

Die Vorhalle unserer Bildergalerie

und die

Schtermeierschen Länderstatuen. *)

Ein echtes Kunstwerk: . . . wird angeschaut, empfunden, es wirkt; es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden. **Goethe.**

I.

Allgemeiner Teil.

1. Einleitung.

Wir befinden uns hier in der Vorhalle eines Heiligtums der Kunst, einem Raume, der wesentlich dazu dienen soll, das Gemüt, in dem noch die Eindrücke des Weltgetriebes, des Lebens der Straße haften, zu sammeln und zur Andacht zu stimmen.

Die Griechen stellten ihre Tempel, um sie der gemeinen Fläche des Lebens zu entheben, auf mächtige Stufen, und Itinusz führte den frommen Vater erst in einen halbdunklen Vorraum, ehe er ihm im Glanze himmlischen Lichtes das Goldelfenbeinbild der heiligen Stadtgöttin, Pheidias' erhabenes Werk, zeigte. Auch das Erdgeschos dieses Baues, der, im römischen Renaissancestil gehalten, sein letztes Vorbild in der Antike hat, steht auf einem um acht Stufen erhöhten Sockel, und auch hier nimmt den Eintretenden erst ein Pronaos auf, eine Vorhalle, die durch das magische Dunkel, im Gegensatz zu dem hellen Sonnenlichte, das uns eben noch umfing, dem Gemüte eine ernste Richtung giebt. Wir empfinden, wir sind in eine andere Welt getreten: die grauen Marmorsäulen, der Terrazzofußboden,

der Plafond mit den grünen Kassetten, die rotbraunen, von grauen Pilastern geteilten Wandfelder, dies ganze geheimnisvolle Helldunkel des stillen Raumes übt eine unwiderstehliche Wirkung, der Geist der Kunst umschwebt uns, wir glauben das leise Rauschen seiner Schwingen zu vernehmen.

Unwillkürlich wird der Blick aus diesem Halbdunkel hingelenkt nach dem breiten Treppenaufgang, der einzigen Lichtquelle dieses Raumes. Auf zwanzig Marmorstufen steigen wir nun zwischen rotbraunen Stuck- und Marmorbänden in die prächtige Treppenhalle des Hauptgeschosses empor. Mit jeder Stufe lassen wir das Alltagsleben mehr hinter uns zurück und werden empfänglicher für die geistigen Genüsse, die die Kunst uns bieten soll.

Nicht minder stimmungsvoll als im Vestibül sind auch hier die Farben gewählt. Aus dem geheimnisvollen Helldunkel haben wir uns in eine lichtere Region erhoben; aber es ist ein mildes, gedämpftes Licht, das uns umgiebt: das Blau und das pompejanische Rot der Wände mit den reichen gelbbraunen Reliefs, das Gelb der korinthischen Pilaster, alles in „matten, gebrochenen Farbentönen, die ein Gefühl ruhigen, warmen Behagens erzeugen“.*)

Schon beim Emporsteigen wurden unsere Blicke gefesselt durch acht weiße Frauengestalten, die von den Postamenten der Marmorbalkustrade uns entgegenleuchteten. Oben angelangt, wenden wir uns unwillkürlich um, und im

*) Es ist zwar diese Eingangshalle mit ihrem Schmuck bereits in dem ersten Aufsatz, im Osterprogramm 1898, jedoch nur kurz, mehr im Vorbeigehn behandelt worden. Die vorliegende Abhandlung soll dem Lehrer das Material zu einer eingehenderen Besprechung liefern. Es empfiehlt sich dieselbe im Anschluß an die Laokoönlektüre vorzunehmen.

*) Siehe von Dehn-Rotschler, das Gemäldegaleriegebäude in Kassel, mit 4 Kupfern, Berlin 1879. Aube!, Verzeichnis der in der Kgl. Gemäldegalerie zu Kassel befindlichen Bilder, durchgesehen von Eisenmann, Kassel, Kay.

Banne des überraschenden Anblickes stehen wir geblendet von der Schönheit und Anmut, die aus kaltem, formlosem Steine des Künstlers Hand gebildet hat. Sanft umstrahlt von einem warmen Lichte, das, gedämpft durch das gelbliche, rotverzierte Glas der Decke, goldig auf sie herabströmt und den Stein zum Leben erweckt, gehoben durch den ruhigen Hintergrund weiter Wandflächen in mattem Blau, stehen in feierlich ernster Versammlung, strahlend im reinsten Weiß des farrarischen Marmors, acht hehre Frauengestalten vor uns und zwingen uns zu längerer genießender Betrachtung. Was stellen die Bilder dar? Worin liegt ihre Schönheit? Was bedeuten sie gerade an dieser Stelle? Diese Fragen tauchen von selbst in uns auf und verlangen eine Antwort.

Die Unterschriften der Bilder sagen, daß wir die Vertreterinnen von acht Ländern vor uns haben. Es sind die Kulturstaaten Europas. Aber ein Blick überzeugt uns, daß der Künstler nicht eine erschöpfende Charakteristik der betreffenden Völker beabsichtigt, daß nicht die Bedeutung dargestellt werden soll, die diese Länder in der Weltgeschichte gehabt haben. Die Kränze, die die Figuren in den Händen tragen, oder mit denen sie ihr Haupt schmücken, Oliven- und Lorbeerzweige, kurz alle Attribute beweisen, daß der Künstler sie nur nach einer Seite charakterisieren und würdigen will, nämlich nach der Seite der Kunst.

Nur ein leichtfertiger Beschauer wird achtlos an diesen Kunstwerken vorübergehen oder sich mit einem flüchtigen Blicke begnügen. Diese Kunst redet auch zu dem Laien, und es bedarf in der That keines besonderen Kunstverständes, um diese Werke ästhetisch zu würdigen, um Freude an ihrer Schönheit zu haben. Aber schon die Achtung vor der fleißigen Arbeit sollte es einem jeden verbieten, gleichgültig an einem Werke vorüberzugehen, an dem ein begeisterter, junger Künstler zehn Jahre, und zwar die besten seines Lebens, mit Ernst und Hingabe gearbeitet hat.

Für uns Kasseler aber kommt noch etwas anderes hinzu, diesen Bildern unsere besondere Teilnahme zu sichern, ist es doch ein Landsmann von uns, der sie geschaffen hat.

Karl Echtermeier ist am 27. Oktober 1845 in unserer Stadt geboren und hat die ersten zwanzig Jahre seines Lebens hier verbracht. Er ist ein Schüler unserer Akademie der bildenden Künste, die er mehrere Jahre besuchte, und auf der er den ersten eigentlichen Unterricht genoß. Wenn er auch seit dem Jahre 1865, wo er Kassel verließ, nie wieder dauernd in seine Vaterstadt zurückgekehrt ist, so hat er die Beziehungen zu ihr doch aufrecht erhalten, indem er

seine Kunst vielfach in ihren Dienst stellte, und durch zahlreiche Denkmäler und Skulpturen seinen Namen hier verewigte. Außer den acht Länderstatuen (vollendet Mai 1882), schuf er für die Galerie noch die zwei 3 m hohen Karyatiden aus Sandstein an dem Südportal des Gebäudes und die Modelle für die Genien und Greifen, die die Mittel- und Eckarkaden der sechs Giebel bilden. Ferner entstammen seiner Werkstatt das Schomburg-Denkmal auf dem Mehplatz (enthüllt am 11. Oktober 1879) und die allegorischen Figuren des Löwenbrunnens am Friedrich-Wilhelmsplatz, vier Nymphen, die die Hauptflüsse unseres Landes, Fulda, Werra, Oder und Lahn darstellen, (enthüllt 20. August 1881). Auch zur Ausschmückung des Justizgebäudes (vollendet 1880), trug er bei durch die vier Gestalten Rechtswissenschaft, Geschichte, Religion und Philosophie; und endlich finden wir auf einem Grabe unseres Friedhofes eine liebliche Engelsgestalt von seiner Hand, die dem Kinde, das seinen Eltern durch einen erschütternden Unglücksfall jäh entrisen wurde und hier unter dem Rasen liegt, durch die segnende Haltung der Hand sanfte Ruhe und ewigen Frieden zu verbürgen scheint. (Quartier 17.)

2. Echtermeiers Leben und Werke.

Wenn bisher über das Leben und Wirken Echtermeiers so wenig in die Öffentlichkeit gedrungen ist, daß wir selbst hier in Kassel, obwohl sich Veranlassung genug geboten hätte, vergeblich in unseren Tageblättern, Katalogen und Ortsbeschreibungen nach einem Berichte über unsern berühmten Landsmann suchen, so mag das dem bescheidenen Sinne des Mannes, der nie gern von sich reden machte, entsprechen, von unserer Seite aber ist es doch wohl nicht anders als eine Undankbarkeit anzusehen. Wir möchten deshalb an dieser Stelle, in dem Bestreben, etwas lange versäumtes nachzuholen, kurz das zusammenstellen, was wir über das Leben und Schaffen des Meisters in Erfahrung bringen konnten.

Karl Echtermeier ist, wie erwähnt, hier in Kassel geboren und entstammt einfachen Verhältnissen. Sein Vater war Gipsformer und wohnte in dem Hause Nr. 14 am Steinwege. Schon der Schulknabe machte sich in dem Geschäfte in doppelter Weise nützlich, indem er einerseits dem Vater in der Werkstatt zur Hand ging, andererseits bei dem Vertriebe der gefertigten Waren half. Nach der Konfirmation trat er ganz in das Geschäft ein, und rasch wurde der Schritt vom Kunsthandwerk zur Kunst selbst gethan: kaum fünfzehn Jahre alt, wagte er sich an eine Nachbildung der Apostel Peter Fischers an

dem berühmten Sebaldusgrabe in Nürnberg. Damit er seine ganze Zeit in der Werkstatt verbringen könne, nahm die Mutter ihm das Geschäft des Austragens ab. Aber noch war sein Talent, eingeschlossen in der Stille seines Arbeitsraumes, der Welt verborgen geblieben. Was zuerst die öffentliche Aufmerksamkeit auf ihn lenkte, wie der junge Künstler „entdeckt“ wurde, das wird uns in einem kleinen Aufsätze über Echtermeier in der Dresdener Zeitung (Juli 1876) in folgender Weise erzählt. „Louis Spohr, der berühmte Musiker, starb in Kassel, als unser Kunstjünger kaum vierzehn Jahre alt war. Mit des Komponisten Büste konnte nun ein gutes Geschäft gemacht werden. Aber die einzige Totenmaske befand sich in den Händen eines Kunstdilettanten, der sie nicht herausgab, weil er selbst das Gipsporträt modellierte. Als sein Produkt am Schaufenster stand, kam Echtermeier, der den Gipsabguß nicht kaufen konnte, auf den Gedanken, nach dem ausgestellten Vorbilde zu arbeiten. Aber ehrliche geistige Anleihen sind zuweilen noch schwieriger als materielle. Der Knabe lief hundertmal zwischen dem Schaufenster und seiner Werkstatt, ehe er, aus dem Gedächtnis Zug um Zug reproduzierend, des Tonmeisters imposanten Kopf zu stande brachte. . . . Der Kleine erlebte den Triumph, daß der Verfertiger des Originals die Kopie vorzog“. Das war im Jahre 1859. Die Sache wurde bekannt, und zwei Lehrer der hiesigen Akademie, Ruhl und Müller, nahmen sich des talentvollen Knaben an. Freilich entbehrte die Anstalt damals eines Skulpturenateliers, das die kurfürstliche Regierung seit Werner Henschels Abgang hatte eingehen lassen. Doch es fand sich eine alte Kumpelkammer unter dem Dache, die man dem eifrigen Schüler anwies. Hier knetete und formte er nach Herzenslust Götter und Menschen und füllte bald den unwirtlichen Raum mit den Schöpfungen seiner Fantasie. Da er indes eines eigentlichen Meisters entbehrte, konnte seines Bleibens hier nicht lange sein. München, seit Ludwig I. der Mittelpunkt der deutschen Kunst, war das Ziel seiner Wünsche, und im Jahre 1865 machte ein Reifestipendium es ihm möglich, für eine Zeit nach dort überzusiedeln. Freilich war er auch hier wieder wesentlich auf sich angewiesen, da die bereits überfüllte Skulpturenklasse keinen Schüler mehr aufnahm. Die Antikensammlung der Glyptothek, die erste Deutschlands, wurde die Schule des jungen Autodidakten. Hier übte er Auge und Hand, wenn auch eigentlich jedes Abzeichnen streng untersagt war. Aber „mit demselben Eifer wie er einst Spohrs Büste durch heimliche Anleihen zu stande gebracht, borgte er in feinen Strichen jetzt die klassischen Skulpturen, wenn des Aufsehers Argusaugen

abgewendet waren, und stahl die Götter wie vordem den Meister der göttlichen Kunst.“*)

Doch das Stipendium war gering und schmolz schnell zusammen, aber in umgekehrtem Verhältnis wuchs der Eifer und Arbeitsdrang des jungen Künstlers, und neben der unausgesetzten receptiven Thätigkeit fand er noch Zeit zu produktivem Schaffen: der fünfmonatige Aufenthalt zeitigte drei Werke, einen schlafenden Faun, die Gruppe Faun und Amor und eine knieende Maria mit dem Christuskinde.

