

(Nachdruck verboten.)

78]

Das tägliche Brot.

Roman von C. Diebig.

35.

Vater Reschke hatte alle Jahre Weihnachtsbäume für die Kundschaft zu verkaufen gehabt, mehr aus Gefälligkeit als wegen des Verdienstes, und weil er an den grünen Bäumen, die aus Wald und Heide stammten, sein Vergnügen hatte. Dieser Gewohnheit wollte er auch dies Jahr nicht entsagen. Eine Erinnerung an jenen schlanken, jungen Tichtenstamm, den er sich als Knabe allweihnachtlich aus dem Gollmüher Forst stibigt, beherrschte ihn ganz und gar; selbst hier unten, im modrigen Keller, glaubte er den harzigen Duft jener jungen Tichte zu spüren.

Diesmal hatte er nur Bäume für kleine Leute, kleines, frepliges Zeug, schief und knorrig gewachsen und halb abgenabelt, das die großen Händler, die gleich mit Wagen und Pferden an den Bahnhöfen erschienen, nicht mochten. Vor dem Kellereingang war ein Trüppchen aufs Trottoir gepflanzt, und der Alte stand auf der Treppe und bewachte mit halb zugekniffenen Augen seinen Wald. Mit geblähten Nasenflügeln witterte er den Tannenduft; er war so in Träumen verloren, daß er nicht merkte, wie Elli und die Straßentrangen, die zwischen den Bäumchen Zeck spielten, sie umrissen, trotz der Ständer, die er ihnen aus Kistendeckeln gemacht.

Das einzige hübsche Bäumchen, das frisch grün war und rund gewachsen, hatte Vater Reschke beiseite gestellt; wenn Leute das kaufen wollten — auf die anderen hatten sie keine besondere Lust — sagte er jedesmal: „Bedaure, det is schonst verjeben!“

Mine hatte sich von ihrem Schwiegervater ein Bäumchen ausbitten wollen, aber als sie am Morgen des vierundzwanzigsten hinkam, hatte er gerade das letzte losgeschlagen. „Großvater, De hätt'st wohl ooch an Fridchen denken können,“ sagte sie vorwurfsvoll. Berlegen sah der Alte umher.

Da stand ja noch ein Bäumchen, halb versteckt hinterm Türflügel. Ei, das war rund gewachsen und voll frischer, grüner Nadeln! Mine fuhr dem kleinen Baum über die krausen Zweige, wie sie ihrem Fridchen über die Haare streichelte. „Der is aber scheene!“

„Laß man,“ sagte der Alte unruhig und trat unschlüssig zwischen ihr und dem Bäumchen hin und her. Man merkte ihm an, daß er schwankte. Aber dann gab er sich einen Ruck: „Ne, ne, laß man, mein Dochter, ich kann wahrhaftig nich — der is schonst verjeben!“

Mine ging traurig weg; wenn sie Fridchen auch weiter nichts bescheren konnte — nur ein Bäumchen mit ein paar Lichtern daran! Die träumte ja Tag und Nacht von einem „Biellichterbaum“. Aber auch dazu war kein Groschen übrig.

Noch nie war sich Mine ihrer Armut vollständig klar bewußt geworden; heute war sie zum erstenmal ganz arm — ihr Kind bekam keinen Baum.

Umflorten Blickes, mühselig und beladen, wankte sie über die Willowpromenade. Wo die hohen Edeltannen gestanden, lagen noch einzelne abgehackte Zweiglein; sie las sie auf, aber wie sie auch das Grün hin und her wendete und ordnete, zum Baum wollte es nicht werden.

Am Nachmittag schritt Vater Reschke, den kleinen, runden Tännling unterm Arm, übers eisige Feld dem Kirchhof zu. Der Wind stemmte sich ihm entgegen und warf ihm Hände voll kristallisierten Sandes in die Augen; es war ein mühsames Gehen. Endlich hatte er das Gittertor erreicht, endlich — zwischen all den Hügeln — durchgefunden! Nun war er am Ziel; nun pflanzte er den Weihnachtsbaum auf Gretes eisiges Grab.

„Da Tretel!“

Weiter sagte er nichts; aber er blieb eine lange Weile am Hügel stehen, den Gut zwischen den gefalteten Händen; und die raube Winterluft spielte mit seinem grauen Haar.

Es war zwischen Hell und Dunkel. Als er sich zur Heim-

kehr umwandte, kam's auf ihn zugeflattert wie eine große Krähe; das war ein wehender Kreppschleier, aber erst ganz in der Nähe erkannte er, wer ihn trug.

„Nanu — Mutter?!“ rief er, mit den geröteten Augen blinzelnd.

Auch Mutter Reschke brachte ein Bäumchen; es war gepußt mit bunten Ketten mit Goldpapiersternen und roten und blauen Kerzchen.

„Steck man an for Treten,“ sagte sie leise und reichte ihrem Manne eine Streichholzdose. Aber wie sich der Alte auch mühte, und die Frau sich als Windschirm vorstellte und die Kleider ausbreitete, die Lichter verloschen immer wieder.

Sie wollte schon ungeduldig werden, aber er sagte resigniert: „Laß man, Mutter, et muß ooch ohne Licht jehn!“ Und dann faßte er nach ihrer Hand und zog sie neben sich: „Stell der man hierher, Amalchen!“

So standen sie beide Seite an Seite; sie sprachen kein Wort mehr. Er schneuzte sich nur einmal, und sie zog plötzlich ihren Kreppschleier, der ihr so viel zu schaffen machte, sich jetzt im Winde wie ein Segel blähte, sich wie ein Strick um ihren Hals schnürte, mit heftigem Ruck vors Gesicht, und dann seufzten sie alle beide aus Herzensgrund.

