

(Nachdruck verboten.)

9) Der Arbeiter Schewyrjoff.

Revolutionsgeschichte von M. Artzibaschew.

„Wissen Sie, mir ist eigentlich niemals . . .“ erwiderte scheinbar naiv das Männchen, und seine durchdringenden Augen gerieten unter der Brille in hastige Bewegung: „wenn Sie aber durchaus wollen . . .“

„Ja, ich will es durchaus!“
„Jener zuckte die Achseln und ließ sich augenblicklich nieder, als wäre er zu jedem Opfer bereit.“

Madjew sah es, überwand seine Empörung und fuhr mit erzwingener Ruhe fort:

„Vor allen Dingen bin ich von Euch nicht aus Furcht weggegangen oder . . . das wissen Sie ganz genau, Viktor, seien Sie doch wenigstens einmal aufrichtig!“

„Das hat niemand angenommen“, warf das Männchen mit dem Habichtsgesicht leicht hin ein.

„Folglich konnte ich mich von Euch nur deshalb trennen, weil sich meine Ansichten von Grund auf und völlig klar geändert haben, wenn nicht über die Idee, so zum mindesten über einige taktische Mittel . . . Ich habe begriffen . . .“

„Ach du lieber Gott!“ der Kleine Mann sprang augenblicklich in die Höhe, „verschonen Sie mich damit . . . kennen wir . . . Sie haben begriffen . . . kennen wir . . . begriffen . . . daß man die Freiheit nicht mit Gewalt herbeiführen kann, daß man das Volk erziehen soll und so weiter . . . kennen wir . . .“

Die Worte fielen so schnell aus seinem Munde, daß es schien, als wären sie lange Zeit eingesperrt gewesen und nun auf einmal frei geworden. Er selbst stürmte im Zimmer herum, drehte sein Habichtsgesicht nach allen Seiten, funkelte mit den runden Brillengläsern und schwang die Hände mit den klammerbereiten Vogelfingern.

Madjew stand mitten im Zimmer und fand keine Gelegenheit, auch nur ein Wort einzuzwerfen. Es war ihm undenkbar, daß er nicht verstanden würde, daß ihm vor allem dieser Mensch, der solange mit ihm gelebt, ihn geliebt, an ihn geglaubt hatte, nicht verstehen sollte. Und doch fühlte er mit jeder Minute deutlicher, daß zwischen ihnen eine unüberbrückbare Schwelle emporwuchs, an der alle Worte machtlos abglitten.

Wie sonderbar: die sich vor kurzem noch so nahe waren, wie wenn sich ihre bloßen Herzen berührten, schienen mit einem Mal in fremden Sprachen zu sprechen, nur weil Madjew klar geworden war, daß ein Mord stets ein Mord bleibt, in wessen Namen er auch geschehen möge. Nur Liebe, nur unendliche Geduld, die die Menschen im Laufe von Jahrhunderten Schritt für Schritt einander entgegengeführt, kann den elementaren Kampf, die Gewalt und Unterdrückung aus der Geschichte entfernen. Was kann im Vergleich mit dieser titanischen, jahrhundertelangen Tätigkeit irgendein Stückchen Metall und Dynamit ausmachen, das, vom Arme eines Erbitterten geschleudert, zwei Zoll Erde mit Blut besprengt und Legionen von Kampf- und Mordgeistern wachruft? Madjew seufzte schwer auf und preßte seine mächtigen Hände schmerzhaft zusammen.

„Ja, was tun . . . ich sehe selbst, daß wir uns nicht mehr verstehen werden“, sagte er schwermütig, ging an den Tisch und setzte sich mit gesenktem Kopf hin.

„Gewiß werden wir uns nicht verstehen“, stimmte ihm der andere stürmisch bei. „Ist auch überflüssig, noch Worte zu verschwenden . . .“

Madjew knackte die Finger durch und schwieg.

Das Männchen blieb eine Minute unentschlossen stehen, Madjew ins Gesicht starrend. Dann raffte er sich plötzlich zusammen und geriet sofort wieder in stürmische Bewegung.

„Auf jeden Fall kann wohl dieses Zeug bis morgen bei Ihnen bleiben?“ fragte er eindringlich.