Nach einem nochmaligen kürzeren Aufenthalte in München wanderte er 1867 nach Dresden und kam jetzt zum ersten Male in das Atelier eines namhaften Künstlers, er wurde ein Schüler Hähnels. Schon in dem ersten Jahre seiner Lehrzeit konnte er unter des Meisters Leitung sein Meisterstück machen. Mit seinem tanzenden Faun begründete er seinen Ruhm und machte sich einen Namen in der Künstlerwelt. Das Münchener Kunstausstellungs-Komitee kaufte die Figur an und als Echtermeier später in der Bacchantin ein Gegenstück schuf, erhielt er im Jahre 1874 den Auftrag, beide Figuren in Bronze für die Berliner Nationalgalerie zu liefern. Eine nochmalige Reproduktion aus Sandstein in größerem Maßstabe fand Aufstellung auf der Balustrade am Portal des Dresdener Hoftheaters.

Hier in Kassel, wo die Modelle der Echtermeierschen Arbeiten teilweise ausgestellt wurden, folgte man, wie uns Zeitungsnotizen beweisen, mit Aufmerksamkeit den Fortschritten des Künstlers. Hatte schon im Jahre 1865 ein Besucher des Kunsthauses in dem Verfertiger der Büste seines Lehrers, des Prof. Müller, und einer Faunstatuette das keimende Talent erkannt und ihm eine große Zukunft geweissagt, so lesen wir nach der Ausstellung der genannten neueren Werke ein begeistertes Urteil über die Schöpfungen des Landsmannes.

War auch die eigentliche Lehrzeit somit beendet, so fehlte doch noch eins zur vollen künstlerischen Ausbildung. Wie in der Seele eines jeden jungen Künstlers, so lebte auch in der seinen eine tiefe Sehnsucht, der Zug nach dem Süden. In dem großen Kriegsjahre erfüllte sich dem Fünfundzwanzigjährigen auch dieser Wunsch. An der Seite der jungen Gattin zog er über die Alpen und schaute die Wunder, die antike und mittelalterliche Kunst in den Kirchen, Palästen und Sammlungen Italiens in so überreichem Maße aufgestapelt hat. Außer in Florenz verweilte er besonders in der Welthauptstadt der Kunst, der ewigen Roma. Gefördert an Wissen und Können, kehrte er nach Dresden zurück. Auf kurze Zeit tritt er

*) Dresd. Zeitg. a. a. D.

noch einmal in Hähnel's Atelier und arbeitet mit an seinem Körnerstandbilde. Für sich selbst aber modelliert er die oben erwähnte Bacchantin. Nach wenigen Monaten gründete er sich ein eigenes Künstlerheim. Bald hatte er alle Hände voll zu thun, da aus seiner Heimat der große und ehrenvolle Auftrag einlief, an der äußeren und inneren Ausschmückung des Galeriegebäudes zu helfen, eine Arbeit, die den jungen Künstler zehn Jahre in Anspruch nehmen sollte. Dem ersten Auftrage folgten bald drei andere: das Schomburgdenkmal, die Figuren des Löwenbrunnens und die 4 Allegorien des Justizpalastes wurden ihm übertragen.

Unter allen diesen Werken nahmen den vornehmsten Platz die acht Länderstatuen ein, und sie waren es, die, zumal seit die erste in Marmor ausgeführte, Griechenland, in Berlin ausgestellt war, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf den jungen Meister lenkten und wesentlich zur Erhöhung seines Ruhmes beitrugen. Man bewunderte allgemein die feine Charakteristik der einzelnen Figuren und erkannte die vortreffliche Marmortechnik an. *) Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir mit dieser Schöpfung Echtermeyers seine Berufung als Professor an das Polytechnikum zu Braunschweig in Verbindung bringen, die im Jahre 1883 erfolgte. In dieser Stellung befindet sich der Künstler übrigens noch heute, und die Anstalt ist mit Recht stolz auf den Lehrer, der ihr nunmehr 17 Jahre angehört.

Eine neue Zeit reichen, unablässigen Schaffens brach in dem neuen Wirkungskreise an, und zahllose kleinere und größere Arbeiten sind in den siebenzehn Jahren unter den Händen des nimmerrastenden Künstlers entstanden. Eine Echtermeyer-Ausstellung, die im März 1896 in Braunschweig im Museum veranstaltet wurde und einen Überblick gab über alle Schöpfungen des Künstlers, wies im ganzen annähernd achtzig Werke auf und zwar in der ersten Abteilung 9 Büsten und 10 Reliefporträts meist braunschweigischer Persönlichkeiten, in der zweiten Bilder von mehr als sechzig Werken des Künstlers, die in Marmor oder Bronze ausgeführt sind. Im Hinblick auf die Fülle und Schönheit dieser Kunstwerke durfte die Braunschweigische Zeitung, die über diese Ausstellung berichtete, den Meister als einen der hervorragendsten der jetzt lebenden deutschen Bildhauer bezeichnen und in berechtigtem Stolze sich des gefeierten Mitbürgers rühmen.

Können wir nun auch unmöglich alle Werke des Künstlers hier aufzählen, so möchten wir doch nicht unterlassen, die wichtigsten namhaft zu machen.

*) Siehe Meisterarchiv, Adolf Eckstein, Berlin, 1899.

Zunächst hat Echtermeyer eine Reihe von lebensvollen Porträtfiguren geschaffen, die Zeitgenossen oder sonstige berühmte Männer seiner Stadt und des Vaterlandes darstellen. Im allerhöchsten Auftrage schuf er für das Schloß in Meissen ein Standbild Friedrichs des Streitbaren. Das neue Hamburger Rathaus schmücken die beiden überlebensgroßen Figuren Kaiser Friedrichs II. und Graf Adolfs IV. von Schaumburg. Die Städte Dortmund, Unna und Schöningen verdanken ihm die Denkmäler, die sie zu Ehren ihrer im Kampfe gefallenen Söhne errichteten, und als Magdeburg im Jahre 1897 dem großen Kanzler seinen Tribut zahlen und ihn in Erz verewigen wollte, erhielt Echtermeyer den ehrenvollen Auftrag, das Standbild auszuführen, eine Aufgabe, deren er sich in einem Zeitraum von zwei Jahren entledigte. Am 1. April 1899 wurde das Denkmal enthüllt, eine gewaltige, 4 Meter hohe Figur, in Kupfer getrieben, auf einfachem Sockel. Die deutsche Bauzeitung vom 19. April 1899 trägt kein Bedenken, das imposante Werk zu den bedeutameren Kunstleistungen zu Ehren des großen Kanzlers zu zählen. Der Oberpräsident von Bötticher, der langjährige Mitarbeiter Bismarcks, urteilte bei einer späteren Feier in öffentlicher Rede, daß man eine bessere Charakteristik des Fürsten nirgends finden könne.

Neben diesen kraftvollen Fürsten- und Heroengestalten hat Echtermeyers Hand aber auch friedlichere Bilder zu schaffen verstanden, Geisteshelden, Vertreter der Dichtung und Kunst. In Braunschweig selbst feierte er den Meister des Liedes Franz Abt. Besondere Bewunderung an dem Bronzedenkmal erregen die singenden Knaben am Sockel. „Wie Echtermeyer das deutsche Lied in seiner Innigkeit und seiner gemütvollen, zu Herzen gehenden Wirkung dargestellt hat, ist schwer zu schildern. . . . Man sieht es und bewundert die große Kunst, die das Gemütsleben des Deutschen an seiner besten Seite und in so prägnanter Weise zum Ausdruck bringen konnte.“ *) Ein weiterer Schmuck steht der Stadt Braunschweig bevor in einem Denkmal Bugenhagens, des Reformators Braunschweigs, an dem Echtermeyer bereits einige Zeit arbeitet und das er in zwei Jahren fertig zu stellen hofft. Endlich besitz Magdeburg seit kurzer Zeit ein Zimmermann-Denkmal von seiner Hand. Die Aufgabe, mit der ihn die Stadt wohl bei der 100. Wiederkehr des Geburtstages des Dichters (1896) in dem Wunsche, den in ihren Mauern geborenen Schriftsteller in würdiger Weise zu ehren, betraute, hat er im vorigen Jahre zu allgemeiner Befriedigung gelöst. Am

*) Meisterarchiv, siehe oben.

24. April 1899 wurde das Denkmal der Öffentlichkeit übergeben. Die deutsche Bauzeitung vom 24. Mai bringt eine Abbildung und lobende Besprechung und rühmt vor allen Dingen die meisterhafte Behandlung des Reliefs, die Lebensfrische der Darstellung und die charakteristische Wiedergabe der dichterischen Gestalten.

Von preisgekrönten Entwürfen des Künstlers seien ferner außer einem für den Holzmarkt in Hannover geplanten Prachtbrunnen noch erwähnt ein Bismarckdenkmal für Berlin, ein gleiches für Düsseldorf und ein Standbild des Bürgermeisters Petersen für Hamburg.

Bei den bisher erwähnten Standbildern handelte es sich zumeist um Darstellung historischer Persönlichkeiten und um Porträtfiguren. Diesen stehen gegenüber eine ganze Reihe von Idealfiguren allegorischen Charakters, die jene ersteren nicht nur an Zahl sondern wohl auch an künstlerischer Bedeutung überragen. Zu den bereits besprochenen derartigen Werken der Dresdener Zeit kommt jetzt eine ganze Reihe neuer hinzu. Zunächst verdienen rühmende Erwähnung die beiden überlebensgroßen Figuren in der herzoglichen technischen Hochschule, Kunst und Wissenschaft, die den Hauptschmuck ihres Vestibüls bilden. Sodann hat er im Laufe der Jahre eine stattliche Zahl allegorischer Gestalten zum Schmucke von Familiengräbern auf den Friedhöfen Hannovers geschaffen. Auf dem Döhrener Friedhofe allein zählen wir 11 lebensgroße Marmorbilder auf den Begräbnisstätten der Familien de Haën, Hofmann, Köhler, Christ, Kredel, Menke, Küster, die die Begriffe Glaube, Liebe, Hoffnung, Trauer, Poesie, Musik, Architektur in weiblichen Idealgestalten versinnbildlichen. Von allen diesen hat wohl die Trauer auf dem Hofmannschen Grabe am meisten Anerkennung gefunden. „Sie gehört,“ so lesen wir in einer braunschweigischen Besprechung, „zu den hervorragendsten Werken des Meisters, die Gesamtwirkung der Figur ist überaus harmonisch und in hohem Grade fesselnd“.

Wir haben uns bei dieser Aufzählung und Besprechung der neueren Schöpfungen Echtermeyers darauf beschränken müssen, zu berichten. Eines eigenen Urteils mußten wir uns, ganz abgesehen davon, daß wir uns einer vollen Würdigung des Künstlers teils wegen Mangels an der nötigen ästhetischen Schulung, vor allem aber wegen der unzureichenden technischen Kenntnisse nicht gewachsen fühlen, schon einfach deshalb enthalten, weil wir viele dieser Werke überhaupt nicht aus eigener Anschauung kennen, andere uns nur in bildlichen Darstellungen zu Gesicht gekommen sind.