Sie hatten es gar nicht eilig, nach Hause zu kommen — Elli vertrat sie ganz genügend — es war ja im Geschäft so wenig zu tun, fast gar nichts! — — — — —

Eine bitter kalte Dämmerung sank nieder, ein schneidender Nord fauste durch die Straßen. Das war kein festliches Wehen, und doch eilten die Menschen froh. Alle Mienen schienen erhellt, auf den Kinderge Gesichtern schimmerte die Ahnung baldiger Herrlichkeit.

Mine hatte ihre Kleine auf den Arm nehmen müssen, die wäre sonst umgerannt worden. Vor den Kaufläden staute sich die Menge; jeder wollte noch rasch ein Geschenk erstehen, und Männer und Frauen eilten beladen, und Herren und Damen fuhrten in Droschken und sahen kaum über alle Pakete weg. Weihnachtstollen wurden getragen; wenn der Wind das weiße Tuch über dem Blech lüftete, wurden Fridchens Augen ganz groß.

Kinder kamen von einer Schulbescherung; Hand in Hand, das Trottoir mit ihrer langen Reihe versperrend, sangen sie aus hohlen Kehlen ein Weihnachtslied. Der Wind riß ihnen die Worte vom Munde weg, aber wenn man die auch nicht verstand, man ahnte sie.

Die Glocken der Kirchen läuteten dazu. So viele Kirchen Berlin auch hat, heute schienen es ihrer noch mehr; die ganze Luft war durchzittert von Glockenklang.

Das müde, blasse Gesicht Mines rötete sich allmählich, aber nicht allein von der scharfen Luft; ihr Herz klopfte, und ihrem Herzschlag antwortete tief, tief innen ein anderer Herzschlag, leise, wie ein Ticken.

„Sei stille,“ sagte sie zu Fridchen, die vor Hunger und Kälte zu wimmern anfang. „Paß uf, gleich stecken se de scheenen Lichterbäume an!“

Und das Kind hörte auf zu weinen, rechte sich und paßte auf.

Endlich hatte Mine ihre letzten Zeitungen ausgetragen; es war auch gut, daß sie fertig war, die vielen Treppen wurden ihr zu schwer, auf jedem Absatz mußte sie rasten, und sich nach Luft ringend, am Geländer halten. Als sie nach Hause ging, brannten die Weihnachtskerzen schon in den Erkern hinter den Fenstern und warfen ihren Glanz hinaus in die Dunkelheit. Fridchen freute sich wohl, aber sie streckte die Händchen aus und wollte auch einen „Biellichterbaum“ haben.

„Quäl mer nich so,“ sagte Mine endlich ganz erschöpft.

Sie kamen zu Hause an; die Küche war noch dunkel, auch in der Kammer brannte das Lämpchen nicht, und doch war Artur schon da. Er saß beim kalten Herd; als Mine im Finstern nach den Streichhölzern tastete, faßte sie zufällig auf sein Haar.

„Zeses, Artur!“

Er rührte sich nicht.

„Wiste schon lange da?“

Er stieß einen unartikulierten Laut aus, ungefähr klang es wie: „Ja.“

„Bar's heut nischte mit 'nem Verdienst?“

„Ne.“

Sie seufzte tief.

Er auch.

„An 's is doch heute so viel los uf der Straßel“

„Jatwoll, für den, der Feld hat,“ sagte er ingrimmig.

Sie merkte an seinem Atem, er hatte etwas getrunken.

„Gaste gar nischte?“ fragte sie zögernd und streckte die Hand aus. Wenn sie doch wenigstens fünf Pfennig hätte, um Fridchen eine Nudelschnecke zu kaufen! Es war doch Weihnachten! „Gar nischte —?“

„Verhör mich doch nich so! Zehn Pfennig hat mer eine jegeben, der ich 'ne Droschke rangeholt habe um de Pakete rein jelangt. Zehn Pfennig — haha! Ob Du die hast oder nich, is ganz schnuppe, langen tut's doch nich. Ich hatte noch nisch Warmes im Leibe jehabt, ich habe 'nen Schnaps for jetrunken.“

„Jeses, Artur, nu habe ich gar nischte, ooch rein gar nischte for Fridchen!“

„Ich kann Der nich helfen!“ Aber seine Stimme zitterte, als er das sagte. Er rief Fridchen heran und nahm sie auf seinen Schoß, und sie sah da ganz still. Sie merkte es wohl: heute durfte sie nicht plappern.

Es war ein trauriges Schweigen in der kalten Küche. Mine trappte schwerfällig hin und her, zog den Tischschub auf, kramte im Schrank und durchsuchte die Taschen von Arturs Ueberzieher. Kein Stück Brot mehr, kein Endchen Wurst und auch kein Pfennig! Nur im Korb war noch eine Handvoll Kartoffeln und in der Kiste ein Restchen Kaffee.

Ihre Hände zitterten, als sie von den letzten Restkohlen in den Herd steckte und mit alten Zeitungen Feuer annachte. Sollte sie zur Nachbarin gehen und etwas borgen? Ach, die hatte ja selber nicht! Zu den Schwiegereltern? Bei dem ging's ja auch bald zu Ende! Wenn der Bäcker morgen nicht wieder borgte und der Kaufmann auch nicht, was dann — —? Heute hatten sie noch Kartoffeln, aber morgen — —?

Eine plötzliche Schwäche ergriff sie; was sie in der Hand hielt, fahren lassend, sank sie mit einem lauten Aufseufzen auf den nächsten Sitz.

(Fortsetzung folgt.)

Die Porträtausstellung.