„Ach Gott . . .“ meinte Madjew traurig: „Das ist ja ganz gleich . . . meinerwegen . . . Nebensächlich . . . Ob hier oder dort, das ist einerlei . . . Mir handelt sich's nicht darum . . .“

„Also — vorzüglich . . . Und bis dahin — auf Wiedersehen . . . Morgen komme ich wieder . . .“

Das Männchen griff stürmisch nach dem Gut und streckte die scharfe Hand aus.

Madjew reichte langsam die seine.

Unvermutet hielt der andere mit dem Druck zurück. Die runden Brillengläser schienen nachdenklich geworden zu sein. Aber im gleichen Augenblick hatte er schon Madjews Hand nicht einfach losgelassen, sondern geradezu von sich fortgeschleudert. Er sagte:

„Ich werde vielleicht nicht selbst kommen . . . jemand anders . . . Stichwort . . . von Iwan Iwanowitsch.“

„Gut . . .“ antwortete Madjew, ohne den Kopf zu heben. „Dann auf Wiedersehen!“

Das Männchen stülpte den Gut auf sein rundes Vogelköpfchen und stürzte zur Tür. An der Tür blieb er plötzlich stehen:

„Schade ist's doch!“ sagte er mit eigenartiger Stimme, und unter seinen funkelnden Brillengläsern wurden die kleinen scharfen Augen feucht und traurig. Er überwand sich aber sofort, nickte mit dem Kopfe und sprang in den Flur hinaus. Dort sah er sich nach dem Vorhang um, warf einen Blick auf die eine und die andere Tür, zog die Luft in sich ein, funkelte mit der Brille und verschwand auf der Treppe.

Madjew sah schweigend und bedrückt am Tisch.

7.

Als die Dämmerung fiel, kam Maximowa und die Näherin Djenka aus der Kirche. Sie brachten den leichten Geruch von Weihrauch mit sich, und die träumende Demut leuchtete noch auf ihren Gesichtern.

Djenka nahm nicht einmal ihr Tuch ab, sondern ließ es nur auf die Schultern hinuntergleiten und setzte sich in völliger Entrücktheit an den Tisch; ihre blassen, dünnen Hände fielen auf die Knie. Maximowa stand ebenfalls in stiller Verfunkenheit, seufzte aber plötzlich, als ob sie zu sich käme, und begann, ihr schweres türkisch buntes Umschlagetuch auseinanderzuschlagen. Ihr Gesicht wurde wie gewöhnlich besorgt und trocken. Sie musterte Djenka und meinte wie vor sich hin:

„Man muß sich ein bißchen zurechtmachen . . .“

„Was?“ fragte das Mädchen zusammenschredend zurück, hob die reinen hellen Augen zur Alten und wurde plötzlich von matter, blasser Röte durchleuchtet.

„Sich zurechtmachen, Liebchen, sage ich . . .“ Maximowa hob die Stimme. „Wassilij Stepanowitsch versprach, gegen sieben Uhr zu kommen. Wenn Du Dich herausputzest. Wie?“

„Heute?“ rief Djenka mit hilflosem Entsetzen und wurde plötzlich wieder durchsichtig blaß, als wenn alles Leben auf einmal ihren Körper verlassen und allein in den großen, von Wehmut und Scham erfüllten Augen haften geblieben wäre.

„Warum denn? Ist's nicht heute, dann morgen. Was ist da viel . . . wirst sowieso nicht dem Schicksal entgehen; eine andere Gelegenheit findet sich nicht so bald. Solche wie Du sind in der Stadt so viele gefällig . . . Nicht Gott weiß was für ein Schatz.“

Djenkas Arme erzitterten bis in die zerstochnen Fingerspitzen. Sie sah die Alte flehend aus tränenerfüllten Augen an.

„Maximowa . . . laß es besser auf morgen . . . Ich . . . ich habe Kopfschmerzen, Maximowa!“

In ihrer naiven Stimme klang das ausweglose Entsetzen und so rührende Klage wider, daß Schewyrjoff, der hinter der Tür im dunklen Zimmer saß, den Kopf umwandte und aufmerksamer zuzuhören begann.

Maximowa schwieg.