Aber wenn wir den Künstler auch nur nach seinen Werken in unserer Stadt beurteilten, ja, wenn wir nichts weiter von ihm kannten als die Gewandfiguren unserer Galerie, so würden wir ihn schon um dieser Werke willen bewundern und zu seinen begeisterten Verehrern zählen.

Der Artikel über Echtermeyers im Meister-Archiv schließt mit den Worten: „Mit Recht stellt schon heute die Kunstgeschichte Echtermeyers unter die Großen im Reiche der Kunst.“ Wir dürfen mit Recht einen Sachkundigen hinter diesem Urteil suchen. So viel aber dürfen wir auch als persönliches Urteil über ihn aussprechen, daß wir ihn anstaunen wegen seiner reichen Erfindungsgabe und wegen seiner unerschöpflichen Schaffenskraft und daß wir ihn lieben wegen der Vornehmheit, die seine Werke auszeichnet. Seine Kunst hält sich überall von dem Platten gleich weit entfernt wie vom Gesuchten und Zudringlichen, sie bildet eine glückliche Mischung von Realem und Idealem, die das Gemeine und Alltägliche ebenso meidet wie das Effektvolle und Überschwängliche, die zwar überall auf dem gefunden Boden der Wirklichkeit steht, aber doch verklärt wird von einem Schimmer des klassischen Idealismus, von einem Hauche griechischen Geistes.

3. Entstehungsgeschichte der Figuren.

Wir kehren nach dieser Abschweifung zurück zu unseren Länderstatuen und der Geschichte ihrer Entstehung.

Die Idee, diese Vorhalle mit Standbildern zu schmücken, gehört dem Erbauer dieses Hauses, dem Baurat Professor Heinrich von Dehn-Rotfeller (starb 1885). Er stellte Echtermeyers die Aufgabe, in acht Gewandstatuen die Länder Europas darzustellen, in denen die Malerei zur Blüte gelangt sei, und zwar sollten sie, da die Mittel nicht weiter reichten, in Gips ausgeführt werden. Der junge Künstler ging mit Eifer an die Arbeit, und nach fünfjähriger angestrengter Thätigkeit waren die Figuren fertig. Er durfte mit seinem Werke so zufrieden sein, daß er eines der Standbilder, welches ihm besonders gelungen schien (Griechenland), in Marmor ausführte, und es auf die Kunstausstellung nach Berlin sandte. Die Figur erregte Aufsehen. Die staatliche Kunst-Kommission, die die Aufgabe hat, wertvolle künstlerische Schöpfungen zum Ankauf vorzuschlagen, trat mit dem Künstler in Verbindung, und es wurde die Anfrage an ihn gerichtet, welchen Preis er verlange, wenn er sämtliche acht Standbilder in Marmor liefere. In zu großer Bescheidenheit, wohl von dem Wunsche geleitet, die begonnene und ihm lieb gewordene Arbeit zu Ende zu führen und zugleich seinen künstlerischen Ruf fester zu be-

gründen, verlangte Echtermeier die geringe Summe von 64000 Mark, in der That ein sehr mäßiges Honorar, zumal wenn man bedenkt, daß der vierte Theil allein durch den Ankauf der Marmorblöcke verschlungen wurde. Und wie leicht konnte durch einen falschen Meißelschlag oder einen Fehler im Innern des Steines ein ganzer solcher Block unbrauchbar werden. In der That zeigte sich bei einem plötzlich eine schwarze Ader, sodaß er durch einen neuen ersetzt werden mußte, und nur königlicher Gnade verdankte es der Künstler, daß er den Schaden nicht selbst zu tragen hatte. Da nun die Bausumme wegen Freilegung der Umgebung so wie so erhöht werden mußte, beantragte von Dehn-Rotfeller zugleich, die Figuren in Marmor ausführen lassen zu dürfen. Im Frühjahr 1877 wurden zu den in dem ersten Voranschlag beantragten 900 000 Mark weitere 300 000 bewilligt, und so konnte Echtermeier von neuem an die Arbeit gehen, dem ersten Marmorstandbilde die sieben anderen folgen zu lassen. Aber bis zum Jahre 1879 blieb Griechenland die einzige Statue, die in Marmor ausgeführt an ihrem Plage stand. Deutschland, Italien und Spanien waren zwar auch bereits aufgestellt, aber einstweilen nur in stearinisierten Gipsabgüssen. Erst nach fünfjähriger Arbeit war das ganze Werk vollendet. Im Mai des Jahres 1882 wurden auch die letzten beiden Paare — der Künstler hat die Figuren nämlich immer paarweise geschaffen, zuerst Griechenland und Rom, dann Frankreich und England, Deutschland und die Niederlande, endlich Italien und Spanien — an Stelle der Gipsbilder gestellt. Diese Gipsmodelle sind später von der braunschweigischen Regierung angekauft und haben in einer Rotunde des herzoglichen Museums Aufstellung gefunden.

Also die Aufgabe, die von Dehn-Rotfeller dem Künstler gestellt hatte, war, die Länder Europas darzustellen, in denen die Malerei zur Blüte gelangt sei. Da ein Land als abstrakter Begriff nicht darstellbar ist, war der Künstler auf die Form der Allegorie angewiesen. Indes er brauchte nicht lange zu suchen; seit Jahrtausenden hatte sich in der Kunst wie für die Darstellung von Flüssen, Meeren, Naturkräften, Elementen usw. so auch für Länder die Personifikation und zwar die weibliche Figur eingebürgert. Die Kunst steht hier, wie überhaupt in den meisten allegorischen Darstellungen, bewußt oder unbewußt, im Banne polytheistischer Anschauungen, sie hat das Erbe der Antike angetreten. Dabei ist freilich unvermerkt das, was einstmals künstlerische Intuition, Ausdruck religiösen Empfindens war, heute vielfach auf das Niveau verstandesfrohtiger Reflexion herabgesunken, und nur der Künstler wird sich über den handwerksmäßigen Nachahmer des Alten erheben und wird seiner abstrakten

Idee Leben und Seele einzuhauchen vermögen, in dessen Innerem etwas von dem Polytheismus der Griechen lebt. In dem Gesagten liegt übrigens auch die Erklärung dafür, daß in der Kunst die Frauengestalt für die Darstellung von Ländern üblich geworden ist. Unsere Sprache würde eigentlich an sich nicht darauf hinführen, die Länder weiblich aufzufassen, die Namen der Länder sind bei uns ja meist geschlechtslos, aber da Griechen und Römer, durch ihre Sprache veranlaßt, Länder in Frauengestalt bildeten, hat sich dieser Brauch eingebürgert und nach dem Vorbilde einer Roma schafft die moderne Kunst eine Germania, Borussia, Bavaria, ja eine Berolina und Cassalla *). Sie wählt selbst da das Frauenbild, wo es gilt, die männlichsten Tugenden zu preisen, Mut und Tapferkeit im Kriege. Die erzgepanzerte Stadtgöttin Athens freilich lieferte auch für diese Frauen, wie sie auf unseren Kriegerdenkmälern thronen, ein klassisches Vorbild.

In unserm Falle kam die Tradition übrigens dem Künstler vielleicht noch besonders zu statten, da es hier nicht galt, Kampfesmut, sieghafte Kraft und Schwerttüchtigkeit der Völker zu preisen, sondern die edelsten und zartesten Blüten, die die seelischen Kräfte, Gemüt und Fantasie, im warmen Scheine des Friedens getrieben, was sie auf dem Gebiete des Schönen geleistet haben, zu verherrlichen. Wenn aber der Künstler in den Zügen des Gesichts die edelsten Eigenschaften der Volksseele, himmlische Begeisterung für die höchsten Ideale der Menschheit, wenn er in den Gestalten selbst Schönheit und Anmut darstellen wollte, nun, so mußte ihm sicher die Gestalt der Frau willkommener sein als die des Mannes.

Aber wenn nun auch diese Darstellungsart, die Personifikation, durch mehrtausendjährige Anwendung historische Berechtigung erlangt hat, so birgt sie Gefahren, deren man sich bewußt sein muß, um zu einem sicheren ästhetischen Urtheile zu gelangen.

4. Die Allegorie in der bildenden Kunst.

Schon Lessing hat diese Gefahren der Allegorie und zwar auf den verschiedensten Gebieten der Kunst erkannt und vor ihnen gewarnt. Wenn er das Problem auch mehr gestreift als endgiltig gelöst hat**), — er verschob eine eingehende Behandlung wohl auf den geplanten dritten Teil

*) S. Deckengemälde von Knackfuß im Treppenaufgang des Regierungsgebäudes.

**) S. Laokoön: Einleitung und Buch 10, und Wie die Alten den Tod gebildet.

des Laokoon, — so lassen die wenigen Andeutungen seine Ansichten ziemlich klar erkennen. —

Die Anwendung der Allegorie in der Kunst hat eine lange Geschichte *). In der Skulptur speziell sehen wir sie schon, wenn auch spärlich, in der Blütezeit der griechischen Kunst, mit Vorliebe dagegen von den Römern verwendet. Das Erbe der Antike tritt die alte christliche Kunst an, die die heidnischen Darstellungen in ihrem Sinne ummodellt und zu den vorhandenen Gestalten neue hinzufügt. Die Renaissance bringt neue Ideen: Raffael und Michelangelo liefern reiche Beweise. Ihre höchsten Triumphe, wenn auch nicht im guten Sinne, feiert die Allegorie dann in der Barockzeit, und Bernini schafft wahre allegorische Ungeheuer. Erst unser Jahrhundert kehrt mit Canova und Thorwaldsen zu größerer Mäßigung zurück. Aber ganz ohne Allegorie auszukommen, völlig auf sie zu verzichten scheint speziell der Bildhauerei unmöglich. Die meisten unserer modernen Denkmäler von Schadows Blücher bis zum Niederwalddenkmal und den neuesten Sieges- und Kriegerdenkmälern weisen ungezählte allegorische Gestalten auf, wenn auch in neuester Zeit, falls wir richtig beobachten, gegenteilige Bestrebungen Raum gewinnen. Wir möchten an dieser Stelle rühmend auf Everdings Philippsdenkmal hinweisen, das in dem Sockelschmuck viel packender wirkt und für seinen Helden zu erwärmen weiß, als es durch abgenutzte, schematische Allegorien hätte geschehen können.

Lessing aber hatte jedenfalls ganz besonderen Anlaß, gegen Ausschreitungen der Allegorie, die er in der Vorrede zu seinem Laokoon als Allegoristerei bezeichnet, vorzugehen. Denn gerade am Ende des siebenzehnten und am Anfang des achtzehnten Jahrhunderts war diese Neigung auf allen Gebieten der Kunst zu einer förmlichen Sucht geworden, und selbst Meister wie Rubens suchten darin zu glänzen. Lessing also bekämpft diese Kunstrichtung, jedoch mit verschiedenem Glücke. Am erfolgreichsten waren seine Bestrebungen auf dem Gebiete der Dichtkunst, und wir können wohl sagen, daß die Allegorie hier seit jener Zeit so gut wie verschwunden ist. Außer bei Hochzeits- und sonstigen Festspielen dürfte sie sich als selbständige Dichtungsform heute kaum noch zeigen. Auch die Malerei ist mehr und mehr von ihr zurückgekommen und scheint sie heutzutage, abgesehen vielleicht von der französischen, mit Bewußtsein zu meiden **). Anders aber liegt die Sache, wie wir bereits bemerkten,

*) Vergl. Blümner, Laokoonstudien, 1. Heft. Über den Gebrauch der Allegorie, S. 9—63.