In den Räumen der Akademie der Künste (Pariser Platz) hat der Kaiser Friedrich-Museumverein eine Ausstellung von Bildnissen aus dem 15.—18. Jahrhundert veranstaltet, die in gewisser Hinsicht die vorjährige Ausstellung englischer Porträts ergänzen soll. Sämtliche ausgestellten Gemälde befanden sich im Privatbesitz von Mitgliedern des Vereins, und die wenigsten sind bisher in Berlin ausgestellt gewesen. Die Veranstaltung, die in erster Linie natürlich für den Fachmann von Interesse ist, bietet auch dem großen Publikum vielerlei Anregungen, da sie, trotz zahlreicher Lücken, einen lehrreichen Ueberblick über die Entwicklung der Bildnismalerei gibt und die Art und Weise der Porträtkunst in den einzelnen Entwicklungsperioden durch gute Beispiele charakterisiert.

Eine eigentliche Bildnismalerei gibt es erst seit dem 15. Jahrhundert. Was das Altertum aus diesem Gebiete etwa geleistet haben mag, wissen wir nicht, da uns nur spärliche Reste aus später alexandrinischer Zeit (die sogenannten „Mumiensporträts“) erhalten sind. Während des Mittelalters, wo das einzelne Individuum nur als unpersonliche Ziffer im Familienverbande gezählt wurde, konnte sich die Porträtkunst nicht entwickeln. Sie entsteht erst als eine Folge der großen ökonomischen und geistigen Umwälzungen, die das geldwirtschaftliche Zeitalter begründeten und an die Stelle der gesellschaftlichen Gebundenheit und Beschränktheit des Mittelalters eine freiere, individualistische Kultur heraufschickten. Damals, mit dem Beginn der Neuzeit, trat das menschliche Individuum als Machtfaktor in den Mittelpunkt der staatlichen, religiösen und künstlerischen Entwicklung, und die Werthschätzung des Einzelnen steigerte sich alsbald zu einem wahren Kultus der Persönlichkeit. Während die mittelalterliche Kunst im Typischen steden geliebet war, wandte sich die Kunst der Renaissancezeit mit Feuereifer der Darstellung des individuell Charakteristischen zu. In der Poesie entstand das Drama, in der Malerei das Porträt. Diese Tendenzen wurden noch verstärkt durch die neu erwachende Liebe zur Natur. Die Lehre der mittelalterlichen Kirche, alles Natürliche und natürlich Sinnliche sei Teufelswerk, fand keinen Glauben mehr. Der vom Wust päpstlicher Mystik gereinigte Geist und die befreiten Sinne vertieften sich in das Diesseits, in ein liebevolles Studium und ein freundiges Genießen der irdischen Welt. Die Natur entfüllte ihre bisher unbeachteten oder gar verachteten Schönheiten. In jedem winzigen Detail entdeckte der Künstler neue, vorher nicht gekannte

Reize, und mit sorgfamer Treue suchte er alles wiederzugeben, was er sah. Die ersten Bildnisse, die während der Frührenaissance in Italien und in den Niederlanden gemalt wurden, sind berechtete Zeugen dieses neuen Geistes. Jede Falte und jede Runzel, jedes Haar, jede Warze und jede Bartstoppel wird dargestellt. Von den frühesten Erzeugnissen dieser Kunst zeigt die Ausstellung leider keine Probe. Aber das männliche Porträt (Nr. 5) aus der Schule des Bellini, das Brustbild (Nr. 8) von Botticelli und das Bildnis des niederländischen Meisters der Magdalenen-Legende (Nr. 78) geben einen Begriff von der Art und Weise der ältesten Porträtmalerei.

Nachdem die Künstler sich die Natur erobert hatten, gingen sie daran, sie zu stilisieren. Die Antike, deren Studium man sich mit Eifer zuwandte, gab in gewisser Hinsicht die Norm. Ihr Einfluß macht sich zuerst in Italien und später auch in den anderen Kulturländern mehr und mehr geltend. Die getreue Wiedergabe der Natur genügte nicht mehr. Man strebte über sie hinaus nach stilvoll abgeklärter Schönheit der Farbe und Linie. Die Errungenschaften der Vorbereitungszeit, eine vollendete malerische Technik und die unbedingte künstlerische Beherrschung aller Formen des Lebens, gestatteten den glücklichen Erben die freie Schöpfung idealer Gebilde. Die Ausstellung enthält aus dieser Epoche, der sogenannten Hochrenaissance, Arbeiten von Raffael (Nr. 125), Tizian (Nr. 147 und 148), Veronese (Nr. 17) und Tintoretto (Nr. 117—120). Der Unterschied zwischen ihnen und den Werken der vorhergegangenen Entwicklungsperiode springt sofort in die Augen. Während die älteren Meister sich damit begnügten hatten, die äußere Erscheinung des Dargestellten einfach und treu wiederzugeben, streben diese Künstler nebenbei nach selbständigen ornamentalen Wirkungen. Sie suchen zu vermitteln zwischen dem persönlichen künstlerischen Drange und der Notwendigkeit, das Naturvorbild darzustellen. Das äußere Arrangement und die dekorativen Zutaten, wie z. B. reiche Stoffvorhänge, Ausblende in Landschaften usw., treten oft in den Vordergrund und dienen in ihrer Art, durch die besondere Stimmung der Linien und Farben, zur Verstärkung der Charakteristik. Oft verschwindet aber auch die Person des Dargestellten mehr oder weniger hinter dem schmückenden Beiwerk: die Orchesterbegleitung überbietet den Gesang. Nur die ganz großen Künstler wissen den Zwiespalt zwischen den beiden Tendenzen auszugleichen; bei den Geistes zweiten Ranges, an denen gerade die früher sehr überschätzte Hochrenaissance überreich war, hemmt und lähmt die Abhängigkeit des Bildniskünstlers vom Modell offensichtlich die Freiheit des Schaffens. Die Frage, ob und inwieweit ein Porträt „ähnlich“ sein müsse, wird in der Stillkunst dieser Zeit zum ersten Male aktuell.

