

(Nachdruck verboten.)

14] Erhaltung der Kraft.

Novelle von Timm Kröger.

Martin stieg aufs Pferd, das Eichenholz behielt er in der Hand. Und dann ritten sie hinein.

Und als die Kasse die ersten Wasserpäne aufwarfen, fragte Martin nochmal: „Bist bang, Elsbe?“

„Nä, garni!“

„Elsbe, das Wasser ist höher als ich gedacht habe.“

„Das macht nichts.“

„Denn man rein!“

Er ritt das flüchtige Sandpferd, Elsbe saß auf dem frommen Reitpferd.

Sie ritten hinein und der Wind jagte hinter ihnen her. — Da sonnten sich keine Weißfische und keine Gründlinge im seichten Vinswasser, und kein Hecht schoß mit langer, hurtiger Welle ins Weite. Aber weiterhin — es klang weit her — da hörte man wilden Vogelschrei, und in den Vinsen sah man die Köpfe eines sich auf dem Wasser wiegenden Entenvolks.

Sie ritten hinein und der Wind jagte hinter ihnen her. Und Schilf und Vinsen gaben ihren Rat und ihre Meinung dazu. Alle bückten sich, kamen wieder hoch, um sich noch tiefer zu neigen. Ein Schilfboot gab es dem andern kund, und in kurzer Zeit rauschte um den ganzen Hechtsee her die Mär, ein junger Bauer und sein Mädchen reiten hinein, um auf den Wurzeln der Sandadern durch den See zu kommen.

Den Grund kann man nicht sehen. Da muß ich fleißig mit dem Reck vorfühlen“, bemerkte Martin. — „Elsbe, guck nach dem Grasfled aus, da müssen wir hin! — Elsbe, im Grasfled wartst Du so lieb gegen mich.“

Elsbe wurde rot. „Es war nicht im Gras“, sagte sie, „es war etwas dahinter.“

Langsam ging es weiter. Ein paarmal kamen sie durch Untiefen und kriegten nasse Füße. Martin hatte immer gerufen: „Elsbe, zieh die Füße hoch und hol die Röcke nach!“ Es war aber zu plötzlich gekommen, nun hatte sie die Füße naß. Seine Stiefel waren dick. „Schröder Ohm soll trockene Strümpfe geben“, tröstete er. — „Nun haben wir's, da ist unser Grasfeld, und nun reiten wir ganz leise und ganz vorsichtig . . . ganz sachte . . . so ganz pe . . . a . . . pe . . . hinein.“

Und als sie mitten drin steckten, drängte er sein Pferd an Elsbe heran.

„Hab mich lieb!“ befahl er

Elsbe „Es ist gar nicht das richtige Grasfeld“, protestierte

„Das ist einerlei.“

Da bekam er.

„Mehr!“ befahl Martin Uhrhammer

Da bekam er wieder.

Er bekam noch ein paarmal. — „Nun ist's genug!“ entchied Elsbe.

Sie ritten weiter. „Martin“, rief Elsbe plötzlich, „es ist wirklich nicht das richtige. Sieh links . . . bißchen zurück . . . da liegt's!“

„Ich glaub, Du hast recht“, erwiderte Martin.

Die Schimmel wollten weitergehen, wurden aber ängstlich und schnoben.

„Guck, Martin, am Ufer sind Reutel!“

Martin sah hin, Hand über die Augen.

„Gast wieder recht. Und ich müßte mich sehr irren, wenn das nicht Rassen und sein Sohn Peter wären.“

„Sie zeigen nach links, wir sollen links reiten.“

„Gut — also links.“

Martin trieb Fanny an und fühlte mit der Eichenstange vor. Aber Fanny war unsicher, und die Stange ging ins Unergründliche.

„Dann hilft das nicht.“ — Er stieg ab und stand bis zur Hüfte im Wasser.

„Martin, was machst Du?“

„Ging nicht anders. — Rassen Ohm muß mir was Trodenes geben. Ich gehe mit der Stange voran. Mir nach, Elsbe, immer mir und meinem Schimmel nach! — Ich führ mein Pferd am Zügel. Wo ich hinfühle, ist Grund. Und zieh die Füße und Röcke hoch! Wir reiten auf einem ganz schmalen Strich. — Links geht es schräg ab — rechts steiler. — Sieh 'mal, wie das Wasser brodelst — — da nicht hinein! — Aber, wenn das ärgste geschieht, wenn Lotte ins Schwimmen kommt, dann fest in die Mähne greifen, noch besser um den Hals klammern, sonst treibst Du ab!“

Und wieder hielt Martin still. —

„Elsbe, ich mag es so gerne hören; es ist vielleicht das letztmal. Gast mich lieb?“

„Für tausend Taler, Jung.“

„Und bist bang?“

„Nicht für 'n Dreifling.“

Rassen Ohm und Peter zeigten noch immer. Sie wiesen jetzt nach dem andern Ufer hin, riefen auch was. Martin sah hin, wo sie hergekommen waren, Elsbe auch. Da sahen sie — weit weg — am heimischen Ufer, da stand jemand. Der winkte und schrie etwas herüber. Der Wind brachte aber nur Verhallendes.

Es war der Klüterer.

Er stand auf Hans Horns Bultwiese bei der Eiche. Und die Vinsen schüttelten darüber, daß Klaus Uhrhammer seinem Bruder nachrannte, die Köpfe, noch mehr darüber, was der Klüterer, der Bastler, über den See hinausförie. Er rief: „Martin!“ rief er — — „Elsbe!“ rief er — „Kommt zurück! — Ihr sollt Altenhof haben, ihr sollt alles — alles haben! Ich suchte das Gesetz von der Erhaltung der Kraft, ihr seid für Altenhof die Quelle der Kraft.“

Ihr sollt alles haben, laßt mich nur nicht allein! Was soll ich mit dem Hof, wenn ihr nicht da seid? Was frag ich nach dem Hof? Ich will nicht adern, ich will nur klütern und grübeln und erfinden. Der Arbeiter ist seines Lohnes wert. Und du allein, Martin, du allein arbeitest, — — du allein hast den Hof verdient. — Was tu ich mit dem Gesetz, was mit dem Anerbenrecht? Das bringt mir keine Liebe, das kocht mir keine Suppe, das Gesetz schafft mir kein Behagen, baut mir keine Klüterkammer. Was geht mich die Ordnung mit dem Anerbenrecht an?“

So rief Klaus, einiges laut über das Wasser, anderes still in sich hinein.