***) Vergl. Blümner a. a. O. S. 61.

auf dem Gebiete der Skulptur. Zwar dürfte man wohl behaupten, daß der frei schaffende Künstler sie auch hier nicht sucht. Doch in sehr vielen Fällen stellt sich der Künstler eben seine Aufgabe nicht selbst, sondern ist abhängig von seinem Auftraggeber, dem er oft gegen seine bessere Überzeugung Zugeständnisse machen muß, außerdem aber ist er im Vergleich zur Malerei vielfach beschränkt durch den Raum und die Darstellungsmittel, oft hat er nur eine schmale Nische oder ein Postament, das nur Platz für eine Einzelfigur gewährt, und doch soll er mit dieser einen Figur dann vieles sagen. Die Titel mancher Werke könnten dazu verleiten, obige Behauptung anzuzweifeln, aber man muß sich hüten, alle die Schöpfungen, die allegorische Namen führen, als wirkliche Allegorien anzusehen. In manchen Fällen entsteht zuerst das Kunstwerk, und erst nachher sucht der Künstler nach einer passenden Bezeichnung, die oft nur in einem sehr losen Zusammenhange mit der Schöpfung selbst steht. Wenn Stanislaus Cauer in Rom eine seiner reizenden Mädchengestalten als Psyche bezeichnete, so verdankt die Schöpfung weder dem Studium der alten Mythologie im allgemeinen noch der Begeisterung für Apulejus' Märchen im besonderen ihren Ursprung. Der Zauber und die Anmut des lieblichen Mädchens, halb Kind, halb Jungfrau, der Liebreiz der eben sich erschließenden Knospe, kurz die Schönheit des erhabensten Gebildes aus der Hand des Schöpfers war es, was den jungen Künstler begeisterte und ihn zum Nachbilden zwang. *) Der Name wurde mehr willkürlich nachher gewählt. Die Gründe, die bei der Wahl eines solchen Namens eine Rolle spielen, sind oft äußerer, ja bisweilen ganz prosaischer Natur.

Es bedarf kaum einer besonderen Erwähnung, daß es thöricht wäre, etwa bei Gräfs Märchen oder bei den sieben Todsünden, der Abundantia, den fünf Sinnen oder den Jahreszeiten von Hans Makart an Allegorien zu denken.

Also wir stellen fest, daß einmal nicht alles Allegorie ist, was sich dafür ausgiebt, daß ferner die Neigung zu allegorischer Darstellung selbst auf dem Gebiete der Skulptur seit Lessing zurückgegangen ist, aber verschwunden ist sie

*) Dem ewigen Schöpfer zu folgen und das Meisterwerk seiner Hand, dies „herrliche Lebensgebäude“ nachzuschaffen, das ist und bleibt die oberste und herrlichste Aufgabe des bildenden Künstlers. „Ich bin nun recht im Studium der Menschengestalt, welche das non plus ultra allens menschlichen Wissens und Thuns ist“ sagt Goethe einmal; und an anderer Stelle dichtet er:

Tausendfach und schön entfliehe
Form aus Formen deiner Hand,
Und im Menschenbild genieße,
Daß ein Gott sich hergewandt.

darum nicht und wird auch nie verschwinden. Von Kephi-
sodots Plutos und Cirene bis zur Gestalt des Weltfriedens,
die demnächst über dem Eingange der Pariser Weltaus-
stellung prangen wird, finden wir sie, wenn auch nicht
immer im selben Maße, stets und überall vertreten.*)

Weshalb greift denn nun Lessing die Allegorie an,
und worin liegen ihre Gefahren?

Es liegt von vornherein auf der Hand, daß bei
allegorischen Darstellungen die Thätigkeit des Künstlers
eigentlich in eine falsche Bahn geleitet wird, insofern sich
die Aufgabe mehr an den grübelnden Verstand als an die
Fantasie wendet.

Es giebt hier freilich Stufen und Unterschiede. Bei
den berühmten Gestalten Michelangelos z. B. in der Me-
diceerkapelle in Florenz, die unter dem Namen Tag und
Nacht, Abend und Morgen bekannt sind, haben wir es
nicht mit einer willkürlichen oder äußerlichen Personifika-
tion abstrakter Begriffe zu thun, es ist vielmehr der ein-
schlafende und erwachende, der schlummernde und wache
Mensch, den wir hier sehen. Das homerische *λίετο γυία*
einerseits und das Wiedererwachen des Lebens anderer-
seits, das Sichdehnen und Strecken der Glieder ist hier
in denkbar vollkommenster Weise dargestellt, und zwar wird
die Idee nicht durch Beiwerk und Attribute verständlich
gemacht, sondern die Figur selbst verkörpert den Gedanken.
Aber so liegt es in den meisten Fällen nicht. Vielmehr
muß der Künstler, um verstanden zu werden, durch Unter-

*) Gerade unsere Stadt ist reich an allegorischen Darstellungen.
Es seien nur einige Beispiele namhaft gemacht. Zuerst also die 19
besprochenen Figuren Schermeiers. Ferner Lyceum Frideric-
ianum: Ora et labora (Gebet und Arbeit) (1779). — Museum
Fridericianum: Philosophie, Mathematik, bildende Kunst (Malerei),
Architektur, Geschichte (?) und Astronomie (von den Gebrüthern Hayn
und Naht jun. um 1779). — Kunsthau: 2 Karyatiden (Architektur
und Skulptur) 3 Dachfiguren: Kunst und Wissenschaft, die drei
letzteren von Hassenpflug (1872). — Bildergalerie: Architektur,
Skulptur, Malerei (Historien-, Genre-, Tier- und Landschafts-
malerei) nach Zeichnungen von Hassenpflug (1877). — Justiz-
palast: Die für die edelen und sittlichen Güter wie für das materielle
Wohl des Volkes sorgende Regierung (2 Gruppen von Gustav Raupert)
und ihre Kraft (die beiden Löwen von Brandt); die für das Recht
des einzelnen (Civilrecht) wie für die allgemeine Sicherheit (Strafrecht)
sorgende Justiz (2 Gruppen von Pöhlmann) und die forschende (unter-
suchende), frei blickende und richtende, verschleierte Weisheit, (2 Sphinge
von Karl Vegas). — Wimmelndenmal (1898): Die Geschichte.
— Schloß in Wilhelms Höhe: Nacht und Morgen. — Reichs-
postgebäude (1881): Post- und Telegraphie. — Ganz abzusehen
von den sehr zahlreichen Figuren, die zum Schmuck an Privathäusern
angebracht sind und die Jahreszeiten, Handel und Gewerbe und
Berufsarten darstellen, oder auf Gräbern, und Begriffe wie Glaube,
Liebe, Hoffnung, Treue u. s. w. personifizieren.

schriften oder gar durch weitläufige Kommentare dem Beschauer
klar machen, was dieser an sich nicht verstehen könnte.
Und dies eben ist die erste und größte Gefahr der Alle-
gorie, vor der schon Lessing warnt, nämlich der Mangel
an Deutlichkeit.

Freilich bietet sich dem Künstler, der unmöglich alle
seine Tugenden und Laster, Künste und Wissenschaften,
Flüsse, Städte und Länder, die er in Menschengestalt dar-
stellen will, durch Gesicht und Haltung kenntlich machen
kann, ein Mittel dar, um verständlich zu werden, nämlich
äußerliches Beiwerk und Attribute. Doch incidit in Scyllam
qui vult vitare Charybdin. Bald wirkt das Attribut
unharmonisch, weil es sich der Auffassung der ganzen
Figur nicht genügend anpaßt, oder es beeinträchtigt durch
Größe oder Gestalt ihre Freiheit und Haltung, oder der
Künstler thut zu viel, um deutlich zu werden, und das
Beiwerk wirkt drückend und belastend.

Diese Bemerkungen, die wir hier nur andeu-
tungsweise geben konnten, sollen uns zu einigen Grund-
sätzen führen für die Beurteilung allegorischer Dar-
stellungen im allgemeinen und für die Schermeierschen,
auf deren Betrachtung wir nun näher eingehen wollen, im
besondern. Die Forderungen, die wir aufstellen möchten
sind folgende:

1) die Allegorie muß für diejenigen, an die sie sich
wendet, für die sie bestimmt ist, ohne Kommentar verständ-
lich sein. Am besten wird die Verständlichkeit durch die
Figur selbst erreicht; in zweiter Linie durch ihren Stand-
ort und erst in dritter durch Beiwerk und Attribute.

2) Das ganze Werk muß in sich harmonisch, es muß
ein organisches Ganzes sein, kurz, es muß Seele haben.
Gesichtsausdruck und Körperhaltung muß mit dem Bei-
werk in Einklang stehen, nichts darf die Idee des Ganzen
stören. Vor allem aber dürfen die Attribute weder durch
Masse noch durch Größe auf die Gestalt drücken oder
ihre Freiheit nachteilig beeinflussen.

3) Über allen Einzelforderungen steht natürlich das
oberste Gesetz der Kunst, das Gesetz der Schönheit. Das
Skelett mit Hippe und Zeitglas, das Bernini sogar in die
plastische Kunst einführte*), läßt zwar an Verständlichkeit
nichts zu wünschen übrig, und doch wenden wir uns mit
Abscheu von ihm ab, wo es uns in der Kunst begegnet.

Diese Grundsätze also werden wir bei der Betrachtung
der Figuren im Auge behalten, auf sie werden wir am
Schlusse zurückkommen müssen.

*) S. Blümner, S. 48.

Wir gehen nun zu einer Besprechung der Einzelfiguren über. Zuvor suchen wir noch einmal die Aufgabe, die Schermeier, den eigentlichen Auftrag etwas erweiternd, sich gestellt hatte, klar zu formulieren. Sie dürfte etwa lauten: Welche Bedeutung haben die Kulturländer Europas für die bildenden Künste, speziell für die Malerei gehabt?

II.

Erklärung der Figuren.

Italien.

Als Fürstin aufgefaßt wie fast alle anderen Figuren, als Herrscherin steht die schöne Erscheinung in königlicher Pracht vor uns. Bis über die Füße fällt in dichten, weichen Falten die Alba hernieder, darüber liegt, an den Seiten geschlitzt, doch mehrfach geheftet, und in der Mitte durch einen Gürtel gehalten, die ärmellose Dalmatika, aus schwerem, mit Metallfäden reich durchwirktem Brokatstoffe, auf dem zierlichen Bildwerk sich wirkungsvoll abhebt. Das Haupt schmückt die Fürstenkrone, die zugleich ein lose über die rechte Schulter herabhängendes Kopftuch festhält. Der linke Arm umschlingt liebevoll die auf schlanter ionischer Säule stehende Büste Raffaels, und die Hand hält einen Lorbeerkranz. Die Rechte umfaßt den dreikreuzigen päpstlichen Hirtenstab mit dem Pannicello.

Die Sprache des Künstlers ist leicht verständlich, und die Antwort auf die Frage, welche Bedeutung Italien für die Malerei gehabt, wann und wie es am meisten für die Entwicklung der Kunst gethan hat, ist klar und deutlich. Das Italien der Renaissance, das Italien der Kirche und der Päpste, und zwar in der Zeit ihres höchsten Glanzes, im Zeitalter eines Julius II. und Leo X., der Rom zur unbestrittenen Welthauptstadt der Kunst machte, steht hier vor uns. Die Gewandung schon weist darauf hin. Es ist die reiche venetianische Tracht des fünfzehnten Jahrhunderts, übrigens fast genau einer bekannten Raffaelschen Gestalt entlehnt, der heiligen Cäcilia von Bologna. Wohl nicht ohne Absicht lehnte sich der Künstler an das Raffaelsche Gemälde an, denn gerade dieser gottbegnadete Künstler ist es, den er als den größten Meister jener glorreichen Zeiten feiern, den er durch die von der Gestalt zärtlich umarmte Büste als den Liebling seines

Landes kennzeichnen wollte. *) Wir werden dem Künstler in diesem Urteil gern folgen und Raffael den Lorbeer zuerkennen. Gegen ihn tritt auch in unsern Augen der zweite Bewerber um den Ehrenpreis, die große, erhabene, fast dämonische Künstlernatur Michelangelos zurück. Dieser hat es nicht verstanden, so deutlich und verständlich zu seinem Volke zu reden, wie jener hohe Genius, der, wie einst Pheidias für die Hellenen die Götter vom Olymp herabholte, so seinem Volke die erhabensten Bilder der Idealgestalten seiner Religion schuf, einen Gottvater, wie er nicht gewaltiger gedacht werden kann, **) die seelenvollen, lieblichen Unschuldsgestalten seiner kindlichen Engel, vor allen Dingen aber das Marienideal, das er mit immer neuer Anteilnahme malte und „in der Auffassung der liebenden Mutter in selbigem Zusammensein mit dem Kinde“ in zahllosen Darstellungen verherrlichte und so in Paläste und Hütten trug, weit über die Grenzen seines Vaterlandes.

