie des Wiener Originals der reuigen Magdalena (Nr. 95), die rechts von jenem Bilde oben hängt, übergehen (übrigens sind noch fünf Magdalenen in unserer Galerie, eine von dem schon genannten Philip van Dyk in Kabinet 6), gehen wir weiter in den dritten Saal und sehen die beiden sich gegenüber hängenden Bilder Juppiter und Kallisto (Nr. 86) und Meleager überbringt der Atalante den Kopf des kalydonischen Ebers (Nr. 88). In beiden haben wir wieder so recht den Typus Rubensscher Bilder, wie wir ihn schon kennen gelernt haben: üppige Frauengestalten, mannigfaltige Karnation, lebhafte Farben, besonders blau, rot, violett.

Betrachten wir zunächst Juppiter und Kallisto, aus dem Jahre 1613. Die Sache wird verschieden erzählt. Hier nur eine Gestaltung der Sage. Juppiter

gewinnt Kallisto, eine Nymphe und Begleiterin der Diana, für sich, ihr in Gestalt der Diana nahend. Sie gebar ihm den Arkas, den Stammvater der nach ihm genannten Arkadier. Von Zeus, um sie der eifersüchtigen Hera zu verbergen, in eine Bärin verwandelt, ward sie von Artemis erschossen und von Zeus unter dem Namen Arktos unter die Gestirne versetzt: das Sternbild des großen Bären (Ἄρκτος μεγάλη).

Am Waldsaum sitzt links Kallisto auf einem roten Tuch, mit der Rechten stützt sie sich auf den neben ihr liegenden Köcher, mit der Linken hält sie ein weißes Tuch über den Schoß. Rechts neben ihr halb knieend Juppiter in Gestalt der Diana mit einem violetten Tuch um die Lenden. Er schmeichelt ihr, und sie blickt ihn halb mißtrauisch, halb überredet an. Rechts hinter ihm der Adler mit flammenden Donnerkeilen; den Hintergrund bildet eine baumreiche Landschaft. — Wir beachten besonders, wie scharf gezeichnet und schön sich der weiße Körper der Kallisto von den dunkelgrünen Bäumen des Hintergrundes abhebt. Man denke an die Schwäne in der Aue, wenn wir sie uns gegenüber an dem Ufer des großen Bassins sehen, oder hell gekleidete Gestalten uns gegenüber an einem Waldsaum. Wir beachten dann die Gestalt Juppiters und seine Hautfarbe. Obgleich er in Gestalt der Diana sich zeigen will, tritt doch in den Formen (seht z. B. die Füße) und in der Hautfarbe noch deutlich der Mann hervor. Ich mache dann noch aufmerksam auf die Feinheit im geistigen Ausdruck beider Gestalten.

Wir haben in der Galerie noch zwei Darstellungen desselben Vorwurfs, die eine angeblich von Mytens aus Brüssel, einem älteren Zeitgenossen von Rubens, der hauptsächlich in Italien thätig war, in Kabinet 6, die andere in Kabinet 17 von unserem Joh. Heinrich Tischbein, der vom Landgrafen Wilhelm VIII. zum Hofmaler ernannt wurde († 1789). Beide sind weniger natürlich und tragen einen anderen Charakter. Hierher gehört auch die Entdeckung des Fehltrittes der Kallisto in Kabinet 4 von Cambiaso, der in Genua und Madrid thätig war († c. 1585), ein in der Karnation wenig ansprechendes Bild.

Nun betrachten wir das gegenüberhängende Bild: Meleager überbringt der Atalante den Kopf des kalydonischen Ebers. Die zu Grunde liegende Sage ist folgende. Meleager war der Sohn des Oeneus von Kalydon und der Althäa. Als er 7 Tage alt war, traten die Schicksalsgöttinnen herzu und sagten, er werde sterben, wenn das auf dem Herde brennende Scheit verbrannt sei. Deshalb riß Althäa das Scheit vom Herde weg, löschte es und verwahrte es in einem Kasten. Nun hatte einst Oeneus der Artemis zu opfern vergessen, weshalb diese einen gewaltigen Eber (den kalydonischen Eber) in die Fluren von Kalydon sandte, um sie zu verwüsten. Als auf der Jagd gegen diesen Atalante dem Tiere die erste Wunde beigebracht und Meleager, der es erlegt hatte, der von ihm geliebten Jungfrau den Preis, Kopf und Haut desselben, übergeben hatte, entrissen ihr die Oheime des Meleager, die Brüder seiner Mutter, die auch am Kampfe beteiligt gewesen waren, den Siegespreis. Meleager erschlug sie dafür, Althäa aber, zornig über den Tod ihrer Brüder, zündete jenes Scheit an, und Meleager starb auf der Stelle.