Und das nicht allein. Klaus Uhrhammer rief weiter: „Ich liebe Dich, Bruder! Ich liebe auch Dich, die Du die Frau meines Bruders sein wirst! Hier steh ich, ein armer Klüterer, der sich nicht zu helfen weiß. — — Martin, Elsbe — — kommt zurück!“

„Sollte das nicht Klaus sein?“ fragte Elsbe. — „Sör' mal — ist nicht, als ob er nach uns rief?“

Martin und Elsbe horchten.

Und wie beide horchten und nicht auf die Pferde acht gaben, geriet Elsbes Schimmel in den tiefen, treibenden Priel. Martin hörte einen Schrei . . . sah hin . . . sah nur den Kopf und Hals des schwimmenden Pferdes, von der Reiterin sah er nichts.

Da ließ auch er die Zügel und tauchte in den Strom, seine Braut zu suchen.

Rassen Ohm stand am Ufer und wußte nicht, was machen. Er konnte nur seufzen und klagen: „Herr Jesus, Herr Jesus . . . sie sind in die große Kuhle gekommen, sie ver-trinken vor unseren sichtlichen Augen!“ Der junge Peter aber sprang ins Wasser hinein und watete auf die Unglücksstelle zu: „Water“, sagte er zu diesem zurück, „das hat nichts zu sagen — Martin war der beste Schwimmer bei unserer Kompagnie, der wird sie schon kriegen. Er hat schon mal 'n Jungen aus dem Wasser gezogen. Sieh 'mal, da hat er sie schon. Da kommt er schon mit ihr an. Hierher, Martin!“, schrie er ins Wasser hinein . . . „Ich helf Dir tragen!“ Und zu dem Alten: „Water! Geh voran, daß ein Bett warm gemacht wird.“

(Schluß folgt.)

Die Ausstellung der Sezession.

L

Aus dem Kampf der Jungen gegen die Alten ist ihrerzeit die Berliner Sezession hervorgegangen. Es waren nicht nur ideale, rein künstlerische Gründe, die die Spaltung verursachten. Einige Vertreter der alten Schule, die auf den Akademien und in den Ausstellungen leuchteten die Macht in den Händen hatten, mißbrauchten ihre einflussreichen offiziellen Stellungen dazu, die neue Kunst und ihre Jünger nach Möglichkeit mundtot zu machen. Ein ehrlicher Konkurrenzkampf war unter diesen Umständen unmöglich, und so trennten sich die Anhänger der damals modernen Richtung und diejenigen Alten, denen das unwürdige Treiben ihrer Genossen zuwider war, von der staatlich subventionierten und von oben her protegierten Klasse. Inzwischen ist nun die künstlerische Entwicklung bei einem neuen Wendepunkte angelangt. Innerhalb der modernen Kunst sucht eine allermodernste Richtung sich Bahn zu brechen und ringt nach Luft und Licht. Im Kreise der Sezessionisten selber gibt es heute Alte und Junge, zwischen denen unüberbrückbare prinzipielle Klüfte gähnen. Aber die sezessionistischen Nachhaber sind vornehmer und klüger als die akademischen Jungen es waren: sie räumen der Jugend, die mehr oder weniger ungestüm an ihre Türen klopfte, freiwillig einen Platz neben sich ein; sie ermöglichen ihr einen ehrlichen Konkurrenzkampf mit gleichen Waffen, auch auf die Gefahr hin, daß sie selber unterliegen oder wenigstens ins Hintertreffen gedrängt werden.

Künstlerische Revolutionen vollziehen sich, wenigstens in unserem Kulturzeitalter, stets in Zeichen des Naturalismus. Wenn das Schönheits- und Stilgefühl einer Epoche verflüchtigt und abgestumpft ist, die ästhetischen Schulbegriffe vom Wesen und Ziel der Kunst in offenbarem Widerspruch zu dem lebendigen Empfinden des Volkes stehen und nicht die — im weitesten Sinne — sozialen Bedürfnisse der Nationen, sondern die Theorien weltfremder Schöngeistiger der künstlerischen Entwicklung die Wege weisen: dann ist der Zeitpunkt gekommen, wo die Künstler durch die Rückkehr zur Natur ihrem Schaffen einen neuen Inhalt und neue Formen zu geben suchen, wo sie die färbenden und verzerrenden Brillen der Tradition ablegen und mit eigenen unbefangenen Augen in die Welt blicken, wo die Ideale der Vergangenheit erbleichen und die künstlerische Eröberung der lebendigen Wirklichkeit anhebt. Wir haben jetzt eine solche Revolutionszeit hinter uns. In den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts brach ein neuer Frühling im europäischen Kunstleben an, der von Frankreich aus sich über alle Kulturländer verbreitete. Deutschland hat, wenn wir von einigen Vorläufern absehen, sich verhältnismäßig spät der neuen Kunst erschlossen. Erst die neunziger Jahre brachten uns die entscheidenden Kämpfe. Die moderne künstlerische Revolution hat sich, wie ihre Vorgängerinnen, unter dem Banner des Naturalismus vollzogen, das exakte Studium und die möglichst objektive Wiedergabe der Wirklichkeit waren ihre Ziele. Ihr Resultat ist eine immense Verbesserung der malerischen Technik, die sich vor allem in der Darstellung der Luft und des Lichts dokumentiert. Dem angehenden Künstler unserer Tage ist ein Handwerkszeug geschaffen, das ihn in den Stand setzt, fast alles, was die Natur den Sinnen des modernen Menschen darbietet, in Linien und Farben zu übertragen. Damit ist aber nicht gesagt, daß der Naturalismus nunmehr bedeutungslos und überflüssig geworden sei. Er ist noch immer die einzige solide Grundlage, von der aus höhere Flüge ins Reich der Phantasie mit Aussicht auf Erfolg unternommen werden können; durch seine Schule muß jeder Künstler gegangen sein, auch derjenige, der auf dem Gebiete der Stilkunst seine letzten Ziele sieht. Er ist das Erfrischung- und Stärkungsbad, das dem Ermattenden neuen Schwung und neue Kraft verleiht. Von einer „Überwindung“ des Naturalismus können nur snobistische Modernarren fabeln, und wer für die eigenartigen Reize der Liebermannschen, Slevogtschen, Kalckreuthschen Kunst heute nicht mehr empfänglich zu sein behauptet, der sollte in künstlerischen Dingen überhaupt nicht mitreden.