Doch wir bleiben uns bewusst, — und dies gilt zugleich für alle folgenden Bilder — daß alle dies Beiwerk, so geschickt und gut es gewählt sein mag, in keiner Weise den künstlerischen Wert der Figur bedingt. Diesen werden wir erst erfassen, wenn wir sie aller Attribute entkleiden und unser Augenmerk darauf richten, wie der Künstler in einer wahrhaft schönen und fein charakterisierten Idealgestalt in vortrefflicher Weise Typus und Charakter eines ganzen Volkes dargestellt hat.

Leicht und anmutig, auf dem rechten Fuße ruhend, den linken nur wenig entlastend zur Seite gesetzt, steht das schlanke und schöne Frauenbild da. Kopf und Gesichtsbildung zeigen die Romanin, wenn auch die Grundform des Gesichts, mehr oblong als oval, vielleicht auf Beimischung germanischen Blutes hinweist. Die schöne Frau Giovannina mag dem Künstler als Modell gedient haben, aber wir haben es hier nicht mit einem Porträt zu thun, das Persönliche ist abgestreift und nur das Typische bewahrt. Besonders fällt uns auf, wie fein diese von den beiden anderen romanischen Nationen unterschieden ist. Nicht das wilde Feuer, die trotzige selbstbewußte Eigenart des Spaniers, nicht das überlegene, selbstgefällige Wesen

*) Man muß freilich darauf hinweisen, daß heute Raffael nicht mehr allgemein jener hohe Platz eingeräumt wird, den er in der Kunstgeschichte Jahrhundertlang behauptet hat, sondern daß außer Michel Angelo vor allen Lionardo da Vinci ihm immer mehr als gleichberechtigt an die Seite gestellt wird.

**) Allerdings lehnt er sich in dieser Darstellung an die weit berühmtere Michel Angelos in der Sixtina an.

Frankreichs spiegelt sich auf dem Gesichte wider. Mehr etwas Ruhiges und Gelassenes scheint in diesen Zügen zu liegen. Auch ein Kind seiner Kirche wie die Schwestern, macht es den folgсамsten und gehorsamsten Eindruck. — Daß der Künstler mit dem Charakter des Volkes zugleich auch den seiner Kunst andeutet, bedarf keiner weiteren Klarlegung.

Niederlande.

Die Tracht der Figur weist uns auf das siebenzehnte Jahrhundert. Ein schweres Seidenkleid von einfachem Schnitte deutet mehr auf Reichtum als auf Eitelkeit. Stolze, reiche, bürgerliche Behäbigkeit tritt uns in der Gestalt entgegen, wie sie das mächtige Handelsreich in seiner Glanzzeit charakterisiert. Von den Schultern wallt frei über den Rücken, nur von einer Schnur am Halse gehalten, der pelzgefütterte Mantel. Kleine Löckchen beschatten die hohe, breite Stirn, die Hauptfülle des Haares fällt in zwei dichten Massen über den Ohren, in denen lange Locken hängen, herab. Die dadurch entstehende Lücke auf dem Hinterkopfe wird nach der Sitte der Zeit durch einen falschen Zopf ausgefüllt, der in dem neunzackigen, vlämischen Krondiadem liegt: eine Fürstenkrone duldet das Haupt der freien Republikanerin natürlich nicht. Die erhobene Rechte drückt den Lorbeerfranz an die Brust, während die Linke Palette und Pinsel trägt.

Die Deutung ist einfach. Die Blütezeit der niederländischen Kunst fällt in das siebenzehnte Jahrhundert, und die Malerei ist es, die ihr den Lorbeerfranz eingetragen hat. Sie hat einen Rembrandt und Rubens, einen Hals und van Dyck, aber sie hat freilich keinen Raffael, den das Urteil des ganzen Volkes an die erste Stelle setzte, viele streiten um die Palme. Durch die Palette wird wohl noch im besonderen auf die Farbenpracht der Niederländer hingewiesen. Die Andeutung ist ebenso verständlich wie berechtigt. Wir brauchen, um uns zu überzeugen, nur einen Schritt in unsere Galerie zu thun; gleich in dem ersten Raume bewundern wir staunend die strahlenden Farben eines Rubens und das zauberhafte Hellbunke eines Rembrandt. Aber nicht nur als Beherrscher der Farbe preist die Kunstgeschichte die niederländischen Maler, sondern sie feiert in Hubert und noch mehr in seinem jüngeren Bruder Jan van Eyck geradezu einen Erfinder und Reformator auf dem Gebiete der Farbentechnik. „Durch neue Verwendung des Öles als Bindemittels erreichte er eine bis dahin nicht gekannte Leuchtkraft und Tiefe, eine unvergleichlich feine Verschmelzung des Kolorits;

ein trefflicher Firnis kam hinzu, daß die Bilder durch den vollendeten Schein der Wirklichkeit alle Zeitgenossen überraschten.“

Auch in dieser Figur ist die Charakteristik wohl gelungen. Im Gegensatz zu der zierlicheren Südländerin hier die gedrungene Gestalt einer Germanin von kräftigerem Körperbau und breiterer Hüfte. Die quadratische Grundform des Gesichtes giebt diesem etwas Verbes und Hausbackenes. Seine Züge weisen mehr auf die sittlichen als auf die intellektuellen Fähigkeiten. Der freie, offene Blick verrät Mut, die ruhige Haltung Selbstbewußtsein und Bürgerstolz des freien, reichen Kaufmannslandes. Germanische Kraft, Einfachheit und Tüchtigkeit, ferngesunde, etwas behäbige Bürgerlichkeit, das sind die Eigenschaften, die wir in der Vertreterin dieses Landes hier verkörpert sehen, und denen wir auch in seiner Kunst begegnen.

Durch den wenig zurückgestellten linken Fuß kommt etwas Bewegung in das rauschende Seidenkleid, und dies giebt dem Künstler Gelegenheit, seine technische Fertigkeit in der Behandlung dieses in Marmor schwer wiederzugebenden Stoffes aufs glänzendste zu beweisen.

Spanien.

Auf dem rauhen Fels des heimatischen Bodens steht die stolze Vertreterin der zweiten romanischen Nation. Die vornehme Tracht weist uns auf das siebenzehnte Jahrhundert. Den Körper bedeckt ein langes, schleppendes Gewand aus weichem Wollstoff; ungegürtet schmiegt es sich lose um Brust und Hüften. Das Haupt schmückt die maurische Krone, um die sich leicht ein Lorbeerzweig schlingt, und von dem Kopfe nach hinten wallt die kleidsame Mantilla. Mit Stolz zeigt die fürstliche Frau das Bild Murillos in Medaillonform, das, von beiden Händen gehalten auf dem rechten Oberschenkel ruht.

Zwar hat der Künstler nicht unangedeutet lassen wollen, daß die maurische Invasion auf die Kunstentwicklung Spaniens einen großen Einfluß geübt hat, — wer denkt nicht gleich an Sevilla, an Granada mit seiner Alhambra? — aber er ist sich andererseits klar, daß das Land auf dem Gebiete der Malerei eine selbständige Kunst entwickelt hat, und er zweifelt nicht, Murillo den Ehrenpreis zuzuerkennen. In der That ist es wohl das Urteil der Kunstgeschichte, daß die Kunstblüte Spaniens in das siebenzehnte Jahrhundert fällt und mit Murillo ihre Höhe erreicht. Nicht nur an Fruchtbarkeit (man kennt von ihm

vierhundert Bilder, meist religiösen Inhaltes, mit denen er die Kirchen und Klöster seiner Heimat, besonders seiner Vaterstadt Sevilla geschmückt hat), sondern vor allem an Tiefe und innerem Gehalte überragt er die anderen Vertreter seiner Kunst*). „Sein frommer Glaube und seine Verehrung Gottes und der heiligen Jungfrau führen ihm den Pinsel, und über all seinen Bildern liegt unverkennbar die Weihe wahrer, innerster Empfindung.“ (Knackfuß). Heilige Inbrunst (vgl. seinen Antonio), Weltentsagung (Franziskus) in christliche Liebe und Barmherzigkeit (der Mosespende), vor allen Dingen aber jungfräuliche, engelhaftige Frauenschönheit und göttliche Unbeflecktheit stellt er in wahrster und überzeugendster Weise dar, kurz „er malt mit der Seele.“ Bei allen diesen Vorzügen Murillos scheint Echtermeier dadurch, daß er ihn in Medaillonform darstellt, was nicht bloß im Suchen nach Abwechslung begründet liegt, im Vergleiche zu Raffael und Dürer ein gewisses Rangverhältnis andeuten zu wollen.

Trotz der umhüllenden Gewandung, mag sie auch doppelt und dreifach über den schönen Gliedern liegen, erkennen wir den schlanken Bau der zierlichen Südländerin.

In Gesicht und Haltung kommt der Charakter des Volkes deutlich zum Ausdruck. Stolz, dieser hervorstechende und immer genannte Zug des spanischen Charakters, prägt sich im Gegensatz zu Italien auf dem etwas gehobenen, schönen Frauenantlitz aus. Kühner ist das Profil, und ein Zug um den Mund verrät Willenskraft und Selbstgefühl. Die Haltung ist freier, der emporgehobene, auf den Fels gestemmte linke Fuß giebt der ganzen Figur etwas Lebhaftes. Die Bewegung teilt sich auch der Gewandung mit, die in schönen, kühnen Linien energischer Falten sich um die Glieder legt. Auch der leichte Schleier scheint von dem raschen Schritte beeinflusst. In dem Ausdruck, den der Künstler dem Gesichte ausprägt, in dem Charakter der Nation, wie er in der ganzen Haltung sich ausdrückt, dürfen wir wieder einen Hinweis auf die besonderen Eigenschaften der Kunst dieses Volkes finden. In der That kennzeichnen Begeisterung und leidenschaftliche Glut die spanische Malerei besonders des siebenzehnten Jahrhunderts. „Feurig aufflammender Fanatismus auf der einen, Schwärmerei und Sinnlichkeit auf der andern Seite bezeichnen das Wesen der spanischen Kunst.“

*) Dies Urteil über Murillo wird allerdings von anderen bestritten. Velasquez gilt vielen als der hervorragendste Maler Spaniens, zum mindesten als der tüchtigste Porträtmaler.

England.

Die Tracht der Figur versetzt uns in eine große Zeit Englands, in das Zeitalter Richards III. Über ein langes Untergewand fällt, vorn durch einen Gürtel etwas gebauscht und emporgezogen, ein eng anliegendes Kleid mit kurzen, weiten Ärmeln. Ein seidengefütteter Mantel, von der Linken leicht gefaßt, hängt frei über die Schultern. Den Kopf, dessen reiche Haarfülle, in der Mitte gescheitelt, abgesehen von wenigen verschnittenen Stirnlöckchen, in weichen Wellen über den Rücken hinabfällt, schmückt ein dreigezacktes Neptunsdiadem. Die Gestalt, die auf dem linken Beine ruht, während das entlastete rechte spielend auf ein gebrochenes ionisches Säulenkaptäl gesetzt ist, neigt sich nach rechts und findet eine Stütze in der zierlichen Nachbildung eines ägyptischen Obelisken. Die Linke umfaßt ein Buch mit der Aufschrift Archäologie, das Gesicht schaut sinnend in die Ferne.