Von rechts naht Meleager, mit einem dunkelblauen Tuch umgürtet, und überreicht Atalante den Kopf des Ebers, mit der Linken einen Jagdhund streichelnd, der an ihm hinaufstrebt. Atalante, in hellrotem Gewand, beugt sich nach vorn und faßt mit beiden Händen den Kopf des Ebers, während sie ihren leise beschatteten Kopf mit freundlichem Blick zu Meleager aufrichtet. Meleagers Blick aber ist ernst und sorgenvoll: er ahnt die Folgen seiner That. Diese deutet auch die hinter beiden aus einer Wolke auftauchende Erinnye an, die drohenden Blicks mit der Linken in ihr Schlangenhaar greift. Links hinter der Atalante ein derber Jagdgeselle, der mit vollen Backen in ein Jagdhorn stößt: der Triumph über die gelungene Jagd. Auch dieser Gegenstand ist wiederholt von Rubens behandelt worden, weil er ihm die gern gesuchte Gelegenheit bot durch die Nebeneinanderstellung weiblichen Reizes und männlicher Kraft zu wirken (Knackfuß S. 35).

Auch hier die lebhaften Farben blau und rot, die lebhafte und verschiedene Karnation, die nach fast 300 Jahren noch so frisch erhaltenen Farben.

Saal IV enthält kein Bild von Rubens. Doch habe ich früher gesagt, daß er sich in Italien hauptsächlich an Tizian und Paul Veronese bildete. So will ich wenigstens auf die von diesen herrührenden einzigen Originale unserer Galerie in diesem Saale aufmerksam machen. Der Hauptthüre gegenüber hängt das einzige Original von Tizian († zu Venedig 1576, also ein Jahr vor der Geburt des Rubens), das Bildnis eines Edelmannes (Nr. 488) in den besten Mannesjahren, ganze Figur in Lebensgröße, links Amor, der nach dem auf einer Bodenerhöhung liegenden Prachthelm des Kavaliers greift, rechts ein vortrefflich schön gemalter Jagdhund. Rechts vom Haupteingang oben von Paul Veronese († zu Venedig 1588, also 11 Jahre nach Rubens Geburt):

Die Madonna erscheint der heiligen Anastasia (Nr. 505). Gegenüber hängt (Nr. 509) eine gute alte Kopie nach ihm: Die Familie des Darius vor Alexander dem Großen nach der Schlacht bei Issus. Kopieen anderer Bilder von ihnen, besonders Tizians von Ihlée in Kab. 2 übergehen wir heute.

Wir gehen nun rasch in Kabinet 4 und sehen uns flüchtig das Bild von Cambiaso an: Entdeckung der Schuld der Kallisto (Nr. 562), in Kab. 5 die alte Kopie nach Raphael: die heilige Familie mit dem Lamm (Nr. 539), in Kab. 6 Juppiter und Kallisto von Mytens (?) (Nr. 44), sowie ein Bildnis des Landgrafen Wilhelms VIII. (Nr. 328) von dem uns schon bekannten Philip van Dyk, das dieser hier in Kassel, wohl 1736, malte. Der Landgraf mit schönem, frischem Antlitz trägt eine Allongeperücke und ein violettes Staatskleid mit dem blauseidenen Band des Adlerordens. Hier hängt auch (Nr. 326) von Philip van Dyk in lebensgroßer Halbfigur eine büßende Magdalena, die ich schon erwähnte.

In Kab. 7, wo Porträts zu vergleichenden Studien zusammengehängt sind, haben wir von Rubens das Porträt eines jungen Mannes (Nr. 89, s. Knackfuß S. 21 u. 29). Er ist bartlos, hat ziemlich kurz geschorenes blondes Haar und trägt einen breiten, weißen Kragen, der flach umgelegt ist. Darunter hängt ein Bild des heiligen Franciscus. Nur der Kopf, der sehr ausdrucksvoll und schmerzvoll nach oben gerichtet ist, ist echt, wahrscheinlich aus einem Altarbilde herausgeschnitten. Das Bild wurde vom Landgrafen Friedrich II., der bekanntlich katholisch war, der katholischen Kirche geschenkt und ist von dort nur leihweise der Bildergalerie überlassen worden.