Der Naturalismus ist noch am Leben und froht in voller Kraft und Gesundheit. Das beweisen auch die neuesten Arbeiten seiner Meister, die die Sezessionsausstellung uns vorführt. An der Spitze steht Max Liebermann mit seinem Porträt des Direktors Emil Rathenau (Nr. 161) und seiner Amsterdamer Zubengasse (Nr. 163). Das erstere kann als ein vollendetes Meisterwerk moderner Charakterisierungskunst gelten, die unter Verzicht auf alle wohlfeilen Mäßen mit den diskretesten Mitteln wirkt, neben der Person des Dargestellten auch das bezeichnende Milieu mitsprechen läßt und nicht nur das eindrucksvolle Abbild des Modells, sondern auch ein Kunstwerk von selbständigem Werte zu geben trachtet. Mit stärkeren (aber künstlerisch durchaus vornehmen) Effekten als das sorgfältig, ruhig und fein abgetönte Porträt wirkt die Zubengasse, die man am besten aus möglichst weiter Entfernung, etwa von Zimmer VIII aus, betrachtet.

Neben Liebermann erscheint Leopold v. Kalckreuth mit einem lebendigen Damenbildnis (Nr. 125). Wundervoll ist hier namentlich das Interieur gelungen: der Blick in das Hinterzimmer und durch das Fenster hinaus in die hellbeleuchtete Landschaft.

Wilhelm Trübner sandte sechs Gemälde (Nr. 237—242) aus alter und neuerer Zeit. Es ist nicht leicht, dem Schaffen dieser starken, ernsten und den höchsten Zielen zustrebenden Künstlerpersönlichkeit vollkommen gerecht zu werden. Dieser Meister stellt

sich prinzipiell die schwierigsten und dabei undantbarsten Probleme, und mit musterhaftem Fleiß, mit unerhöhtlicher Ehrlichkeit und staunenswerten technischen Können löst er das Unlösbare. Er hat eine ganz eigenartige, man möchte sagen: brutale Manier, die Natur zu sehen und wiederzugeben. Jedes Bild zerlegt er in eine grobe Mosaik von breiten, mahligen Farbflecken, von denen immer einige, selbst aus der größten Entfernung betrachtet, sich dem Ganzen nicht einordnen wollen. Die Technik Trübners, so virtuos sie im allgemeinen gehandhabt wird, hinterläßt den Eindruck, daß sie nicht aus dem natürlichen Empfinden des Künstlers organisch erwachsen, sondern das Produkt theoretischen Grübelns sei. Alle seine Bilder (ausgenommen der weibliche Akt von 1872, der kaum etwas von der späteren Art Trübners zeigt) haben etwas Gequältes und Maniriertes. Das trogige Wollen und sichere Können nötigen uns Achtung und teilweise Bewunderung ab, aber die höchsten und schönsten künstlerischen Wirkungen werden nicht erreicht.

Unter den modernen Naturalisten ist heute Lovis Corinth vielleicht der populärste. Seine Manier erscheint besonders geeignet, die Kunstphilister zu schreden, die Snobs zu begeistern und das große Publikum aus diesen oder jenen Gründen zu verblüffen. Er ist einer der virtuossten Handwerker unter den Naturalisten; die Bravour seines Vortrages ist kaum noch zu übertreffen. Aber hinter dem brillanten Techniker steht keine starke und kultivierte Künstlerpersönlichkeit. Corinth's „Bathieba“ (Nr. 44) ist ein wunderbarer schön gemalter Akt. Wie die biden, fettgepolsterten Gliedmaßen schwer und träge in den Gelenken hängen, wie das Licht auf der schwammigen, großporigen Haut glänzt und leuchtet und in den Spedfalten des aufgedunsenen Körpers in tausend Reflexen flimmert — das ist mit einer schlechthin vollendeten Meisterschaft gegeben. Aber das Gemälde ist trotzdem kein fertiges Kunstwerk. Was soll die mit wenigen hastigen Pinselstrichen angedeutete Gestalt zur Linken? Sie lenkt, trotzdem sie in dunklen Tönen gehalten ist, die Aufmerksamkeit von der lichten Hauptfigur ab, sie ist in anderer Manier gemalt als die Hauptfigur, sie fällt aus dem Rahmen der Komposition heraus und gibt ein Bild für sich. So wirkt das Ganze unruhig, unzufrieden und unbefriedigend. — Das Beste, was Corinth zu geben hat, sind naturalistische Aktstudien. Er ist in seiner Art vielleicht der größte Aktmaler unserer Zeit. Je schlichter, redlicher und unmittelbarer er nach der Natur und nach dem Modell arbeitet, desto erfreulicher wirkt er. Sobald er aber mehr geben, geistreich oder phantastisch sein will, wird er entweder banal oder fragenhaft. Das beweisen seine geschmacklose „Sufamme im Bade“ (Bild 45) und der reichlich alberne „Orpheus“ (Nr. 46).