Kann man auch schwanken, ob der Künstler durch diese träumerische, auslugende Stellung auf die insulare Lage des Landes hindeuten will, so ist wohl kein Zweifel, daß der dreizackige Kopfschmuck als ein Zeichen der Seeherrschast des großen Kolonialreiches aufzufassen ist. Weniger sicher erscheint, ob die Tracht eine besondere Anspielung enthalten soll. Sie weist uns in eine Zeit, wo England allerdings auf einem Gebiete der Kunst Weltruf erlangt hat, aber nicht auf dem der bildenden, auf das Zeitalter des größten brittischen, wenn nicht des größten Dramatikers der Welt, das Zeitalter des großen Shakespeare. Freilich lag wohl kein Grund vor, den Dichter hier zu feiern, aber der Künstler scheint ebenso vergeblich nach einer bestimmten Zeit englischer Kunstblüte gesucht zu haben wie nach einem einzelnen Hauptvertreter der Malerei. Es ist gewiß auch kein Zufall, daß wir an der Figur den Lorbeer, das Zeichen der Anerkennung, vermissen, was uns von allen nur noch bei einer begegnen wird. Durch die Attribute zeigt Echtermeier, daß er die Verdienste Englands um die Kunst auf anderem Gebiete sucht als auf dem eigener Schöpfung. Der Fuß der Figur ruht auf dem ionischen Marmorkaptäl einer Säule, die dem klassischen Boden der Kunst entstammt. Sie soll uns an die archäologischen Bestrebungen und Erfolge erinnern, an die forschende und sammelnde Thätigkeit, die die englische Nation besonders im Anfange dieses Jahrhunderts auf griechischem Boden entfaltet hat. Wir gedenken eines Lord Elgin, der in wenigen Jahren mehr als 74000 Pfund Sterling für seine Grabungen ausgab und die herrlichen Werke griechischer Kunst, die er mit englischer Rücksichtslosigkeit geraubt und zusammen-

gerafft, in zweihundert Kisten verpackt, in die Heimat schaffte und mit diesen Schätzen den Grund für die Londoner Antikensammlungen legte. Auf ein zweites Gebiet archäologischer Forschung weist uns der Obelisk hin, eine kleine Nachbildung einer jener berühmten „Nadeln“ der Kleopatra, die gerade zur Zeit der Entstehung des Standbilds in der Nähe von Alexandria gefunden waren, (1878), und von denen eine nach London kam. Auch dort an den Ufern des Niles mit seiner vieltausendjährigen Geschichte ist mit englischem Gelde und englischer Energie gegraben und gesammelt und so unendlich viel für die Kunstwissenschaft gethan. Sind wir auch nicht immer mit der wenig schonenden, oft pietätlosen, an römische Raubgier erinnernden Art einverstanden, mit der England seine Kunstschätze erwarb, so müssen wir die Ergebnisse, wie wir sie in den englischen Museen, den berühmtesten der Welt, vor Augen haben, staunend bewundern und bekennen, daß der Künstler ein Recht hatte, rühmend auf diese archäologisch-wissenschaftliche Thätigkeit des Landes hinzuweisen. Denn im ganzen scheint er mit seiner Allegorie nichts anderes sagen zu wollen als: England steht sinnend über den Kunstschätzen des Altertums, und die Ergebnisse seines Nachdenkens, seines Forschens trägt es ein in das Buch der Wissenschaft, der Archäologie.

Die Engländerin in der Figur kann sich nicht verleugnen. Sie verrät sich uns durch das Gesicht mit der oblongen Grundform und seinem ruhigen, fast phlegmatischen Ausdrucke, durch Kopfbildung und Haupthaar, durch die hohe Gestalt mit ihren kräftigen Formen. Aber wie uns scheinen will, haben wir hier mehr eine bestimmte Engländerin vor uns als eine idealisierte Verallgemeinerung, mehr ein Porträt als den Typus der Nation. Die ganze Gesichtsbildung, das träumerische Auge, der leise geöffnete Mund, dessen üppige Lippen die Zähne leicht durchschimmern lassen, die Stirn mit den „Mondscheinfransen“, alles macht den Eindruck individueller, persönlicher Eigenart.

Deutschland.

Klopstock griff, um dem deutschen Volke seine Stammesideale möglichst rein und unverfälscht zu zeigen, in seiner Bardendichtung zurück in die alten Zeiten germanischen Heldentums. Vielleicht schwebte unserm Künstler ein ähnlicher Gedanke vor, wenn er diese Idealgestalt, die unser Land verkörpern soll, die Vertreterin des Deutschtums, uns in einer Kriemhildentracht entgegentreten läßt, um uns so in die alte Heldenzeit zu versetzen und uns an eine der

herrlichsten Figuren unserer nationalen Dichtung zu erinnern. Durch seine Einfachheit und Schlichtheit erinnert das Gewand an die Zeiten, wo Fürstentöchter am Webstuhl saßen und Fürstinnen selbst die Kleider für sich und die Helden ihrer Umgebung fertigten. Der rechte Fuß der Figur ruht auf dem Stumpfe einer deutschen Eiche, die rechte Hand lehnt sich auf eine zierliche, romanische Säule, auf der die Büste Albrecht Dürers steht, die die Linke mit dem Lorbeer zu bekränzen im Begriffe ist.

Das deutsche Vaterland also zweifelt nicht, wem unter seinen zahlreichen Künstlern es den Ehrenpreis zu reichen hat. Albrecht Dürer ist es, der Begründer der neuen deutschen Malerei, dieser hochbegabte Künstler, der auf den weitesten Gebieten der Kunst neu und schöpferisch gewirkt und überall eine führende Stellung eingenommen hat. Er führte den Stichel und die Nadel ebenso sicher wie den Pinsel. Seine Zeichnungen zur Apokalypse bedeuten einen Wendepunkt in der Geschichte der Holzschnidekunst. Von dem größten Künstler seiner Zeit, von Raffael, wurde er in einer Weise geschätzt und anerkannt, daß dieser nicht nur seine Werke mit ihm austauschte, sondern seinen Arbeitsraum mit Dürerschen Blättern schmückte und Dürersche Holzschnitte seinen Gemälden zu Grunde legte, ja ihn selbst auf einem Bilde der Eliodoro-Stanza verewigte*). Einem Manne, dessen deutsche Kernhaftigkeit Goethe das Zeugnis abnöthigte, daß des männlichen Meisters holzgeschnitzteste Gestalt besser sei als alle die Modemalerei seiner Tage; einem Künstler, von dessen Reichthum und Genialität die deutsche Kunst zehrt bis auf unsere Tage**); einem Meister, der so durch und durch deutsch ist, deutsch durch seinen Fleiß und seine wissenschaftliche Gründlichkeit, deutsch durch sein religiöses Empfinden, deutsch durch seine Einfachheit, Schlichtheit und Bescheidenheit, deutsch vor allen Dingen durch die Reinheit aller seiner Schöpfungen, — ihm gebührt die Stelle in der deutschen Kunstgeschichte, die Schermeier ihm hier zugesprochen hat, ihm darf im besonderen die deutsche Frau, die durch seine Kunst so oft verherrlicht ist und zwar nicht nach der Weise der Südländer, die das Ideal mehr in sinnlicher Schönheit suchen, sondern durch Betonung ihrer inneren Eigenschaften, ihrer Herzensreinheit und des Adels der Seele, den wohlverdienten Lorbeer reichen. „Mit Recht wird gerade Dürer als die Liebe und der Stolz des deutschen Volkes bezeichnet, dieser Genius, der an Tiefe

*) Wird von anderen bestritten.

***) Man vgl. u. a. die begeisterte Darstellung L. Richters in seiner Lebensbeschreibung, S. 169 u. 304.

der Begabung, an schöpferischer Fülle der Fantasie, an sittlicher Energie eines grundernsten Strebens der erste unter allen deutschen Meistern genannt werden muß.“ So faßt ein Kunsthistoriker sein Urteil über ihn zusammen.

Die Frau ist unseres Stammes, das erkennen wir schon in ihrer ganzen Gestalt und in ihrem Äußeren. Sie verschmäh't Kleiderpracht und Puß, und begnügt sich mit dem natürlichen Schmucke ihres Haupthaars. Kräftig und hochgewachsen, von schönen, wenn auch nicht üppigen Formen, zeigt sie in Gesicht und Haltung deutsches Wesen. Daß übrigens innerste Anteilnahme gerade bei dieser Figur dem Künstler den Meißel geführt hat, verstehen wir, wenn wir erfahren, daß die eigene Gattin dem Bilde die Züge geliehen.

Unschuld und Einfalt, Schlichtheit und Sinnigkeit sind besonders die Eigenschaften, die uns hier verkörpert erscheinen. Züchtig verbirgt die schöne Frau die Reize ihres Leibes. Bescheiden schlägt sie die Augen nieder, und wie sie mit sich nicht prunkt, prunkt sie auch nicht mit der Kunst ihres Landes, so sehr sie selbst in die Betrachtung versunken scheint. Etwas mütterlich sorgendes, Madonnenhaftes liegt in dem milden, freundlichen Gesichte und in dem leicht vornübergeneigten Kopfe. — Doch die meisten Eigenschaften, die uns in diesem Frauenbilde entgegen treten, gehören nicht nur der deutschen Frau, es sind nationale Charakterzüge, und es sind andererseits auch die wesentlichen Merkmale echt deutscher Kunst: das Gemütsleben mit seiner tiefen Innigkeit, Ernst und Treue, Bescheidenheit und hingebende Frömmigkeit, das sind die Stammeseigentümlichkeiten, die wir in den Werken unserer großen Meister schätzen, weil sie uns unser Idealbild entgegnenstrahlen.

Frankreich.

In wirkungsvollem Gegenjage schließt sich der Vertreterin der deutschen Nation die französische an. Der Kontrast zwischen germanisch und romanisch kommt wohl bei keinem der drei betreffenden Paare stärker zum Ausdruck. Schon die Gewandung trägt dazu bei: dort eine Erinnerung an die Heldenzeit germanischen Altertums, hier modernes Empirekostüm. Es ist dies Frankreich überhaupt die modernste von allen Gestalten. Das weit ausgeschnittene, hochgegürtete Kleid läßt die üppigen Formen in unverhüllter Schönheit hervortreten. Die Rechte zieht den schweren Brokatmantel, den Hermelinverbrämung und die

bourbonische Lilie als französischen Königsmantel kenntlich machen, hoch empor. Derselbe heraldische Schmuck der stilisierten Lilien zeigt sich in dem bourbonischen Kronreif. Das Haar ist künstlich und mit sorgfamer Berechnung angeordnet. Die Rechte umfaßt den Lorbeerkranz.

Auch in diesem Falle hat die Wahl der Gewandung nicht etwa den Zweck, das Empirezeitalter als eine Zeit französischer Kunstblüte zu kennzeichnen. Der Künstler hielt es wohl vielmehr deshalb für geeignet, weil es, abgesehen von seiner malerischen Wirkung, für den Charakter der Nation bezeichnend erschien. Irgend welchen Hinweis auf die Verdienste dieses Volkes um die Kunst vermiffen wir. Es dürfte auch schwer sein, eine bestimmte Zeit oder gar einen einzelnen Vertreter der Malerei namhaft zu machen oder besonders hervorzuheben. Welcher französische Maler wäre einem Raffael, einem Murillo oder einem Albrecht Dürer an die Seite zu stellen? Der Künstler begnügt sich also, nur ganz allgemein durch den Lorbeerkranz Frankreich einen Ehrenplatz in der Geschichte der Kunst anzuweisen. Unser Interesse für Frankreich als Kunstland beruht vornehmlich auf der Wertschätzung seiner Architektur, im besonderen darauf, daß es uns mit dem gotischen Wunderbau, dem himmelanstrebenden Dom, beschenkt hat. Daß ihm aber auch in der Malerei der ihm hier zugewiesene Ehrenplatz gebührt, dafür bürgen uns Namen wie Poussin, Claude Lorrain, Lebrun und Watteau.

Wir stehen hier der dritten Vertreterin der romanischen Rasse gegenüber und erkennen sie als solche an der Ähnlichkeit mit den Geschwistern. Das Oval des Gesichtes mit den leicht hervortretenden Backenknochen, das kühne Profil mit der wenig gebogenen Nase, der kleine Kopf auf dem zierlichen Halse, die üppigen Formen bei schlanker Figur und zartem Knochenbau, das alles sind mehr oder weniger romanische Stammeseigentümlichkeiten. Wie trefflich aber ist daneben die Französin charakterisiert! Französische Eigenart, französisches Wesen tritt in der ganzen Haltung hervor, französischer Charakter zeigt sich besonders im Ausdrucke des Gesichtes.

Anmutig, schlank und schön waren auch die beiden Schwestern, aber hier sehen wir eine selbstgefällige, bewußte Schönheit, die es nicht verschmäh't, mit den Reizen des Leibes zu prunken. Was bei Italien natürliche Anmut war, ist hier bewußte Eleganz. Ein gewisser Stolz zeigte sich auch in Gesicht und Haltung bei Spanien, doch hier tritt uns diese Eigenschaft in einer ganz anderen Form entgegen. Das leicht gehobene und etwas seitlich geneigte auf den linken Arm gestützte Haupt, der stolze Zug um den Mund und der etwas nach oben gerichtete Blick, alles

das trägt den Charakter einer vornehmen Überlegenheit. Die ganze Haltung hat etwas Würdevolles, Königliches, wenn auch nicht ohne einen gewissen theatralischen Beigeschmack; es ist nicht die ehrfurchtgebietende Majestät, wie wir sie bei der Gestalt Roms kennen lernen werden. Ein stark ausgeprägtes Selbstbewußtsein, etwas Anspruchsvolles und Unnahbares spricht aus diesen Zügen. Dies ist unter den drei Schwestern offenbar die vornehmste, das ist die grande nation, die gewohnt ist, an der Spitze zu schreiten, und im Räte der Völker den Ton anzugeben, die erste Rolle zu spielen.