In Kab. 10 haben wir zwei Porträts: das Mädchen mit dem Spiegel (Nr. 90) und eine Kopie des Bildnisses eines Mädchens (Nr. 96), über die wir rasch hinweggehen; dann aus der Werkstatt des Meisters den trunkenen Silen mit Begleitung (Nr. 94), wie er nach links taumelt, unter den Armen gefaßt von einem lachenden Neger, der ihn in den Schenkel kneift, auf der andern Seite von einem alten, ebenfalls lachenden Faun, der in der Rechten Trauben trägt. Links neben diesem eine Alte mit einem Krug, die lachend auf Silen schaut. Silen ist eine widrig anzusehende Gestalt, so recht im derbrealistischen niederländischen Geschmack eines Jordaens u. a.

Bedeutend ist das Bild: Die Flucht nach Ägypten (Nr. 87) aus dem Jahr 1614, bei dem wir noch etwas verweilen. Im Vordergrund reitet am Saume eines Waldes Maria mit dem in ihren Armen schlafenden Kinde auf einem Esel, den ein Engel am Strick durch einen Bach führt, während ein zweiter Engel, links auf einer Wolke herabschwebend, mit einem Stab in der Linken dem Zug den Weg weist. Rechts geht Joseph, den Blick nach rückwärts gerichtet, wo jenseits eines breiten Wassers, in dem sich der Mond spiegelt, ein Reiter dahersprengt. Maria wendet den Kopf ebenfalls nach dieser Richtung. Das Licht geht, wie in so manchen Darstellungen des Christuskindes, von diesem aus und beleuchtet die nächste Umgebung. Auch hier die Farbenpracht und Karnation, die wir an Rubens kennen. Direktor Eisenmann nennt das Bild eine „dem Format nach zwar kleine, der Auffassung nach aber großartige Komposition", Knackfuß „ein kostbares kleines Nachtstück" (S. 32).

Zuletzt betrachten wir in Kab. 14. den trunkenen Herkules (Nr. 84), wie er von Satyrn geführt wird. Es war ein den Künstler reizendes Motiv, dieses Ideal und Urbild griechischer Heldenkraft, wie ihn uns der farnesische Herkules in Wilhelmshöhe zeigt, sich auch einmal in menschlichster Schwäche, überwältigt vom Weingenuß, zu zeigen. Er ist seiner Sinne nicht mehr mächtig. In der schlaff herabhängenden Linken trägt er den leergetrunkenen Metallkrug. Er kann nicht mehr allein gehen, darum wird er von einem jungen Satyrmädchen unter dem rechten, von einem alten Satyr unter dem linken Arm gestützt. Nach hinten sehen wir einen mit dem Löwenfell bekleideten Satyr, davor einen kleinen Liebesgott, auf der Keule des Herkules reitend, mit der von hinten ein Tiger spielt. So sind seine Attribute in die Gewalt der ihn überwältigenden Mächte geraten (der Tiger ist ein Attribut des Bacchus, denn von Tigern wird sein Wagen gezogen). Links hinter der Gruppe sehen wir noch eine tanzende Bacchantin. Diese übermütige Darstellung stammt aus Rubens italienischer Zeit (Knackfuß S. 13.)

Auch hier haben wir die lebhaften Farben des Rubens, rot, blau, violett, die mannigfaltige Karnation, alles sich wirkungsvoll abhebend, besonders auf dem Dunkelgrün des Waldes im Hintergrunde rechts.

Wir gehen nun noch rasch in Kab. 15 und sehen hier das einzige Bild von Albrecht Dürer, das wir hier in der Sammlung haben, nämlich das Bildnis der Elisabeth Tucher (Nr. 5), dann in Kab. 17, das eine reiche Anzahl Gemälde von Joh. Heinr. Tischbein enthält, um Juppiter in Gestalt der Diana bei der Nymphe Kallisto zu sehen (Nr. 690), mehr Rokokofigürchen des vorigen Jahrhunderts.

Fassen wir nun das Hauptergebnis über Rubens zusammen. Wir lernten ihn in seiner Vielseitigkeit kennen auf dem Gebiet der biblischen und heiligen Geschichte, sowie der Sage und Mythologie, der Allegorie und Porträtmalerei. Er hat aber auch Vorwürfe aus der Geschichte, Landschaften, Tier- und Jagdstücke gemalt. Einige schöne Hunde haben wir ja bei Diana und Meleager gesehen. An Erfindungsreichtum dürften wohl nur Raphael und Dürer, deren Büsten wir im Treppenhaus einander gegenüber sahen, mit ihm zu vergleichen sein.