Die Sucht, das Publikum zu bluffen und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, beherrscht leider eine ganze Anzahl junger Künstler, deren Begabung im übrigen außer Zweifel steht. So fällt Max Bedmann drei umfangreiche Leinwandflächen mit Akt- und Figurenstudien und bezeichnet die Arbeiten dann als „Aufstehung“ (Nr. 7), „Sintflut“ (Nr. 8) oder gar „Szene aus dem Untergang Messias“ (Nr. 9). Wenn der Maler das wirklich darstellen wollte, was er mit den Wibertiteln andeutet, so hätte jedes der Werke seine besonderen charakteristischen Stimmungswerte haben müssen. In Wahrheit aber sind sie alle drei nach demselben Schema heruntergepinselt: sie zeigen alle drei die gleichen gallig graugrünen Farben und geben alle drei nichts weiter als ein Konglomerat von menschlichen Gestalten in mehr oder weniger unwahrscheinlichen Gliederverrentungen. Daß Bedmann malen kann, weiß man von früheren Arbeiten her, und er beweist es auch hier an zahlreichen gelungenen Details. Weshalb also dieses törichte Gähnen nach unkünstlerischen stofflichen Effekten? Weshalb diese banausische Kraftüberei, die durch ein wüßtes, ungegliedertes Kuddelmuddel von wild bewegten Gestalten Genie und Leidenschaft dokumentieren möchte? Wer wirkliches malerisches Temperament besitzt, der kann es auch in der Darstellung einer Zitrone oder eines Spargelbündels beweisen.

Von Hans Baluschek sieht man zwei Bilder. Das eine stellt zwei am Waldrand schlafende „Tippelschicken“ (Nr. 6), das andere den Sturm der Reisenden auf einen Eisenbahnwagen vierter Klasse (Nr. 6) dar. Beide Arbeiten bekunden die leider, wie es scheint, unaufhaltsame künstlerische Verlotterung dieses begabten Malers, der einst als origineller und eindringlicher Schilderer des Berliner Vorstadtlebens so verheißungsvoll begann. Von Jahr zu Jahr verflachte und versimpelte er mehr und mehr und ist jetzt in ein ödes und gedankenloses Handwerkerlertum herabgesunken. Seine ewig gleichen, in Wirklichkeit nirgends existierenden Berliner Proletariertypen wirken ebenso aufdringlich und unwahr wie das häßliche blaugraue Licht, das er über alle seine Schilderungen ausgießt.

In einem Porträt des Musikdirektors v. Schuch (Nr. 222) zeigt Robert Sterl seine flotte und kernige Manier, während sein früherer Genosse aus der Dresdener Sezession, Max Artur Strempel, der Meister tühler, klarer Interieurs, uns einen stimmungsvollen Blick in die langgestreckten Bogenhallen der Wasserburger Lauben (Nr. 227) tun läßt. Fritz von Uebe erfreut uns mit zwei neuen Arbeiten (darunter eine sehr schöne, von Sonnenlicht durchflutete und durchstrahlte „Gartenszene“, Nr. 244). Max Slevogt schickte eine große in mächtigen, wolkigen Tönen dahinströmende Farbensymphonie, „Dame in Weiß“ (Nr. 218), Robert Dreher außer ein paar Stilleben das umfangreiche

Gemälde „Lektüre“ (Nr. 28). Sehr flott und sicher hingestrichene, aber in der Auffassung etwas nüchterne Landschaften von Theo v. Prochusen (Nr. 81—84), ein Bildnis und zwei Stillleben (darunter eine prächtige „Silberschale mit Tulpen“, Nr. 174) von George Woffon, schöne Interieurs von Gotthard Kuehl (Nr. 144), Heinrich Gubner (Nr. 107) und Fritz Rhein (Nr. 204), ein forsches und eindrucksvolles Bild „Vor dem Tanz“ (Nr. 188) von Leo v. König, fünf Zeichnungen (Nr. 71—75) und drei Pastelle (Nr. 68—70) des Freiherrn Hugo v. Haber mann und schließlich ein sehr locker und sehr langweilig gemaltes Porträt des Bremer Bürgermeisters Pauli (Nr. 128) von Konrad v. Kardorff seien noch besonders erwähnt.

Das Ausland ist, was die ältere und naturalistische Richtung anbelangt, nur spärlich vertreten. Neben dem Schweden Anders Zorn, der mit zwei temperamentvoll gemalten leuchtenden Alt-Bildern („Mutter und Kind“ Nr. 271, „Venus de la Bilette“ Nr. 272) die Spitze ergreift, erscheint sein in Deutschland bisher kaum gekannter Landsmann Ernst Josephson, von dem uns fünf Porträts (Nr. 119—124) vorgeführt werden. Der Künstler, der sich nicht nur als Maler, sondern auch als Dichter betätigt hat, ist vor drei Jahren gestorben, nachdem er die letzten anderthalb Jahrzehnte seines Lebens geisteskrank gewesen war. Man schätzt ihn in seinem Heimatlande sehr hoch, vornehmlich als Lehrer, Anreger und Organisator der jungen schwedischen Künstler- und Dichtergeneration. Seine Bildnisse — namentlich das seiner Mutter (Nr. 123) und das des Journalisten Renholm (Nr. 119) — zeichnen sich durch eine lebensvolle und eindringliche, nirgends aufdringliche Charakteristik aus; sie sind fast durchweg gut gemalt (nur bei einigen, z. B. dem Porträt der Frau Hilma Marcus [Nr. 122] stört die ängstliche Manier, in der gewisse Details des Gesichts gegeben sind) und dokumentieren einen kultivierten Sinn für diskrete koloristische Wirkungen. Ein bahnbrechendes Genie ist Josephson sicher nicht gewesen, wohl aber ein starkes, eigenartiges und fein gebildetes malerisches Temperament.