Auch die deutsche Malerei wurde vom Geiste der antikisierenden Renaissance berührt. Aber hier konnte das Streben nach formaler Schönheit den Sinn für das Charakteristische nicht wesentlich modifizieren. Wenn auch einzelne Künstler den italienischen Einflüssen unterlagen, so gingen doch die wirklich Großen ihre eigenen Wege und trugen nur in gewissen Neugierlichkeiten dem Zeitgeiste Rechnung. Die hervorragendsten deutschen Porträtmaler dieser Epoche, Dürer, Holbein und Lucas Cranach, sind auf der Ausstellung nicht vertreten. Nur von einem Meister zweiten Ranges, dem Kölner Bartholomäus Bruyn, finden wir eine Anzahl tüchtiger Bildnisse, unter denen namentlich das männliche Porträt auf olivgrünem Grunde (Nr. 12) durch kräftige Zeichnung und koloristische Feinheit auffällt.

Die niederländische Malerei hatte während des 17. Jahrhunderts ihre Glanzzeit. Zwei Schulen blühten neben einander: die flämische im katholischen und spanischen Süden (dem heutigen Belgien) und die holländische in dem politisch unabhängigen und protestantischen Norden (den heutigen Niederlanden). Das Haupt der flämischen Schule war Rubens, das der holländischen Rembrandt. Beide sind auch als Porträtmaler tätig gewesen, und die Ausstellung zeigt von ihnen mehrere Arbeiten. Rubens (Nr. 121, 122, 123) ist der blendendere, elegantere, geschmeidigere. Seine Gemälde sind mit effektvollem Schwung in virtuoser Technik auf die Leinwand geworfen. Die Freude am Leben, an frohender Kraft und utochsigiger Gesundheit spricht aus seinem Schaffen. Seine Zeitgenossen haben ihn in den Himmel erhoben, und noch vor wenigen Jahrzehnten galt er als einer der ewig leuchtenden Leitsterne in der Malerei. Ich will nicht behaupten, daß diese Begeisterung eine absolute Verirrung war; es ist möglich, daß nur eine vorübergehende Umwandlung des Zeitgeschmacks die Schuld trägt — aber man wird es nicht leugnen können: die Kunst des Rubens steht uns heute recht fern. Sein barockes Pathos, seine oft schwülstige malerische Phrasen und Pose, sein Mangel an Intimität und vertiefter Innerlichkeit stoßen uns ab, trotz des Reichthums der Phantasie, trotz des echten Temperaments, das aus zahlreichen Wildern bligt und funkelt, und trotz der glänzenden Erhabenheit seiner Technik. Er kann uns blenden und bewundern, aber nicht erleuchten und erwärmen. Als Bildnismaler arbeitete Rubens im allgemeinen gar zu sehr nach der Schablone. Die Menschen, die er darstellt, gehören alle in eine Familie an und erfreuen sich durchweg einer unwahrscheinlich blühenden Gesundheit. Sogar die abgelebten aristokratischen Schranzen, die er am spanischen Hofe zu porträtieren hatte, erscheinen auf seinen Bildern als behäbige, rotbädige flämische Spieghbürger.

Was der Kunst des Rubens und der feines Schülers, des glatten und defabenten van Dyck (Nr. 27—31) mangelt, Innerlichkeit

und Tiefe, das bietet uns Rembrandt (Nr. 106—114) in reichster Fülle. Während Rubens uns von Jahr zu Jahr fremder wird, scheint es, als ob das volle Verständnis für die Kunst Rembrandts erst jetzt allmählich zu dünnern beginnt. Diese Kunst ist umfassend und unergründlich wie die Natur selber. Jede Individualität und jede Zeitströmung entdeckt verwandte Seiten in ihr. Sie spricht zu allen, und zu jedem in einer anderen Sprache. Die zierlichen Jugendarbeiten Rembrandts entzückten die gebildeten makenden Schöngelister beim Beginn des 19. Jahrhunderts; die Romantiker begeisterten sich für die wilden Schöpfungen seiner Sturm- und Drangperiode; die historische Schule verehrte in den dunkelgetönten Gemälden seiner späteren Zeit das Ideal ihrer „braunen Sauce“, und die moderne Kunst glaubt in den letzten Werken des alternden Meisters Geist von ihrem Geiste zu spüren. In allen seinen Entwicklungsstadien hat sich Rembrandt auch als Bildnismaler betätigt, und gerade seine Hauptwerke sind Porträts gewesen: Die „Anatomie des Doktor Tulp“, die „Nachtwache“ und die „Staalmeesters“. Freilich hat er auf die „Reinlichkeit“ seiner Bildnisse wenig Gewicht gelegt. Er berücksichtigte in keiner Weise die Wünsche seiner Auftraggeber, sondern schuf mit souveräner künstlerischer Willkür freie malerische Dichtungen, bei denen die Modelle oft nur die Unterlagen für interessante Lichteffekte u. a. abgaben. Daher hätte Rembrandt mit der Zeit die Kunstschaff des zahlungsfähigen Amsterdamer Bürgerturns ein, und nachdem er mit seiner Meisterschöpfung, der heute weltberühmten „Nachtwache“, die hell lodernde Entrüstung der Götter erregt hatte, blieben die Aufträge fast ganz aus und der größte Maler der Neuzeit hat sein Leben als Bettler beschlossen. Aber wer fragt heute beim Anblick von Meisterwerken wie das Damenporträt (Nr. 106), das männliche Porträt (Nr. 110) oder das Bildnis des Hendriks Stoffels (Nr. 111) danach, ob die lebendigen Menschen, die uns aus dem Rahmen heraus anzusprechen scheinen, naturgetreue Abbilder jener Personen sind, die Rembrandt zufällig Modell gefassen haben? Es sind Menschen, die uns mit dem Ausdruck des Gesichts, mit dem Blick der Augen die Geschichte ihres Lebens erzählen, und die tiefsten Tiefen ihres Inneren offenbaren. Es sind Menschen, mit denen wir noch heute denken und fühlen können, deren innere Sprache wir verstehen, deren Freuden und Leiden wir mitempfinden. Diese Porträts sind vollendete Meisterwerke, bei denen Form und Stoff ein einheitliches Ganzes geworden ist, bei denen Wollen und Können des Künstlers sich deckt und deren Wert bestehen bleiben wird, so lange es eine Kulturmenschen gibt.