Bei der allegorischen Darstellung in der Loggia machte ich aufmerksam auf das Feuer, die urwüchsige Kraft und frische Sinnlichkeit seiner Malerei, die lebendige Auffassung der Naturerscheinungen. So konnten wir bei verschiedenen Bildern beobachten das dramatische Leben, die tiefe mächtige Empfindung, leidenschaftliche Bewegung, heroische Machtfülle und überschäumende Kraft, daneben, da er ja von keinem Mißgeschick berührt wurde, einen heiteren, lebensfrohen Sinn und ein urkräftiges Behagen; ganz anders als wir Rembrandt kennen lernen werden. Besonders gern wählte er sich in seinem gesunden Realismus mythologische, wild bewegte Vorwürfe, führt uns mit Vorliebe Wald- und Feldgötter, Nymphen und Satyrn voll ungezähmter Naturkraft vor und bewegt sich mit Lust und Laune in den Kreisen um Diana und Bacchus. Als ein Hochgebildeter seiner Zeit und seines Volkes war er in den griechisch-römischen Sagen und Göttergeschichten ebenso bewandert wie in der biblischen Geschichte. Als ein Maler der Üppigkeit aber, der alle Formen schwellen macht und den Raum mit üppigem Formenreichtum füllt, liebte er auch das Heilige in die blühende Schönheit voller Formen zu kleiden und zugleich in die farbenfrohe Pracht glänzender Seidengewänder.

Von dieser Farbenpracht noch einige Worte. Rubens hatte einen unvergleichlichen Sinn für malerische und farbige Wirkung; seine Bilder zeigen ein leuchtendes, frisches, mit breiten, kühnen Meisterstrichen behandeltes, glühendes Kolorit, das hinwiederum zu einem unvergleichlichen Farbenwohllaut und Farbenzauber zusammenstimmt. Wir sahen besonders in der Kleidung die Farben rot, blau und violett, die verschiedenartige Färbung des Fleisches voll Glut und Leben, so daß Guido Reni († 1642 in Bologna, von dem auch einige Gemälde unserer Galerie herrühren sollen) bei Betrachtung seiner Bilder sagte: „Mischt dieser Maler Blut unter seine Farben?“ besonders helleuchtendes weißes Fleisch, und dies alles sich wirkungsvoll abhebend von dunkelem, besonders dunkelgrünem Hintergrund. Er ist zugleich der Maler des Freilichtes im Gegensatz zu Rembrandt, dem Maler des Helldunkels.

Seine Schüler und Freunde erbten seine Auffassungsweise, sein Kolorit und seine Technik. Ich meine besonders van Dyck, Jordaens und David Teniers d. J. Rubens hatte einen hochbedeutenden Einfluß auf die ganze vlämische Malerei, ein Jahrhundert lang folgte sie der von ihm vorgezeichneten Richtung; groß ist die Zahl seiner Schüler, und der berühmteste von diesen ist Antonius van Dyck, dessen Bilder wir uns mit den andern der obengenannten vlämischen Maler das nächste Mal ansehen werden.

Nach dieser Betrachtung wird dann eine kurze Charakteristik der ganzen vlämischen Schule folgen und darauf eine Betrachtung der Gemälde der holländischen Schule, vor allem des großen Meisters Rembrandt, auf dessen eigentümlichen Farbenzauber ich schon beim Eintritt in das Treppenhaus hinwies und der auch in der Loggia allegorisch durch Iris auf dem Regenbogen (Rembrandts Farbenharmonie) und ihr zur Seite Tag und Nacht (das Helldunkel seiner Malerei) angedeutet wird.

Findet die obige Betrachtung der Kunst unseres Rubens Beifall und erweist es sich als wünschenswert für unsere Schüler, daß auch die anderen genannten Maler in ähnlicher Weise von mir erläutert werden, so will ich gern im nächsten Programm damit fortfahren, sofern mir Gott Leben und Gesundheit, insbesondere die Kraft meiner Augen erhält.

Für wertvolle Bemerkungen und Verbesserungen bei Gelegenheit einer Durchsicht der Korrektur bin ich den Herren Museumsdirektor Dr. Eisenmann und Oberlehrer Paulus zu Dank verpflichtet.

Dr. F. Heußner.