Dem Andenken des vor Jahresfrist verstorbenen Walter Leistikow ist ein Zimmer (IV) der Ausstellung gewidmet. Die kleine Kollektion von Gemälden (Nr. 145—159), die hier in kluger und geschmackvoller Auswahl vereinigt sind, gibt einen guten Überblick über den Entwicklungsengang des ausgezeichneten Künstlers. Sie charakterisiert jede wichtigere Etappe auf seinem Wege. Die „Biegeleien am Wasser“ (Nr. 145) sind bezeichnend für die frühe Art Leistikows, während schon das ein Jahr später entstandene Hafenbild (Nr. 146) die charakteristische Note des fertigen Meisters aufweist. Es beginnt dann die künstlerische Eroberung des Brunnwalds, die Entdeckung der tausendfältigen, bis dahin von niemand beobachteten Schönheiten: der roten, vom Abendlichte grell beleuchteten Kiefernstämme (Nr. 147), der stillen schwarzen Wasserspiegel (Nr. 148), der eigenartig phantastischen Baumstilkouetten (Nr. 151) usw. Die starken koloristischen Effekte, die Leistikow anfangs liebte, treten allmählich zurück und weichen den von Jahr zu Jahr feiner und zarter werdenden farbigen Harmonien, die für die letzte Schaffensperiode des Künstlers charakteristisch sind. Die Gemälde erscheinen oft wie von einem matten Flaum überzogen und erinnern an alte Sobelins. In Leistikows persönlicher Entwicklung spiegelt sich der Entwicklungsengang der modernen Malerei wieder. Sein Schaffen bezeichnet den in unseren Tagen sich vollziehenden Übergang vom reinen Naturalismus zur schlichten, großzügigen Stilkunst. Ueber diese modernsten Tendenzen, soweit sie auf der Sezessionsausstellung zutage treten, soll ein zweiter Artikel orientieren.

John Schifowski.

Im Märkischen Museum.

6. Baugeschichtliches.

Die Ausstellungsgegenstände zur Baugeschichte betreffen so gut wie ausschließlich Berlin. In den Räumen 42, 43, 44, 45, die diese zeigen, hätte man gern statistische Tabellen zur Seite. Doch müßten sie nicht von jener beängstigenden Dürftigkeit sein wie die, welche, außer dem Modell des Rudolf Virchow-Krankenhauses, den ganzen großen Saal Nr. 21 einnehmen und lediglich einige Daten aus den allerletzten Jahren mitteilen. Diese Raumverschwendung im Saal 21 ist um so überraschender, als das Museum, das durchaus nicht nach seinen Bedürfnissen, sondern nach den Wünschen des (nur in der Fassadenarchitektur glücklichen) Erbauers fertiggestellt wurde, bereits jetzt für seine Sammlungen stichlich nicht mehr ausreicht und durch einen baldigen Anbau erweitert werden muß.

In den Anfang des 13. Jahrhunderts hat man die Gründung Berlins zu legen. Die mittelalterliche Doppelstadt Berlin und Kölln, zum ersten Male urkundlich 1244 bezw. 1237 erwähnt, stand seit 1307, jedoch nur für einige Jahre, unter einer vereinigten Verwaltung. Kölln lag auf der Spreeinsel, unter Ausschluß des heutigen Lustgartens und des Museumsdreiecks. Von Berlin ist für jene Zeit nur das Vorhandensein der Pfarrkirche St. Nikolaus sowie des Marktplatzes, des heutigen Wolkenmarktes, gewissenhaft verbürgt. Die einzige Verbindung bildete an der mutmaßlich uralten Übergangsstelle des späteren Mühlendamms ein Knüppeldamm. In das Licht anschaulicher Authentizität tritt die Ortskunde erst mit dem Prospekt und dem dazu gehörigen Grundriß des holländischen Ingenieurs Joh. Gregor Reinhardt (etwa 1650) aus der berühmten Merianischen Erdkunde (Raum 42, links vom Hossensier).

Die Stadtansicht, etwa vom heutigen Friedrichs-Denkmal aus genommen, zeigt den Berder und die Dorotheenstadt von später noch als flaches Land, durch das nur die lindengeäumte Fahrstraße von der Brücke, der späteren Hunde-, dann Schloßbrücke, in den Tiergarten führt. Röhre werden getrieben, Hammel geweidet, Heu wird eingefahren. Die einzig sichtbare Baulichkeit diesseits der Spree ist das „Reithaus“ auf dem Berder; der Stall der Kurfürstin auf dem Plage der heutigen Berderschen Kirche. Den Hauptgrund füllt das Schloß mit der Schloßkirche und der heute noch existierenden Apotheke, die gleichzeitig die Münze enthielt. Die Nikolaikirche und die beiden Rathhäuser sind sichtbar, höher ragen rechts Petri-, links Marien- und Heiligen-Geist-Kirche. „Der Garten“ mit dem Statenzaum ist der „Küchengarten“ des Lustgartens, der — wie der Grundriß ausweist — auch noch einen Wassergarten und eigentlichen Lustgarten hatte. Der Grundriß zeigt weiter eine neue Passage über die Spree, die Lange Brücke, jetzige Kurfürstenbrücke, die wegen der damals größeren Breite des Wasserlaufs in der Tat größere Ausdehnung hatte. Er zeigt weiter an der Nordmauer die Klosterkirche, südöstlich von der Stadt die Gertraudens-, später Spittelkirche (mit dem Spital), die bis 1881 stand. An andere Baulichkeiten vor der Mauer erinnern noch heute einige Straßennamen: die Holzgartenstraße an den „kurfürstlichen Baumgarten“ (Grundstück der heutigen Münze), die Jägerstraße an den „Jägerhof“ (Grundstück der Reichsbank), hinter dem Gießhause an das Gießhaus (Zenghaus). Der Tiergarten existierte damals schon über 100 Jahre als Jagdgehege, zu dem ursprünglich noch das Terrain nördlich und südlich der Linden sowie der kleine Tiergarten gehörten. Auf den südlichen Höhen, vom Kreuzberg bis zur Hasenheide, wie auch im Norden (Wollank's Weinberg, Weinbergsweg, Weinmeisterstraße erinnern daran) baute man Wein. Sonst zog sich ringsherum Ackerland bis an die Gräben. Der Grundriß gibt aber, trotz seiner Entstehungszeit nach dem Dreißigjährigen Kriege, dennoch ein Bild der mittelalterlichen Stadt insofern, als er noch die mittelalterliche Umfriedung aufweist, die sich seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts bis dahin unverändert erhalten hatte. Die Mauer verlief im Norden auf der inneren Seite der Neuen Friedrichstraße; die ehemalige Gasse an der Königsmauer sowie die heutige Waisenstraße waren Straßen unmittelbar hinter der Mauer mit ihren drei Toren, dem Spandauerort (etwa an der Garnisonkirche), dem Georgetort (Alexanderplatz) und dem Stralauerort (an der Waisenbrücke). Die südliche — Köllnische — Mauer folgte vom Stralauerort, die breite Spreegabelung überspringend, der inneren Seite des südlichen Armes (Friedrichsgracht, An der Schleuse) und ging dann, vor Erbauung des Schloßes, quer hinüber zur jetzigen Kaiser-Wilhelm-Brücke, mit dem Köpenickerort (Fischerbrücke) und dem Gertraudentort (Gertraudenbrücke).