So deutlich die Charakteristik ist, hat der Künstler doch die Gefahr vermieden, etwa im Gegensatz zu germanischen Eigenschaften zu stark aufzutragen. Wie glücklich er vielmehr in der Darstellung von Typus und Charakter gerade dieser Nation gewesen ist, dafür dürfte der triftigste Beweis sein, daß sie in besonderem Maße das Wohlgefallen und den Beifall der Franzosen selber findet. Wiederholt haben französische Künstler, die unsere Galerie besuchten, gerade dieser Figur ungeheucheltes Lob und größte Bewunderung gezollt und willig eingestanden, daß ihre eigene Kunst einen so wahren und treffenden Typus ihrer Nationalität nicht aufzuweisen habe. Aber auch vom rein ästhetischen Standpunkte verdient diese Gestalt ganz besondere Beachtung, und man hört von Sachverständigen sie vielfach als die am besten gelungene preisen. Jedenfalls hat sie zwei Vorzüge, sie ist einerseits die freieste und selbständigste Schöpfung, ohne Anlehnung an irgend welches Vorbild, andererseits ist sie am wenigsten durch Beiwerk beschwert, und giebt so dem Künstler am meisten Gelegenheit, völlig ungebunden seine künstlerische Fantasie walten zu lassen.

Rom.

Das breite, goldene Diadem mit reicher Verzierung, der Ohrschmuck, die eigenartige, kunstvolle Haartracht, die ganze Gewandung, besonders der wallende Imperatoremantel, das alles versetzt uns in die Zeit höchster Machtentfaltung des römischen Reiches, in die Kaiserzeit. Wir finden geradezu eine Ähnlichkeit mit einem wohlbekannten Bilde aus jenen Tagen, mit Agrippina, der edelen Gattin des Germanicus, jener stolzen Römerin, die, in einer dunklen Zeit despotischer Willkür einen Lichtpunkt bildet als treue Gattin, als sorgende Mutter und als edele Fürstin, die aber diese Tugenden mit dem Tode büßen mußte. — Es ist, als ob sich die ehrwürdige Gestalt von ihrem Polster-

sitz erhoben, auf dem sie in der bekannnten Darstellung des Vatikanes ruht.

Über die leichte, in der Hüfte von einem Gürtel mit Löwenkopfschloß gehaltene, reich gefaltete Stola legt sich, auf der rechten Schulter geheftet, der Kaisermantel. Die Rechte umfaßt den Legionsadler, auf der Linken ruht das uralte Wahrzeichen der Stadt, die säugende Wölfin, an sich ein liebliches Genrebild.

Daß es der Künstler für nötig gehalten, neben dem modernen oder, wenn man will, mittelalterlichen Italien dem alten Rom noch einen besonderen Platz anzuweisen, das kann uns nicht wundern. Worin er freilich Roms Verdienst um die Kunst im allgemeinen oder um die Malerei im besonderen sucht, darüber läßt er uns im unklaren. Weniger als bei irgend einer der anderen Figuren, weniger noch als bei England, mit dem es übrigens, wie wir schon andeuteten, gemein hat, daß auch ihm der ehrende Lorbeer fehlt, finden wir irgend einen Hinweis auf seine Leistungen in der Kunst. Wir können bei objektiver Betrachtung in der Figur weiter nichts erkennen als eine Personifikation des mächtigen Weltreiches. Und doch versteckt sich, wenn wir den Künstler recht verstehen, hinter dieser Auffassung eine gewisse Absicht. Er will, wie uns dünkt, darauf hinweisen, daß die Bedeutung Roms wie für die Kultur im allgemeinen, so speziell für die Kunst in seiner weltumfassenden Macht liegt.

Der Römer ist an sich keine Künstlernatur. Wie von den sittlichen Eigenschaften der Wille auf Kosten des Gemütes entwickelt war, so überwog bei den intellektuellen der Verstand die Fantasie, selbst seine Religion ist eine Verstandesreligion, und in seiner Kunst ist er mehr nachschaffend als selbständig und erfunderisch. Hat er auch in der Architektur Eigenes hervorgebracht und der Größe und Macht des Weltreiches entsprechende, majestätische Bauten von kolossalen, geradezu schwindelerregenden Verhältnissen aufgeführt, in der bildenden Kunst wie in der Poesie ist und bleibt er Nachahmer der Griechen. Allerdings hat die griechische Kunst in Rom eine nachahmende Blüte erfahren, die, was ihre Fülle und ihren Reichtum anlangt, auf Erden wohl nicht ihresgleichen gehabt hat. Und diese reichen Schätze sind nun durch die ländererobernde Weltmacht hinausgetragen bis an die äußersten Grenzen des Reiches, und so hat, was griechischer Geist und griechische Fantasie ursprünglich gebildet, über Rom einen Weg bis hin ferne Barbarenländer gefunden und überall neue Keime zu selbständigem Kunstschaffen gepflanzt. So hat also Rom unzweifelhaft als Kulturträgerin auch für die Kunst eine hohe weltgeschichtliche Bedeutung gehabt, mag auch sein Interesse für die-

selbe oft nur ein äußeres, durch Prunkfucht und Luxus bestimmtes, gewesen sein. Es hat ja auch dem Christentum zum Teil ohne Wissen und Willen ähnliche Dienste geleistet.

Wenn nun Schermeier wirklich Rom als mächtiges Weltreich charakterisieren wollte, so konnte er das nicht besser thun als durch die beiden Attribute, die er ihm beigab, und die Entstehung und Vollendung der römischen Macht bezeichnen. Aus der Milch der Wölfin saugen Roms Gründer die unermüdbliche, nie ermattende Stärke und die unersättliche Gier, und unter dem Zeichen des Adlers dringen die siegreichen Legionen bis an die Enden der Erde, vom Ebro bis zum Euphrat; von Britannien bis zum Äquator, sodaß das S. P. Q. R. (senatus populusque Romanus) ganze Welten zittern machte.

Dieser ganzen Idee entspricht nun durchaus Gesicht und Körperhaltung. Feierlicher Ernst und achtungsgebietende Strenge lagern auf dem fast männlichen Antlitz dieser stolzen Roma. Starkes Selbstbewußtsein, das natürliche Ergebnis ihrer Geschichte, ihrer Thaten und ihrer Weltstellung, liegt in dem Ausdruck, und klarer Verstand leuchtet aus den scharf geschnittenen, tief umschatteten Augen. Ein Gehorsam fordernder, fast finsterner Zug spielt um den Mund, dessen hochgezogene Unterlippe etwas wie Verachtung der Massen anzudeuten scheint. Die ganze Figur atmet männliche Entschlossenheit und Energie, das zeigt die fast herausfordernde Stellung, das zeigt der männlich feste Griff, mit dem sie das Zeichen ihrer Macht umfaßt. Kurz, wir stehen einer wahrhaft imponierenden Erscheinung gegenüber und haben das Gefühl: jeder Zoll Majestät.

Wir bemerken noch, wie das antike Gewand dem Künstler Gelegenheit bietet zu wirkungsvollster Drapierung, und das aufgeraffte Himation ein wunderbar mannigfaltiges Wechselspiel der Falten entstehen läßt.

Griechenland.

Der lange, über die Füße fallende, ionische Vinnenchiton, der Arm und Schultern freiläßt, und das darüber liegende, leicht von den Schultern herabfließende, weiche Himation weisen auf die Vertreterin des sonnigen Südens, des alten Griechenlands, die Herme an ihrer Seite speziell nach Athen. Auch der Zweig in der Linken erinnert an die Schirmerin des attischen Landes. Sie war es, die ihm einst im Wettstreite mit Poseidon den Ölbaum schenkte.

In dem einfach angeordneten, welligen Haupthaare liegt als einziger Schmuck ein Reiz des Vorbeers.

Die Herme gilt als der erste Versuch, den menschlichen Körper nachzubilden. Erst allmählich lösten von dem starren Holzstumpf oder steinernen Blocke sich Arme und Beine. Die Symbolik dieses Attributes ist verständlich, es bedeutet die plastische Kunst im allgemeinen, und Schermeier will andeuten, daß die Verdienste Athens um die Kunst wesentlich auf diesem Gebiete liegen. Enthält der untere Teil der Herme eine Anspielung auf die Uransänge plastischen Schaffens, so weist ihr Kopf in die Zeit der höchsten Blüte attischer Kunst. Denn dieser schöne Athenekopf soll nicht bloß in der Göttin die Schöpferin der attischen Kunst und ihre Beschützerin darstellen, sondern er erinnert zugleich daran, wie die attische Kunst in ihrem Dienste das Höchste geleistet hat. Die Akropolis mit ihren Propyläen, dem Parthenon und Erechtheion, der Athene Promachos, Parthenos und Lemnia, kurz, das Herrlichste, was das Zeitalter des Perikles und Pheidias geschaffen, es verdankt dem Athenekult seine Entstehung, es ist dem Dienste der Stadtgöttin geweiht und unter ihren Schutz gestellt.

Der Olivenzweig in der Linken, er kann den Frieden bedeuten, in dessen Schoße die Kunst erblüht. Wahrscheinlicher aber wohl hat der Künstler an den Siegespreis in dem großen, griechischen Nationalspiele gedacht. Will er vielleicht Athen hier feiern als die Siegerin in dem Wettlaufe der Völker nach den Zielen der höchsten Kunst? Wir glauben zwar, daß Schermeier nicht zögern würde, Griechenland diesen Preis zuzuerkennen. Einen Beweis für diese Ansicht dürfte man wohl in der ganzen Auffassung dieser Figur finden und in der Liebe, mit der er, wie wir bereits bemerkten, besonders an diesem Werke gearbeitet hat. Doch wir brauchen in der Symbolik nicht so weit zu gehen. Ohne allen Zweifel aber liegt in dem Ölzweige ein Hinweis auf die olympischen Spiele, auf den Zweig, den am Tage der Entscheidung der schuldblose Knabe mit goldenem Messer vom heiligen Ölbaume der Altis schnitt, den Ehrenpreis, um den Griechenlands edelste Söhne in heißem Ringen stritten. Denn wer ihn im Wettlaufe errang, der zog durch die niedergerissene Mauer als Triumphator ein in die Heimatstadt und wurde zeitlebens geehrt von den dankbaren Mitbürgern, den machte das Lied eines Pindar unsterblich. Doch welche Beziehung hat nun dieser Zweig, haben diese Spiele zur griechischen Kunst? Ohne Übertreibung darf man sagen, daß Griechenland nie eine solche Blüte der Plastik erlebt hätte ohne seine Gymnasien und Spiele, ohne sein Olympia: ohne sie einerseits nicht die Schönheit des Leibes, die Anmut und

Geschmeidigkeit des allseitig und gleichmäßig entwickelten Körpers, ohne sie andererseits nicht die Möglichkeit das künstlerische Auge zu entzücken an den herrlichen „Werken der ewigen Weisheit“ und den Künstler zur Nachschaffung zu begeistern.

Wir beachten noch eine kleine Außerlichkeit der Technik, die uns auch in die beste Zeit der griechischen Kunst weist, nämlich die glatte Behandlung des Auges. Diese Eigentümlichkeit erinnert an die Werke des Pheidias und das Zeitalter der höchsten Kunstblüte.

Wenn übrigens das Gesicht der Athene nicht glatt gearbeitet ist, sondern noch die Spuren des Meißels zeigt, so soll im Gegensatz zu dem Lebendigen in der Hauptfigur hier das Leblose angedeutet werden.