Neben Rembrandt wirkte im Rahmen der holländischen Schule eine Anzahl Künstler, unter denen nur Franz Hals (Nr. 45—50) als Bildnismaler der Bedeutung des Meisters sich nähert. Hals war der Porträtist der holländischen Bürgerschaft während der Blütezeit der Stadt. Seine frische, urgeunde und kraftvolle Kunst verewigte die Typen der lustigen Wynheers und ihrer behabigen Gattinnen, die nach der glücklichen Vertreibung der Spanier die sonnigen Glitzerjahre der jungen Freiheit in vollen Zügen zu genießen verstanden. Aus seinen prächtigen Bildnissen weht uns der lebendige Odem jener längst vergangenen, für das holländische Bürgerturn so glücklichen Zeiten entgegen.

Von den Malern, die sich mehr oder weniger nahe an Rembrandt anschlossen, ist in erster Linie Nikolaes Maes zu nennen, dessen Bedeutung als Kolorist und Lichtmaler aus den beiden schwachen Porträts (Nr. 74 und 75) der Ausstellung allerdings nicht deutlich wird. Terborch (Nr. 137 bis 142), der aristokratische Maler eleganter Kavaliere und festlich gelleideter Damen in weichen Atlasgewändern, ist mit mehreren ebenso wertvollen wie für die Art des Künstlers charakteristischen Arbeiten vertreten. Dagegen dürfte an dem platten, geleckten und geistlosen Gemälde von Gerard Dou (Nr. 26) nur der Umstand, daß es Rembrandts Vater darstellt, interessieren.

In Frankreich bildete sich eine einheimische nationale Malerei erst im Zeitalter Ludwigs XIV. heraus. Sie gibt ein treues Spiegelbild der Epoche, indem in ihrem Mittelpunkt eine schwülstige und pompöse Historienmalerei steht, deren höchste Aufgabe die Vergötterung des Sonnenkönigs ist. Sympathischer als die Erzeugnisse dieser sogenannten höheren Kunst erscheinen die Werke der zeitgenössischen Landschafts- und Bildnismaler. Namentlich auf dem Gebiete des Porträts zeichneten sich zwei selbständige und tüchtige Künstler aus: Hyacinthe Rigaud und Nicolas de Largillière. Von dem ersteren enthält die Ausstellung neben einer weniger bedeutenden Arbeit (Nr. 116) das vortreffliche Bildnis des Prinzen von Mohan (Nr. 115). Freilich nehmen wir auch hier ein Uebermaß von steifer Bornehmlichkeit und angehauchter Würde wahr, aber diese Eigenschaften hat nicht der Geschmack des Malers dem Gegenstande verliehen, sondern sie haften der dargelegten Personen an, und Rigaud gab als ehrlicher und geschmackvoller Realist nur das wieder, was die Natur ihm bot.

Im schärfsten Kontrast zu diesen feierlichen Poseuren stehen die Menschen der nächstfolgenden Epoche. Das Barock wurde vom Rokoko abgelöst; auf das Rokoko folgte das Zierliche, auf die Erhabenheit die Grazie. Jean-Marie Rattier (Nr. 93—95) war damals der beliebteste Porträtmaler der Pariser Gesellschaft. Er kontextierte die gepuderten und parfümierten Pierpuppen der vornehmen Salons und schwebte in süßen blauen, rosentönen und silberweißen Farbentönen. Neben ihm wirkten sein Schwiegersohn Tocquès (Nr. 144) und die ganz Europa durchwandernde Venezianerin Rosalba Carriera (Nr. 18), die den Geschmack

der Zeit besonders glücklich zu treffen wußte, indem sie die Technik der Pastellmalerei in Mode brachte. Dem tändelnden Zeitalter des galanten Rokoko bereitete dann die große französische Revolution ein jähes Ende. Ein Sohn der Revolutionsjahre war der geniale spanische Maler Francisco Goya (Nr. 41—44), der als königlicher Hofmaler zuweilen genötigt war, die Bildnisse hoher und höchster Herrschaften anzufertigen, dessen Bedeutung aber keineswegs auf dem Gebiete der Porträtmalerei liegt.

John Schilowski.

Im Märkischen Museum.

III.

Aus märkischer Vorzeit. (Raum 3—9 im Erdgesch.)

Bedeutend später als im südlichen und westlichen Mitteleuropa erscheint die menschliche Kultur auf märkischem Boden. Als in der ersten Hälfte der Tertiärzeit in Frankreich z. B. bereits menschenähnliche Geschöpfe die Spuren ihres Daseins in zahlreichen Werkzeugen hinterließen, war das nördliche Deutschland noch vom Meere bedeckt. Und auch die Braunkohlenwälder des späteren Tertiärs mögen von dem Urmenschen, der freiere Gegenden liebte, gemieden worden sein, zumal da in ihnen der Feuerstein, das wichtigste Werkzeugmaterial, sich nicht beschaffen ließ. Die ersten menschlichen Spuren in der Mark tauchen in den Kiesablagerungen der letzten Zwischenzeiten auf in Form von, die noch ganz an die Kultur des westlichen Tertiärmenschen erinnern. In den Kiesgruben von Misdorf, Kallberge, am Liekensee fanden sich bereinigt sog. Colithe, rohe Feuersteine, die an einer Stelle zu besonderen Zwecken zugehauen oder wie der Fachaussdruck lautet, retouchiert sind: das einzige Merkmal, durch das sie sich von anderen, natürlich gesplitterten Steinen unterscheiden. Val. die ausgestellten Exemplare im Fensterschrank von Raum 4 zunächst dem Eingange. Ebenda befinden sich schon etwas jüngere, aber noch sehr primitive Geräte aus Mannut- und Renntierknochen, Haden, Schlägel, Schaber, um das Fleisch erlegter Tiere von Knochen und Haut zu entfernen, Pfeilspitzen zur Herstellung der Fellkleidung usw. Alle diese Werkzeuge gehören der paläolithischen Stufe (älteren Steinzeit) der menschlichen Kultur an.