Erst dreieinhalb Jahrhunderte nach Anlage der mittelalterlichen Ummauerung tritt eine wesentliche Aenderung ein durch Anlage der Befestigung (1658—1688) nach neuerem holländischen System unter dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm. Seit Verlust der städtischen Unabhängigkeit an die Kurfürsten hing die ganze Entwicklung der Stadt bis ins 19. Jahrhundert von den dynastischen Interessen ab, die sich als militärische, staatliche, politische gaben, und selbst als die Macht der Entwicklung die antiquierte Bevormundung beiseite schob, erhielt sich, wie bekannt, ein unheilvoller Einfluß, wenn auch nicht mehr im Praktischen, so doch im Ästhetischen. Die Köllnischen Spreearme, die, wie man auf dem Meinhardischen Plan sieht, sich in mehrere Verzweigungen und Ausbuchtungen verloren, wurden hierbei zwar reguliert, im übrigen wurde jedoch die ganze Anlage ohne jede Rücksicht auf die vorhandenen Besitz- und Verkehrsverhältnisse durchgeführt. Diesen Zustand zeigt (dem nach links Weitergehenden) der Plan von Joh. Bernh. Schulz von 1688. Der Umkreis des Weichbildes wurde hinausgeschoben und gewann die durch die Technik der Courtinen und Bastionen bedingte Form eines dreizehnzackigen Sterns. Tore mußten verlegt werden, und Hauptstraßen wurden durch die hohe Aufmauerung der Erdwälle einfach geschlossen. Auf der Köllnischen Seite bezeichnet das Zickzack der Wall-, der Ober- und der Niederwallstraße noch heute den Zug der Bastionen. Anfang der letzten neunziger Jahre war noch ein Stück des alten Walls in den Hinterhäusern der Neuen Jakobstraße zu sehen, wo in Nr. 10 oder 14 der sogenannte „Musterhauser Wä“ (wohl aus „Wehr“ verdorben) stand, ein Rundturm an einer der Wehranlagen, die im Verein mit Schleißen den Wasserstand in den Festungsgräben regelten. Ein Bild von Zieske (1841; Saal 43) und das Aquarell von Jacob (Saal 44) stellen den Turm dar. Auch die Festungsgräben durften wir noch bis vor zwanzig Jahren in trockenem und stinkendem Zustande erleben: im Norden, auf der Berliner Seite, den späteren Königsgraben, aber den die Königs-, Spandauer- und Hercules-Brücke führten, im Süden, um Kölln herum, den sogenannten Grünen Graben, den in der Leipziger, Mohren-, Jägerstraße und Unter den Linden Brücken überquerten. Stücke dieser Brücken finden sich an den Wänden des Raumes. Die schönen Kolonnaden in der Leipziger und Mohrenstraße sowie die von Gontard in der Königstraße sind die letzten sichtbaren Reste dieser Brücken und mittelbar der Festung Berlin. Durch diesen Festungsgraben war der Berder, seit 1667 eigener Stadtteil mit eigenem Magistrat, mit in die Stadt eingeschlossen. Aber genau so wie heute waren diese mit großer Wichtigkeit und noch größerer Rücksichtslosigkeit gegen die wirtschaftliche Entwicklung der Stadt

*) Neuere Vermutungen wollen auch den Namen Berlin aus „Behr“ ableiten

durchgeführten militärischen Maßnahmen schon im Stadium der Ausführung unzuwehmäßig geworden. Das natürliche Ausdehnungsbedürfnis der Stadt erhielt durch die in den achtziger und neunziger Jahren zuwandernden Franzosen, Pfälzer und Schweizer überreiche Nahrung. Die Dorotheenstadt, „die neue Auslage“ auf dem Schülischen Plan, wurde außerhalb der Befestigungen, auch ihrerseits univallt angegliedert, von der Behrens- und Dorotheen- sowie von der Charlotten- und Schadowstraße begrenzt. Nach weiteren fünfzig Jahren aber hat der Stadtplan ein völlig anderes Bild, das, wenn auch nur als Skizze gewissermaßen, der Gegenwart doch ähnlicher ist als seiner eigenen jünnsten Vergangenheit.