Wir müssen bekennen, daß von allen acht Figuren uns persönlich diese am besten gefällt. Es mag ein Vorurteil sein, zum Teil hervorgerufen durch die Liebe zum griechischen Altertume, aber wir können uns von der Empfindung nicht frei machen, als ob der Künstler bei keinem seiner Bilder mit solcher Hingebung gearbeitet und seine Aufgabe so glücklich gelöst habe. Was zunächst die Charakteristik anlangt, so scheint allerdings der reale Boden hier am meisten verlassen zu sein. Es ist eine bewußte Idealisierung des alten, klassischen Landes der Kunst. Man möchte fast eine Verkörperung der Kunst selbst in dem Bilde erkennen. Die Figur ist über das Menschliche hinausgehoben. Etwas Olympisches liegt in diesen verklärten Augen, in der heiteren Ruhe dieses Antlitzes. Nichts Sinnliches haftet dieser Schönheit an, und wenn auch das zarte Gewand die weichen schönen Formen mehr offenbart als verhüllt, so wird der Eindruck naiver Unschuld dadurch nicht beeinträchtigt. Man wird an göttliche Wesen, an Mufen, wenn nicht gar an Aphroditen erinnert, und die Anmut dieser Gestalt stellt alle Grazie, wie wir sie bei Italien, Spanien und Frankreich bewunderten, weit in den Schatten.

III.

Schlußbetrachtung.

Nachdem wir nun die Figuren im einzelnen betrachtet und gewürdigt haben, bleibt uns noch übrig, in einem kurzen Rückblick einige allgemeine Bemerkungen anzuknüpfen.

Wir möchten zunächst die Aufmerksamkeit noch einmal auf die meisterliche Behandlung des spröden Stoffes richten, auf die bewundernswerte Geschicklichkeit, mit der der Künstler die Schwierigkeiten, die ihm der harte Marmor entgegensetzte, überwunden hat*). Das glatte Linnen wie der rauhere Wollstoff, der weiche Sammet wie die knitterige Seide, der schwere Brokat wie das duftige Pelzwerk, das alles giebt der Künstler mit virtuoser Fertigkeit spielend wieder. Speziell beweist die Behandlung des schwierigen Seidenbruches und des durchwirkten Brokates die sicherste Meißelführung, die vollendetste Technik. — Außerdem fallen die Kleider so leicht, die Gewänder schmiegen sich so gefällig dem Körper an, und der Wurf der Falten, mögen sie energisch und kühn sein oder in leichten Wellen an dem Körper hinabfließen, ist so wahr und natürlich, daß wir die Schwere und Härte des Materials gänzlich vergessen.

Hinsichtlich der Gruppierung hat der Künstler die Gefahr, durch Gleichmäßigkeit zu ermüden, nach Möglichkeit vermieden. Während bei den Figuren der linken Seite als Standbein das rechte benutzt ist, und das linke, entlastet, sich freier bewegt, ruhen umgekehrt die Figuren der rechten Seite auf dem linken Beine, nur die letzte Figur auf jeder Seite macht der Abrundung wegen eine Ausnahme: sie sollten den Blick mehr nach der Mitte richten.

Auf Absicht beruht offenbar auch der Wechsel der Nationen. Dreimal folgt auf eine romanische eine germanische. Ausdruck und Haltung, durch den Volkscharakter bedingt, die ungleichartige Gewandung, dazu endlich die ganz verschiedenen Attribute, das alles bewirkt reiche Mannigfaltigkeit und wohlthuende Abwechslung.

Wir kommen schließlich drittens noch einmal auf die Forderungen zurück, die wir im ersten Teile betreffs der Anwendung der Allegorie in der bildenden Kunst, speziell in der Plastik aufgestellt haben, um zu prüfen, ob wir uns auch in dieser Hinsicht mit der Auffassung unseres Künstlers im Einklang befinden.

Wir sahen schon oben, daß die Aufgabe, die dem Künstler gestellt war, oder die er selber sich stellte, sich insofern spaltete, als es einerseits galt, die Länder als solche persönlich darzustellen, andererseits aber zugleich anzudeuten, welche Bedeutung die einzelnen für die Kunst, im besonderen für die Malerei gehabt haben.

Die erste Aufgabe, nämlich Länder zu personifizieren, dürfte von allen Arten der Allegorie diejenige sein, mit

*) Bei den Übertragungen der Marmorarbeiten nach den Modellen waren unter Echtermeiers Leitung die Steinbildhauer F. Böller und E. Gerold in Dresden thätig.

der auch der größte Gegner dieser Darstellungsform der Kunst sich am ersten ausöhnen könnte. Wir denken doch zweifellos bei den Ländern zunächst an die Gesamtheit ihrer Bewohner, und für alle diese einen Vertreter oder eine Vertreterin hinzustellen, und auf sie die wesentlichen Charaktereigenschaften des gesamten Volkes zu vereinigen, das ist ein so natürliches Verfahren, daß man eigentlich kaum von einer Allegorie zu reden braucht. Man könnte füglich unter die einzelnen Figuren ebensogut schreiben: der oder die Deutsche, der Franzose oder die Französin. Die Kunst besteht nur darin, wirklich das Wesen einer Nation zu erfassen, das Typische zu finden und auszudrücken. Daß Ecktermeier dies, wenn auch nicht bei allen Figuren in gleicher Weise, vortrefflich gelungen ist, glauben wir oben dargethan zu haben. Auch der Gefahr scheint er uns, abgesehen etwa von Rom und allenfalls auch von Griechenland, glücklich entronnen zu sein, nämlich den Boden der Wirklichkeit zu sehr zu verlassen, zu abstrakt zu werden, eine Gefahr, die bei solchen Idealisierungen zu nahe liegt. Wir brauchen nur an manchen Germaniakopf zu denken. Ecktermeier scheint uns in der That die richtige Mitte zu halten zwischen Idealem und Realem, mag er auch vielleicht bei Griechenland nach der einen, bei England nach der andern Seite etwas zu viel gethan haben. Jedenfalls also hat der Künstler in dieser Beziehung die Forderungen, die wir an die Allegorie stellten, in hohem Maße erfüllt. Die Idee ist deutlich und verständlich zum Ausdruck gebracht, vor allen Dingen aber, und darin sahen wir einen ganz besonderen Vorzug, drückten die Figuren selbst im wesentlichen die vorstehende Idee aus.

Etwas anders aber steht es um den zweiten Teil der Aufgabe, nämlich darzustellen, welche Bedeutung die einzelnen Länder für die Kunst haben. Zwar konnte der Künstler, wie wir sahen, durch Gesicht und Haltung der Figuren Andeutungen über den Charakter der Kunst des betreffenden Landes machen. Aber für alles Weitere war er nur auf Beiwerk und Attribute angewiesen. Daß diese deutlich und verständlich sind, haben wir wohl gezeigt. Die Figuren wenden sich allerdings nicht an die große Masse; sie stehen eben nicht an der Heerstraße oder auf dem Marktplatz. Die Aufstellung in einem Tempel der Kunst zieht den Kreis der Beschauer enger. Der gebildete Laie aber, und wir betonen wiederholt, daß auch wir nur den Laienstandpunkt vertreten, vermag, wie wir sahen, sehr wohl die Andeutungen des Künstlers zu verstehen.

Aber wie steht es nun mit der Harmonie und der ästhetischen Wirkung? Fügen sich die Attribute jedesmal

der Gesamtauffassung und üben sie keinen nachteiligen Einfluß auf die Stellung und Haltung der Figur?

Wir möchten als Laie nicht mit dem Künstler rechten, aber doch wagen wir einige Andeutungen, die vielleicht nicht unbegründet sind.

Lessing unterscheidet zwischen poetischen und symbolischen Attributen. Die ersteren, die man auch als natürliche bezeichnen kann — Blümmer nennt sie praktische, weil sie zur wirklichen Verwendung bestimmt sind, — gehören unmittelbar zu der dargestellten Person. Sie dienen zu ihrem Gebrauche. Gegen solche, die also eigentlich überhaupt keine bildliche Bedeutung haben, liegen selbstverständlich an sich nie Bedenken vor. Wir rechnen an unsern Figuren alles das dahin, was sie als Fürstinnen bezeichnet, die Gewandung, den Herrschermantel, die Krone. Diese Attribute hängen fest und unauflöslich mit der Auffassung der ganzen Figur zusammen, und diese Auffassung scheint, nebenbei gesagt, recht glücklich zu sein. Allegorischen Charakter trägt also nur die zweite Art, die symbolischen oder willkürlichen Attribute. Zu diesen dürften gehören die Papstfahne, der Legionsadler und Roms Stadtwappen. Zweifelhaft könnte man sein, wohin man Obelisk und Herme zu rechnen hat. Sieht man sie nur als natürliche Stützen an, so würden sie zur ersten Klasse zählen, wenn auch die verkleinerte Nachbildung eines Obelisks für solchen Zweck gesucht erschiene. Aber beide sollen mehr bedeuten, wie wir sahen, und so mögen sie, ebenso wie die drei andern, das Gefühl der Willkürlichkeit aufkommen lassen. Immerhin bequemem sich Papstfahne und Legionsadler so leicht der Auffassung der Figur an, daß man alle theoretischen Bedenken schwinden lassen kann. Unvermittelter schon erscheint die säugende Wölfin, so nahe es liegt, daß eine Stadt ihr Wappen zur Schau trägt. Das größte Bedenken unter den symbolischen Attributen erregt jedenfalls die Palette der Niederlande, die sich zweifellos der Gesamtauffassung der Figur am wenigsten anpaßt.

Kompliziert wird die Allegorie da, wo die Figuren mit einem Gegenstande außer ihnen in Beziehung gesetzt werden und eine symbolische Thätigkeit ausüben. Wir denken an Italien, Spanien und Deutschland. Der Gedanke, ein Land schützt, liebt und ehrt seinen Künstler, oder es weiß seine Kunst zu schätzen und darf sie mit Stolz und Selbstbewußtsein dem Auslande zeigen, ist gewiß schön und poetisch, aber eine andere Frage ist es, ob es angeht, diese abstrakte Idee bildlich darzustellen, ohne gekünstelt zu scheinen oder frostig zu wirken. Wir geben zu, daß durch geniale Behandlung der Künstler solche Klippen zu umschiffen und alle theoretischen Bedenken durch gefällige

Darstellung zu überwinden vermag. Am besten scheint dies Schermeier noch bei Deutschland gelungen zu sein.

Im allgemeinen wird man wohl so viel sagen dürfen, daß gerade diese Attribute den Künstler eher zu behindern als zu fördern scheinen, insofern sie auf Haltung und Stellung der Figuren einen nicht gerade günstigen Einfluß ausüben, und daß das künstlerische Schaffen sich da am freiesten entfaltet und sich auf der höchsten Höhe zeigt, wo die Figuren am wenigsten durch Attribute beschwert sind. Wir unsererseits tragen jedenfalls kein Bedenken, Frankreich und Griechenland die Palme unter den acht Figuren zuzuerkennen.

Im ganzen können die kleinen Einschränkungen, die wir soeben gemacht haben, unser Gesamturteil nicht abschwächen. Mit wahrstem Interesse und innerster Freude werden wir stets zu diesen genialen Schöpfungen des großen Meisters zurückkehren, um uns mit immer erneueter Genüsse in ihren Anblick zu vertiefen. Mit Stolz und Genugthuung betrachten wir diesen herrlichen Schatz unserer Galerie, um den uns alle Galerien Deutschlands beneiden

möchten, und erfreuen uns seines Besizes. Des Landmannes aber, der uns mit dieser Gabe beschenkt hat, denken wir dabei in Dankbarkeit und Verehrung und wünschen dem noch rüstigen, schaffensfreudigen Manne, dem vornehmen Künstler, der das Banner des Idealismus hoch hält, und dessen Kunst wie die des klassischen Altertums als oberstes Gesetz nur das der Schönheit kennt, daß seiner geschickten Hand noch manches Werk gelingen und daß ihm andererseits auch die verdiente Anerkennung nicht fehlen möge.

Bem. Der Direktor unserer Galerie, Herr Dr. D. Eisenmann, dem ich übrigens für manche Belehrung zu großem Danke verpflichtet bin, macht mich darauf aufmerksam, daß die Figuren neuerdings von der Königl. Preussischen Meßbildanstalt in Berlin in zwei Größen aufgenommen sind. Die Bilder sind, wie Herr Eisenmann versichert, vorzüglich gelungen und können von der Anstalt direkt bezogen werden.