„Ach Du, meine Arme!“ sagte sie aufschluchzend. „Was wirst Du tun . . . Ich weiß ja selbst . . .“

„Was Dich erwartet!“ wollte sie sagen, brach aber ab und wiederholte nur:

„Du wirst nichts tun!“

„Maximowa,“ sagte Djenka mit zitternder Stimme, die Hände wie beim Gebet faltend, „ich . . . lieber werde ich arbeiten . . .“

„Wirst viel zusammenarbeiten . . .!“ meinte mit bitterem Aerger die Maximowa, „wozu taugst Du? . . . Auch flottere

als Du gehen auf die StraÙe . . . Du aber bist taub und dumm . . . Wirst ja noch nicht für einen Pfifferling zugrunde gehen. Höre lieber auf mich, schlimmer wird's auch nicht werden. Wenn ich sterbe oder ganz blind werde . . . was wird dann aus Dir?"

"Dann werde ich ins Kloster gehen, Maksimowa. Ich möchte gern Nonne werden; im Kloster ist's so schön . . . still . . ."

Und plötzlich, ganz unermutet, öffnete Olenka groß die träumerischen Augen und sagte, den Blick nachdenklich und begeistert irgendwohin, weit hinter die Mauern gerichtet:

"Ich möchte ein großer weißer Vogel sein und irgendwohin weit — weit fliegen! . . . Daß unten die Blumen, die Wiesen lägen und oben der Himmel . . . wie es im Traum ist!"

(Fortsetzung folgt.)

Im Märkischen Museum.

9. Kunst und Theater.

(Schluß.)

Nicht leicht springen bei der Entwicklung einer örtlich begrenzten Kunst so die ökonomischen Momente ins Auge, die jene Entwicklung hemmen oder begünstigen, wie gerade bei der märkischen und berlinischen. Die Armut der Landschaft, die durch die beständigen ruhmreichen Kriege der Landesväter heinahe systematisch erhalten wurde, konnte naturgemäß nicht aus sich heraus den Ueberfluß erschaffen, in dem allein die Kulturblicke der Kunst zu gedeihen vermag. Und Herrscher wie Jünger, die sich umschichtig mit der Kriegsbeute am Feinde und mit friedlicher Plünderung an Bürger und Bauer die Taschen stopften, dürften sich wohl des zielbewußtesten Barbarismus rühmen, den je eine jahrhundertalte regierende Kaste zur Schau zu tragen wagte. Der Ruhm, den sich die preußischen Könige — von den Kurfürsten kam in dieser Hinsicht überhaupt nicht die Rede sein — durch die architektonische Verschönerung der Hauptstadt erworben haben sollen, war bereits durch den Hinweis eingeschränkt worden, daß diese Verschönerung lediglich aus dem Motiv dynastischer Selbstverherrlichung und durchaus unter Mißachtung der persönlichen Freiheit des Künstlers wie der hodenständigen Eigenart des Stils zustande kam. An einen Vergleich mit dem italienischen Mäzenatentum der Renaissance darf man gar nicht rühren. Was die märkischen Städte bis in das 18. Jahrhundert hinein an Kunst, vorwiegend kirchlicher Kunst wie begreiflich, produzierten, erhebt sich nicht über das Handwerksmäßige. Damit hat gewiß allerorten die Kunst begonnen; aber hier ist sie nicht darüber hinausgekommen. Die ganze märkische Kunst bis ins 18. Jahrhundert ist namenlos. Kein Meister, den die allgemeine Kunstgeschichte nennt, ist je hier erwachsen. Nicht einmal die Namen dieser oft ganz respektablen Kunsthandwerker haben sich erhalten. Etwas Gemeinames haben diese Werke (Raum 2, 28, 30, 37, 38, 39) dennoch, was dem märkischen Wesen einigermaßen entspricht. Karglich, nüchtern, grob zugehauen sind die plastischen Bildwerke oder Gebrauchsgegenstände, wie man an den massigen Füßen des Wittstoder Sakramentshäuschens oder der Taufsteine (Seite in 2) erkennen kann. Der Kreis der Vorbilder bleibt auf die deutsche und niederländische Kunst beschränkt; das Fehlen italienischen Einflusses deutet noch auf die Abgelegenheit der Mark von den großen europäischen Kulturströmen. Ebenso wie die selbstständigen Kunstwerke, in denen sich die Mark oder Märker ausgezeichnet haben, vor Errichtung des Provinzialmuseums in den Besitz der Kunstmuseen übergegangen sind, so befanden sich auch die stärksten Dokumente zur kirchlichen Kunst noch an Ort und Stelle, ragen die Baulichkeiten der bemerkenswerten mittelalterlichen Kirchen noch dort empor, wo sie errichtet sind. So bietet eine heutige Kleinstadt, wie etwa Brandenburg, zu diesem Kapitel unvergleichlich mehr als es je die reichhaltigste Museumsammlung könnte. Hier hilft allerdings die Ausstellungen a r t viel, und in dem üblichen Magazin eines landläufigen Museums würden selbst die Prachtstücke dieser Gattung (in 38) wie der Fehrbelliner Chorabschluß, die Mellener und Koritzer Altäre nur eine sehr bescheidene Wirkung üben, hätte nicht des Stadtbaurats Hoffmann bis ins Kleinste aufspürender und eindringlicher Delorationsinn all diesen Kirchenschmuckstücken einen so stil- und stimmungsvollen Hintergrund und Rahmen gegeben, die mit der wirren und oft jämmerlich erhaltenen Anlage des Ganzen wieder etwas verschönern.