Der Plan von G. P. Dusch (wiederum weiter nach links) aus dem Jahre 1738 steht auf dem Kopf; Süden zeigt nach oben. Jetzt zählt man 14 Tore, dennoch viel zu wenig für die lange Strecke der Mauer*) und nur eine Spar-Maßnahme der Militärbehörde, die die Torwachen zu stellen hatte. Denn die neue Mauer diente nicht mehr Zwecken der Befestigung, sondern nur der Kontrolle. Und als im 19. Jahrhundert auch diese Mauer fiel, hatte die Stadt große Mühe, die notwendigen Quartieren zu schaffen. Die Namen der Tore sind, im täglichen Gebrauch wenigstens, noch zumeist in Geltung. Am Unterbaum — der heutigen Kronprinzenbrücke — beginnend, erreichte man auf der nördlichen Trasse nacheinander das Dranienburger, Hamburger, Rosenthaler, Schönhauser, Prenzlauer, Bernauer (Neue Königstraße), Landsberger, Frankfurter und schließlich das Mühlen-Tor am Oberbaum. Jenseits und südlich der Spree setzten sie sich fort mit dem Schleißischen (damals Wendischen), dem Kottbuser, Hallischen, Potsdamer und Brandenburger Tor bis zur damaligen Tiergartenbrücke am Unterbaum.

An denselben Wänden wie die Pläne hängen in besonderen Rahmen Ansichten dieser alten Tore. Die ehemaligen Vorstädte waren in das Reichbild aufgenommen worden. So entstanden um die Wende und in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts die Spandauer Vorstadt bis zur August- und jetzigen Mulackstraße, die Königsvorstadt etwa bis zur Gollnow-, Bahmann- und Marlusstraße. Die Friedrichstadt erhob sich. Die Leipziger Straße benutzte die alte Potsdamer Landstraße vor dem Gertraudentor (Spittelmarkt), der Friedrichstraße war die Richtung von Norden her durch die Spreebrücke (am Weidenbamm) und durch den anschließenden Straßenzug der Dorotheenstadt vorgezeichnet. Merkwürdigerweise blieb die einzige Verbindung zwischen Friedrichs- und Dorotheenstadt noch für Jahrzehnte hinaus die schmale Stelle der Friedrichstraße zwischen den Linden und der Behrenstraße, die jetzt noch — nach 100 Jahren — als ehrwürdiges Verkehrs Hindernis konservert wird! Was heute der Terraintwucher verhindert, verbot damals vermutlich die militärische Rücksicht: von dem neuen Stadtteil aus nicht zu viel Verbindungen zu den Befestigungen zu schaffen. Denn diese wurden ja nur ganz allmählich niedergelegt. (Erst 1745 war die Schleifung beendet.) Während in Paris und Wien in gleichem Maße diese Gelegenheit zur Anlage breiter Ballstraßen, der Boulevards bezw. Ringen, benutzt wurde, kimmerte sich in Berlin kein Mensch um dergleichen Straßenzüge, die der inneren Stadt gewissermaßen freie Luft schaffen. Die einzige Straße, die solchen Charakter erhielt, ist auf lange Zeit hinaus einzig und allein die Straße unter den Linden gewesen. Allerdings erschien sie, nach Reisebeschreibungen vom Ende des 18. Jahrhunderts zu urteilen, allen, auch den weitgereisesten Besuchern, als eine große und schöne Sehenswürdigkeit. Auch die drei neuen Plätze des Dusch'schen Planes, das Rondell (Velleallianceplatz), das Achteck und das Biered (Leipziger bezw. Pariser Platz) konnten erst viel später Bedeutung gewinnen. Zeigt doch selbst hundert Jahre später der zum Winkelhagen Adreßbuch von 1836 gehörige Plan (im Glaskasten nach dem Park zu) auf demselben Reichbild innerhalb der Mauern noch große Strecken der Stadtbezirke am Kottbuser, Schleißischen und Frankfurter Tor ungebaut. Die Berliner Adreßbücher übrigens, von denen man das erste — von 1704 — in Westentaschenformat (Raum 23, Fensterbühne) sehen kann, enthielten nur Hof und Beamte! 1797 gab ein Artillerieutenant Reander „Anschauliche Tabellen von Berlin“ heraus, auf denen er Haus für Haus mit den Besitzern bezeichnete. Die Adreßbücher im modernen Sinne erschienen erst nach den napoleonischen Kriegen.

Die Bevölkerung, die noch 1688 auf dem mittelalterlichen Stand von 20 000 war, betrug 100 Jahre später — allerdings mit Einschluß der Garnison — bald 150 000, wobei nach den Kriegen Friedrichs II. jedesmal erhebliche Rückgänge zu verzeichnen gewesen waren. Das Terrain von 1200 Hektar innerhalb der neuen Mauer bot immerhin Spielraum. Berlin begann in die Reihe der europäischen Hauptstädte einzutreten. Im Glaskasten zum Hofenster zu liegt ein Plan von 1785 „zum bequemen Gebrauch für Fremde eingerichtet“, daneben einer von 1790, der die Umgehend berücksichtigt, Nicksdorf, Schöneberg, Wilmersdorf, Charlottenburg, Jungfernheide, Gelundbrunnen, Weißensee, Lichtenberg, Straßlo nennt. In Saal 45, im Erkerkasten, ist der Deckel einer Tabakdose mit dem farbigen Stadtplan aus etwa dieser Zeit geziert.

*) Die Mauer war zunächst nur auf der Könnischen, der städtischen Seite aus Stein, auf der nördlichen war es ein Palisadenzaun (vgl. Palisadenstraße), der erst von zirka 1790—1802 durch eine Steinmauer ersetzt wurde.