Nach der letzten Eiszeit trat, vielleicht infolge der den Boden allmählich wieder überwuchernden Vegetation und der Vermehrung der Bevölkerung, offenbar ein Mangel an dem vorher im Ueberflusse vorhandenen Feuerstein auf der einen Seite — z. B. in Belgien — und auf Aigen — zu einer Art bergmännischen Ausbeutung der dortigen Fundstätten und zur Ausbildung eines regelrechten Handels mit diesem Artikel führte, andererseits eine sorgfältigere Bearbeitung und die Heranziehung anderer Materialien zur Herstellung von Waffen und Werkzeugen veranlaßte. Zu Beginn der neolithischen Periode, der jüngeren Steinzeit, die sich durch kunstvoll zugehauene und geschliffene Steingeräte auszeichnet, sehen wir u. a. augenscheinlich mit großer Mühe aus Knochen hergestellte Harpunen mit Widerhaken — aus der sogenannten Anchlussperiode (Raum 4, Fensterschrank, 3. Abteilung) — Strohgeweihehaden, die auf die primitivste Form des Ackerbaus, den Sackbau, schließen lassen, der auch heute noch bei primitiven Völkern von den Frauen geübt wird, während die Männer der Jagd und dem Fischfang obliegen. Der Feuerstein ist in der neolithischen Zeit bereits so kostbar geworden, daß er in kleinen Stücken in Holz oder Geweihehaken eingefügt wird — Beispiele im Fensterschrank — und diese Kombination dann als Werkzeug Verwendung findet. Das typische Gerät der jüngeren Steinzeit ist die Art, das Steinbeil, das zur Aufnahme des Stiels vielfach durchbohrt ist, was wahrscheinlich mit Hilfe eines Holzpflochs und nassen, feinen Sandes geschah. Prähistorische Steinbeile sind überaus häufig im norddeutschen Flachland; der märkische Bauer, der sie beim Umpflügen seines Acker findet, hängt sie gern als „Donnerkeile“ im Stall und unter dem Dachfirst auf, wo sie nach einem weit verbreiteten Aberglauben zur Abwendung von Seuchen und Gebrechen dienen sollen.

Mit dem Aufkommen der Metalle starben die Steinwerkzeuge nicht aus. Noch lange wurden sie, vereinzelt bis in das Zeitalter des Eisens hinein, benutzt, so lange Metall noch zu selten war; nur ahmte man dann hier und da — vgl. Fensterschrank, 9. Abteilung — die praktischeren und handlicheren Formen der Metallgeräte in Stein nach. Auch das Schmiedebedarfnis des steinzeitlichen Menschen war schon hoch entwickelt; wahrscheinlich tätowierte und bemalte er seinen Körper und trug neben Ketten aus Bernstein, Knochen usw. auch massivere Stücke, wie z. B. die beiden runden Kalkstein-Armringe im Wandschaukasten.

Ueber die geistige Kultur der damaligen Bewohner der Mark orientieren uns in etwas die Vegräbnisstätten, die auf einen ausgebildeten Toten- und Seelenkult schließen lassen. Während der ganzen Steinzeit herrscht Skelettbestattung teils in — zeitlich früheren — aus großen Steinblöcken aufgebauten Grabkammern, sogenannten Dolmen, vom Volk „Teufelsbacköfen“ genannt, deren Steinbau von außen sichtbar ist und in denen nur eine Leiche ruht, teils in hochgewölbten Hünengräbern, in denen meist mehrere Leichen, oft ganze Generationen, beigelegt wurden, teils in fargähnlichen, großen, in die Erde gesenkten Steinfisteln. In einzelnen Gebieten scheinen die Leichen auch ohne Sarg oder in einem

hohlen Baumstamm bestattet worden zu sein. (Abbildungen im Mittelschrank von Raum 4.) Die Skelettbestattung bestand in der Mark bis in die ältere Bronzezeit, bis circa 1500 v. Chr.; von da an räumte sie der Leichenverbrennung den Platz: bis zur Bronzezeit finden wir nur Urnengräber mit Aschenresten.

Als dieser kulturelle Fortschritt sich vollzog als Ergebnis eines folgenreichen Umschwunges in den religiösen Anschauungen, gewissermaßen einer Emanzipation von der lähmenden Furcht vor den Totenseelen, da war die Mark wahrscheinlich schon von indogermanischen Völkern bewohnt, die vielleicht — worauf verschiedene sprachliche Reste deuten — bereits in der jüngeren Steinzeit von Osten her eingewandert waren und die Kleinwohner verdrängt hatten.

Auf welchem Wege die Bronze (Kupfer scheint nur vereinzelt in Gebrauch gekommen zu sein) in unsere Gegenden Einlaß fand, läßt sich mit ziemlicher Sicherheit bestimmen. Mesopotamien gilt als das Stammland der Kupfer- und Bronzezeit, die sich von da über Kleinasien nach Griechenland, den Küsten des Mittelmeers entlang und die Donau, diese gewaltigste Handelsstraße der Urzeit, hinauf ins mittlere Europa hinein ausbreitete. Von der Donau führten zwei Wege in das nördliche Deutschland, der eine am Nordoststrand der Karpaten entlang, der andere durch Böhmen, die Elbe abwärts. Beide Wege waren von bestimmendem Einfluß auf die Kultur der Mark: der erstgenannte auf die Ober-, der letztere auf die Elbegegenden. Selbstverständlich aber stammen nicht alle Funde, vielleicht nur ein sehr geringer Teil, aus südlichen und südlichen Ländern und sind von da importiert worden; die Händler brachten wohl neben vielem Rohmaterial fremde Vorbilder, die von einheimischen kunstgeübten Schmieden nachgeahmt wurden, wie verschiedene gefundene Gußformen (Saal 5) beweisen.