Um das märkische Kunstgewerbe steht es kaum besser. Die Nachfrage einer armen Bevölkerung war nur auf das Allernötigste und Nützlichste gerichtet und auf künstlerische Ausarbeitung und Verwendung wertvollen Materials durfte sich somit das Handwerk nicht einlassen. Es ist billig, über den „nüchternen“ Geist des Märkers zu spotten, wenn sein Leib durch die Mächtiger reichlich ausgepörrt war. Die Metallgeräte (Raum 40 und 41) zeigen daher nur den bescheidensten Schönheits- und Zierrart, wenn auch das schlichteste Stück vor dem Dugendmuster der modernen Fabrikarbeit den Reiz individueller, handwerklicher Herstellung birgt. Die Verechtigung, solche Durchschnittsgegenstände in einer wissenschaft-

lichen Sammlung zu zeigen, beruht vorwiegend auf dem ansprechenden Gedanken, der die kleinen Anfänge und die unbefamte Vergangenheit unserer Stadt mit ihrer überwältigenden, lebendigen Gegenwart in Verbindung bringt. Eine Sonderstellung beanspruchten die Produkte der königlichen Eisengießerei (in den Kästen von 19 und 20), die, 1804 wohl zum Zwecke der Geschützfabrikation gegründet, während ihres siebzigjährigen Bestehens auch einen feinen Kunstguß von Wehrst. herstellte. Nimmt man die in ihrer Art recht schönen alten Ofenplatten, deren Ornamente und Bildschmuck wie Uebertragungen grober Holzschnitte anmuten, so wirken die zierlichen Plaketten und Medaillen der Eisengießerei dagegen wie die saubersten Stahlsche in der Klarheit der Bilder, der scharfen bis auf den Punkt sicheren Linie, dem spiegelblanken Glanz der Oberfläche. Und besonders glücklich erscheint es auch, gerade mit dieser damals sich entfaltenden Technik wiederum Gegenstände der Technik abzubilden: wie die Eisengießerei selbst, die neuen Bahnhöfe, architektonische Risse u. dergl. Auch Gebrauchsgegenstände wie etwa das zweispitzige Empirekörbchen oder die breite Filigrankette (im Kasten von 19) lassen es bedauern, daß diese Technik mit dem Eingehen des Instituts fast ganz verschwunden zu sein scheint. Von den Erzeugnissen der Tonöpferei (Keramik) stehen noch die Defen obenan, die man von ihren alten Stätten hierher transportiert hat: sechs im ganzen, und zwar in 22, 41, 42, 44 je einer und zwei in 34, wo auch die kleineren Töpfereien stehen. Das sind die mit den einfachsten Mitteln gewonnenen schlichten Gebrauchsformen, wie sie heute noch auf den Topfmärkten als Bauerngeschirr zu finden sind und so im modernen Kunstgewerbe wieder mit der gesunden Tendenz nachgebildet oder umgeformt werden, für billiges Geld schönen und gleichzeitig brauchbaren Hausrat zu schaffen. Floriert hat diese Industrie hierzulande in keiner nennenswerten Weise; wenn's nach besserem gelüftete als nach dieser Topfmarktware, mußte sich die Stille schon, wie wir hier sehen, aus Thüringen, vom Rhein oder gar aus dem niederländischen Delft verschreiben. Dagegen hat ja Berlin zeitig die Porzellanfabrikation aufgenommen und darin etwas, den anderen großen Manufakturen Gleichwertiges geleistet. Die Berliner königliche Manufaktur ist in ihrer Entstehungsgeschichte allerdings auch wieder ein zweifelhaftes Ruhmesblatt in dem vorgeblich so dichten Kranze Friedrichs II. Im Jahre 1700 entwich aus Berlin nach Sachsen der Apothekerlehrling Joh. Fr. Böttger in der Furcht, wegen seiner gleichzeitigen Goldmachereiversuche festgesetzt zu werden. Er entdeckte ein Koalin (der Porzellanerde), das er im Haarpuder fand, das bisher nur den Chinesen bekannte Geheimnis zur Porzellanherstellung, und die Weiskener Manufaktur wurde begründet. Von dort geschickte Arbeiter trugen das Geheimnis weiter, so auch nach Berlin, wo zunächst der Fabrikant Wegely 1750 mit gutem Erfolge die Industrie begann, bis ihn der König durch gewaltsame Schließung der Fabrik ruinierte; Friedrich hatte im Kriege die Warenbestände der Weiskener Fabrik rein ausgeplündert und verlangte, um sie schleynigt zu Geld zu machen, von Wegely ihren Ankauf, was dieser verweigerte. Sein Nachfolger wurde der sächsische Töpfer Reichert, der vom Landesvater im Stich gelassen und bereit, sich ins Ausland zu wenden, von dem bekannten Kaufmann Gohlowsky durch Ankauf gerettet wurde. Gohlowsky als dritter machte Bankrott und nun erst (1763) wurde die Manufaktur eine königliche. Was der Aufbringung an Nachfrage fehlte, wurde durch Gewalt ersetzt. Der König ließ für seine eigenen und Geschenkzwecke eine Unmenge Prachtstücke herstellen, und vor allem mußten die Juden für ihre vielen nötigen Konzeptionen stets große Posten Porzellan mit in den Kauf nehmen, vornehmlich Ladenhüter. Das schöne aliberliner Porzellan sehen wir in den Kästen des Moskoojaales 45, solches aus der Zeit von 1800 in der Servante des Wirtenimmers (35) und schließlich noch einige kuriose Tassen, deren Unterseite mit Schlachtplänen „geschmückt“ sind, an der Langwand von 49.