Die Ausgestaltung der Stadt im einzelnen illustriert ein reiches Material von meist zeitgenössischen Stichen, Aquarellen und Delgemälden. Die beiden Schleusen Pläne von 1750 und 1760 (Saal 42, rechts und links vom Parkfenster) sind von Ansichten neuentstandener Baulichkeiten umgeben. Die neuentstandenen Kirchen, das Lagerhaus, das neue Schloß, das Zeughaus und das gegenüberliegende Palais, das Palais des Prinzen Heinrich (die Univerität), das große Lazarett oder die Charité, das Opernhaus und das Invalidenhaus existieren davon noch. Der Marstall und das Observatorium in der Dorotheenstadt ist das kürzlich abgerissene Akademiegebäude. Das königliche Rathaus diente bis zu seinem Abbruch den Zwecken des Märkischen Museums, und die Gold- und Silbermanufaktur stand auch noch unlängst als ein prinzigliches Palais an der Ecke der Wilhelm- und Köpstraße. In Saal 48, rechts von den Hoffenstern beginnend, findet man diese Abbildungen überständig nach Gruppen geordnet: die markantesten Gebäude, Plätze und Straßen in den verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung. Das Schloß, das mittelalterliche, dann der neue Bau von Schüller und Gosander, der noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts freistand und nicht durch die Terrassen berunziert war. Den Dom und die Börse im Lustgarten, die dem neuen Monstrum des Doms zum Opfer fielen. — Die Schloßbrücke, noch 1810 eine Holzbrücke, ist in ihrer jetzigen Gestalt mit den Puppen durch einen Stich von Schinkel wiedergegeben. Das eben erbaute Opernhaus zeigt ein schöner Stich des Augsbürgers Fünd von 1742 samt den Rokokofiguren auf dem letzten Sandplatz, auf dem später Akademie und Univerität entstanden; auch Bibliothek und Hedwigskirche fehlen noch; sie werden auf den folgenden Blättern geschildert. Die im sogenannten Popsstil unter Friedrich II. entstandenen Kolosobauten, die noch 1886/87 vorhanden waren und es zum Teil heute noch sind, sind durch die eindringlichen Aquarelle von Jacob (Raum 44) aufbewahrt. Von den Zeitgenossen hat C. L. Fehhelm in Delbildern fünf der großen Plätze, charakteristischweise meist mit exerzierenden Soldaten, festgehalten (Raum 48). Der wertvollste Chronist der Berliner Rokostadtbilder ist und bleibt mit seinen teils schwarzen, teils kolorierten Stichen Joh. Georg Rosenbergs: Mauerstraße und Dreifaltigkeitskirche, Klosterstraße mit Parochialkirche, Hundebücke und Dom (1780), Spittelmarkt mit Gertraudtenkirche (1788) — sämtlich in Raum 42; Könnischer Fischmarkt in Raum 43. An Rosenbergs Stelle tritt zu Anfang des 19. Jahrhunderts der künstlerisch weniger ausdrucksvolle Calau. Im Kasten des Raums Nr. 44 liegen 20 seiner gemächlichen Aquarelle, in Raum 48 finden sich weitere Stiche. Das Leben der Stadt wächst sichtlich über die Mauern hinaus. Nimmt man noch das Matthes'sche Blatt von 1775 (in Raum 43), die Schaßbrücke vor dem Potsdamer Tor (heutige Potsdamer Brücke), wo sich Wanderer mit breiträndigen Hüten und Stöcken wie Rousseausche Naturverehrer weitab von jeglicher Kultur lagern, und sieht man dann 30—40 Jahre später die Wälder vom Tiergarten, die Luise- und Rousseauinsel, Calaus Dampfsschiff bei Bellevue, die ersten Gebäude des Anhalter und des Potsdamer Bahnhofes, Jungers Caféhaus mit der Eisbahn, die Venderstraße und dem Hofjäger, dann ahnt man einigermaßen das Wachstum der Stadt. Der industrielle Geist kündigt sich an, und nun verschmährt er auch nicht mehr, praktische, dem bürgerlichen Leben dienende Gebäude, wie die Bahnhöfe, darzustellen: die Splittgerberische, später Schidlersche Zuderfiederei (an die heute zwei Straßen erinnern), die neue englische Gasanstalt in der Hofmarktstraße, das Badehaus an der Langenbrücke und selbst das verruchte Tanzlokal Colosseum (sämtlich in Raum 43).

Das mittelalterliche Berlin hat außer ganz geringen Bauresten, wie Teilen des Schlosses und den übrigens auch restaurierten Kirchen, seine Spuren nur noch in den Hauptstraßenzügen der alten Stadt hinterlassen. Dagegen ist von seiner architektonischen Physiognomie, wie sie von Mitte des 17. bis Mitte des 19. Jahrhunderts etwa gewesen, auch in unseren Tagen noch gar nicht soviel zerstört, als es bei sichtlichem Hinschauen den Anschein hat. Und doch spricht Berlin nicht mehr zu uns mit der geschlossenen Einheit anderer alter Städte. Daran ist aber nicht allein die erdrückende Masse der modernen Großstadt schuld (obwohl sie allerdings viel von dem Alten tatsächlich verschwinden macht, mehr aber noch eigentlich verdedt), es liegt wohl mehr daran, daß die Bürgerchaft in entscheidender Zeit auf die Formung des Stadtbildes so gut wie gar keinen Einfluß geübt hat. Diese Gestaltung wurde vielmehr stets vom Hof aus dekretiert, der sich selbst lediglich einen größeren Hintergrund in einer Residenzstadt schaffen wollte. Der Zwang des Absolutismus Friedrichs I. und Friedrichs II. ging bekanntlich soweit, daß von Privaten ganze Stadtviertel nach den Plänen des Hofbauamtes und aus den Taschen der Bürger errichtet werden mußten! Als das Bürgertum relativ selbständig und mit der Kunst im Umde sich seine Häuser und Straßen bauen durfte, da hat es nur die kurze Blüte der Schinkelzeit miterlebt, die im übrigen auch noch von oberher anerkannt werden mußte. Nach 1850 etwa aber hat auch der ästhetische Sinn des Bürgertums mit seinem politischen Verfall gleichen Schritt gehalten, und es ist vorläufig gar nicht abzusehen, wann die zu einer Stadt der Arbeit gewordene ehemalige Residenz eine ihrem neuen Dasein angemessene und dabei ausdrucksvolle Form gewinnen kann.

A. F. C.

*) Eine große Anzahl der Originale des Märkischen Museums ist, auf Postkarten reproduziert, für billiges Geld im Handel zu haben.