Charakteristisch für die Bronzezeit unserer Heimat, wie wir sie teils aus Grabbeigaben, teils aus den Verdesfunden der sogenannten Depots kennen lernen, sind an Schmuckstücken Arm- und Halsringe und Nadeln, an Waffen Dolch und Schwert und vor allem die Art. (Saal 5 und 6.) Die Armringe kommen teils als massive Spiralfinge, teils als manschettenartig gebogene, dünne Platten vor. (Saal 5, Wandschrank zunächst dem Eingang.) Die Halsringe sind in der älteren Bronzezeit massiv und glatt, in der jüngsten kunstvoll gedreht: die sog. Wendelringe, die durch ineinanderhaken der gebogenen Enden geschlossen werden. (Saal 6 am Fenster.) In Nadeln muß die Bronzezeit einen ungeheuren Luxus entfaltet haben. Die wenigsten dienen praktischen Zwecken als Nähnadel oder Nähnadel, in überwiegender Mehrzahl waren sie Schmuckgegenstände. So gehören Gewandnadeln von 40, 50, ja 60 Zentimeter Länge durchaus nicht zu den Seltenheiten. (Saal 5 Mitte.) Was Formenreichtum anlangt, so können sie fast mit den Hutnadeln unserer Damen konkurrieren: der Kopf ist bald kunstvoll in Kugelform — oft mit Querriefen — gegossen, bald als Rad oder wie ein Hirten- oder Bischofsstab gebildet. (Saal 6 am Fenster.) Neben der einfachen Nadel erscheint bereits in der älteren Bronzezeit die Fibel, eine riesige Sicherheitsnadel, anfangs allerdings noch ohne Federung, indem die beiden Teile einfach durch einen Querbügel verbunden wurden, mit zwei Platten an beiden Enden verzirt, deren Form wohl dem weiblichen Busen nachgebildet war, über dem das Gewand mit der Nadel zusammengehalten wurde.

Aus dem steinzeitlichen primitiven Flintmesser entwickelte sich der Bronze dolch, aus dem wieder durch Verlängerung der Klinge das Schwert hervorging. Griff und Klinge waren ursprünglich aus einem Guß, ehe man begann, beide aus verschiedenem Material herzustellen und die Klinge durch Nieten oder durch Einfügung eines dornartigen Fortsatzes in dem Griff zu befestigen. (Wandschränke in Saal 5 und 6.) Die Bronzeschwerter, die im Gegensatz zu den späteren Eisenschwerten in der Mitte breiter sind als zunächst dem Griff, sind in der Regel nur kurz und zeigen besonders häufig südlichen Einfluß, z. B. die sogenannten Antemenschwerter (Wandschrank in Saal 6) mit den beiderseits aufgerollten Spiralen am oberen Griffende. Die Bronzezeit ist in den meisten Formen nicht unmittelbar aus den Zeiten der jüngeren Steinzeit hervorgegangen; durchbohrte Bronzeäxte, die den geschliffenen Steinbeilen ähneln, sind ziemlich selten (ein Exemplar im Wandschrank Saal 5). Die typischen Formen der Bronzezeit entstanden wohl vielmehr als eine Verbesserung des Holzhatens, der u. a. beim primitiven Ackerbau als Hacke benutzt wurde und den ein in das kürzere Ende eingefügter Bronzekeil in ein Beil verwandelte. (Im Saal 6 am Fenster ist die Nachbildung des Stils einer solchen Art ausgestellt.) Zwei Haupttypen lassen sich dabei unterscheiden: die sogenannte Randart und ihre Vervollkommnung: die Lappenart und die Tüllenart (vergl. Saal 5 in allen Schränken, Saal 6 am Fenster). Bei ersterer wurde das kürzere Ende des Holzhatens gabelförmig ausgeschnitten und zwischen den so entstandenen Haken das Bronzebeil durch Bänderverschmierung oder durch Metallringe befestigt. Die Tüllenart weist eine Höhlung auf, in die der zugespitzte Haken hineingesteckt wurde, wobei ein häufig angebrachter Henkel der besseren Verankerung diente; damit die dünnen Wände beim Gebrauch nicht sprangen, war die Tüllenart am oberen Ende mit einem angegossenen Ring versehen.

Die (in der Mark durchweg germanische) Eisenzeit — Saal 8 — zerfällt in drei Perioden; die Hallstattzeit (circa 800 bis 500 v. Chr.), die La Tène- (500—1 v. Chr.) und die römische Kaiser-

zeit (1—500 n. Chr.) Natürlich vermochte das Eisen die Bronze nur allmählich in den Hintergrund zu drängen; Eisen war selbst in der römischen Kaiserzeit ein seltener Artikel, um so gesuchter, als die Germanen auf die Einfuhr vornehmlich aus keltischen Kulturkreisen angewiesen waren. Es gehörte wohl immer noch ein ziemlicher Respekt vor der Macht der Totenseelen dazu, um die Erben zu veranlassen, so kostbare Gegenstände wie die Ringbrünne (in einem Fensterchrank Saal 8) oder die verschiedenen, in späterer Zeit oft gold- und silbertauschierten Eisenhewerter dem Toten mit ins Grab zu geben. Von den übrigen Funden der Eisenzeit fallen besonders in die Augen die nunmehr größtenteils aus einem Stück bestehenden und durch mehrfache Spiralförmigkeit federnd gemachten Fibeln, die in ihrer einfachsten Form vollkommen unseren heutigen Sicherheitsnadeln gleichen, meist aber noch dazu mit reichem dekorativem Schmuck versehen sind. (Fensterchranke Saal 8.)