In der „reinen“ Kunst schließlich muß das Provinzialmuseum vor der Konkurrenz der Kunstmuseen im Rückstand bleiben. Sollte sich je einer der undankbaren Aufgabe unterziehen, die Kunstgeschichte Berlins und der Mark vom lokalen Gesichtspunkt aus zu schreiben, so müßte er sich von vornherein über die notwendige Abgrenzung seines Gebietes Klar werden. Chodowiecki und Menzel, in Geist und Gehalt die typischsten Märker, wird er nicht davon ausschließen dürfen, obwohl der eine in Danzig, der andere in Berlin geboren ist. Wiederum haben ganze berlinische Generationen ihre Ausbildung und Ideale unter ganz anderen, als den heimatischen Himmelsstrichen gefunden. Der Gesichtspunkt provinzieller Einheit für eine Kunstgeschichte wird damit überhaupt problematisch. Ein Verzeichnis der ausgestellten Stücke des Museums ist bald gegeben: Stücke von Chodowiecki im Erker von 22, im 3. Kasten von 24 (Aus dem Militärleben sowie die berühmte Ansicht der Zelte), in 47 zwei früher erwähnte Blätter; seine Blüte von Wardou in 27. Von Schadow die Familie Lauska in 35 (Zeichnung) und in 47 das Tänzerpaar Bigano. Von Friedrich Tieck das lebendige Gipsrelief der Kugel in 24, nicht mehr in 47, wie der Fährer angibt, und in 27 die Blüte seines Bruders Ludwig, ebenda die Blüte Staegemanns von Rauch, das Tempelhofer Feld, als unvollendetes Selbstbild von Menzel in 44 und schließlich noch einige, bereits im Kapitel Bau-geschichte erwähnte Blätter und Bilder von geringerem Wert. In den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts sehen Georg Friedrich Schmidt und Bernhard Rode mit ihren Stichen (24, 2. Kasten) an der Spitze, doch man braucht nur nach den nächsten

Rasten hinaufzugehen, um zu erkennen, was damals bereits auf dem Gebiete in England an Weichheit und Tiefe eines großen geistigen Blattes geleistet wurde.