Die germanischen Stämme unserer Heimat zeichneten sich durch eine hervorragende technische Fertigkeit in der Keramik (Töpferei) — Raum 3, 7—9 — aus, deren künstlerischer Wert uns umso mehr überrascht, als wir uns immer vor Augen halten müssen, daß alle Erzeugnisse ihrer Töpferei aus freier Hand, ohne Anwendung einer eigentlichen Töpferscheibe hergestellt sind! Welche Fülle von Formen zeigen uns z. B. die in Raum 7 ausgestellten Gefäße vom sogenannten „Lausitzer Typus“: Doppelgefäße, Trinkhörner, Tierfiguren, Kinderklappen und die feinen, mit Nadeln verzierten Gefäße! Besonders der Totenkult schuf viele eigenartige und kunstvolle Urnenformen. Die westgermanischen Stämme benutzten außer den gewöhnlichen bauchigen, durch eine umgestülpte Schale geschlossenen hier und da die sog. Hausurnen (Saal 8 rechts vom Eingang) zur Beisetzung des Leichenbrands; die ostgermanischen Stämme porträtierten gewissermaßen ihre Toten plastisch an dem oberen Teil ihrer sog. Gesichtsurnen und hängten ihnen ihren Schmuck, meist nur figürlich in den bauchigen Teil eingerigt, um. (Saal 8 Mitte und am Fenster.)

Zur Zeit der Völkerwanderung, etwa im fünften Jahrhundert, verließen auch die germanischen Stämme der Mark ihre Heimat und zogen nach Westen und Südwesten. Ihre Sitze wurden von den von Osten her ihnen nachziehenden Wenden eingenommen, die in drei Hauptstämme gesondert waren: die Lütizer zwischen Oder und Elbe, die Obotriten in Mecklenburg, die Sorben in der Niederlausitz. Die Wenden standen auf einer bedeutend niedrigeren Kulturstufe als die germanischen Völker, trotzdem sie es wahrscheinlich verstanden, aus dem in der Mark häufigen Rosteneisenerz durch Ausschmelzen Eisen zu gewinnen. Auch ihre Töpfereierzeugnisse sind, obwohl ihnen bereits die Töpferscheibe bekannt war, sehr roh gearbeitet und mit eigentümlich unruhigen Verzerrungen — Klümpchen, Rippen und unregelmäßigen Zickzacklinien — geschmückt. (Raum 9 II, Wandschrank am Eingang.) Ihre Werkzeuge waren vielfach aus Knochen gefertigt, zum Beispiel Schlittknochen, Pfeifen usw. (Mittelschrank.) Gemünztes Geld war ihnen unbekannt. (Die „Wendenspfennige“ mit ihren sinnlos aufgeprägten Buchstaben und dem erhöhten Rand stehen der historischen Zeit bereits nahe und sind wahrscheinlich Nachahmungen westlicher Münzen.) Edelmetall wurde zu Schmuckzwecken gewogen, wie aus den verschiedenen Halsfibeln und den (Fensterchranke) hervorgeht, die sich aus zerbrochenen Schmuckgegenständen, zerhackten Münzen, barrenförmigen Gußstücken zusammensetzten. Die feine orientalische Filigranarbeit der Schmuckreste und die vielfach aus dem Orient stammenden Münzbruchstücke weisen auf einen weitverzweigten Handel der damaligen Zeit hin.

Mit der Einführung des Christentums und der Unterwerfung der Wenden tritt die Mark in das Licht der Geschichte.

In der vorhistorischen Abteilung vermissen wir die Abbildungen, die den ausgestellten Fundgegenständen erklärend und ergänzend an die Seite treten sollten. Rekonstruierende Idealbilder wären hier am Platze und würden dem Verständnis des Laien sehr förderlich sein. Vor allem aber müßten Abbildungen und Modelle der vorzeitlichen, in der Mark noch vorhandenen Denkmäler, der Hünengräber, Burgwälle, Pfahlbauten usw., vertreten sein, nicht allein um des Publikums, sondern auch um der Denkmäler selbst willen, die so häufig auch in unserer Zeit noch dem Unverstand zum Opfer fallen. Weite Kreise unserer Arbeiterschaft, Bau-, Kanal-, Erdarbeiter, Laubentkolonisten usw., können z. B. für die Vergung prähistorischer Funde von großem Nutzen sein, falls sie über das, worauf es ankommt, aufgeklärt werden. Bei der sich immer mehr auf die Umgebung der Stadt ausdehnenden „Buddelerei“ werden häufig von Arbeitern dergleichen Funde gemacht und, wie es erst kürzlich wieder auf einem Bauplatz im Norden geschehen ist, achtlos beiseite geworfen! Deshalb sei auch hier darauf hingewiesen, daß überall da, wo Arbeiter beim Ausheben von Fundamenten, beim Umgraben in Laubentkolonien, beim Pflügen usw. auf Urnen, Topfscherben, Waffen, merkwürdige Steinspadungen u. dergl. stoßen (es gibt in und bei Berlin verschiedene Gebiete, in denen man dergleichen vermuten muß, u. a. Neßberge, Jungfernheide, Grunewald, am Zeltowkanal, auf sämtlichen Inseln) — daß die Arbeit an dieser Stelle stets unterbrochen und brieflich oder telephonisch am besten das Märkische Museum benachrichtigt werden soll. Für die Kinder sind die Funde wertlos, für die Wissenschaft können sie von größter Bedeutung sein. Auch das Selbstausgraben soll der Laie unter allen Umständen unterlassen; das kann nur von hierin besonders geschulten Händen geschehen.