Das berlinische Theater als ernstes Kulturmittel, zu dessen Betrachtung die etwas dürftige Sammlung von Porträts, einigen Theaterzetteln und wenigen Kostümbildern (in Raum 26) schließlich noch Anlaß gibt, verdankt, wie die anderen Erzeugnisse in Kunst und Bildung, ihre Förderung vorwiegend dem innerlich freigeordneten Bürgertum. Friedrich Wilhelm I. pflegte das Schauspiel durch Protektion des Possenreizers Karl v. Eckenberg, des sogenannten „starken Mannes“, Friedrich II. durch die der französischen Komödie. Das deutsche Schauspiel verfiel sofort mit dem Moment, da seine Leitung den Händen der Fachmänner durch Hofbeamte entwunden wurde. Die Sucht, alles von obenher wahllos zu behormunden, ist in Preußen immer mehr von einem rohen Machttriebe bestimmt worden als von tieferer Einsicht, geschweige denn von überlegenem Weitblick. Denn sonst hätte man erkennen müssen, daß das politische unmündige und doch gar so anpruchsvolle Bürgertum in seiner fast fanatischen Beschäftigung mit dem Theaterwesen in den Jahrzehnten vor und nach 1800 eine günstige Ableitung seiner Streberei nach öffentlicher Diskussion und Anteilnahme fand. Die Zeitungen bis 1848 durften außer Hofnachrichten und solchen der äußeren Politik nur die Theater- und Kunstnachrichten bringen. Das war der einzige Wissen, den man dem bürgerlichen Bildungshunger hintwarf. Die Anfänge des Komödientums liegen, wie überall, so natürlich auch in Berlin in tiefer Not und Verachtung, und sein Aufstieg war der steinige Dornenweg von zur Menschlichkeit hinstrebenden heimatlosen Proletariern. Dem deutschen Schauspiel jedenfalls erging es so. Noch fast die ganze erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bestand es in nichts anderem, als in rohen Possenreizeien, extemporierten Stücken sowie den sogenannten Haupt- und Staatsaktionen, die auf dem Rathause und in verschiedenen Marktbuden zu sehen waren. Eckenberg sowie Peter Silberding wetteiferten darin um die Gunst des Publikums, bis der starke Mann oblag. Friedrich II. eröffnete mit seinem Regierungsantritt (1740) ein französisches Theater, das bis zum Ausbruch des siebenjährigen Krieges (1756) wöchentlich einmal in einem Saale des Schlosses spielte. Von da bis zum Jahre 1775, wo das neue, 1200 Plätze fassende Komödienhaus auf dem Gendarmenmarkt durch Joh. Voumann erbaut wurde, hielt private Unternehmung das französische Theater. So 1768 Berger kaum ein Jahr lang ein Haus bei Ronbijou. 1769 begann Fierville in der Behrenstraße eine Bühne, der nach mehrmaligen Direktorenwechsel Joach. Erdmann v. Arnim, des Dichters Vater vorstand, der auch das 1776 neu eröffnete Haus auf dem Gendarmenmarkt leitete. Das deutsche Theater, um dessen Veredelung sich in Leipzig der Professor Gottsched und die Schauspielerin Reuber die ersten unschätzbaren Verdienste erworben hatten, kam zum ersten Male 1742 mit der Schönenmannschen Truppe und dem berühmten Elhof in ihr nach Berlin, leider nicht für lange. Der Wiener Franz Schuch d. Älter. triumpfierte in seiner Bude des Gendarmenmarkt wieder weit glänzender mit den allbeliebten Hanswurststücken und machte auch den zweiten Vorstoß der ersten Bühne, den 1775 die Adermannsche Gesellschaft unternahm, finanziell zunichte. Die guten Geschäfte ermöglichten jedenfalls nach dem Tode des Vaters (1764) Franz Schuch den Sohn, die erste feste Privatbühne auf dem Hofe des Grundstückes Behrenstraße 55/56, wo jetzt das Metropol-Theater steht, zu errichten. Sie hatte außer einigen Parterrelogen zwei Ranglogen übereinander und faßte etwa 700—800 Personen. Aermlich und eng wie sie war, sollte sie dennoch zu großen Taten berufen sein, mit dem Augenblick, wo Karl Theophilus Döbbelin, zunächst 1766/68 vorübergehend auf ihr austrat. Mit ihm beginnt das ausgelegte Material des Museums. Er, der im Leipziger Theater der Reuberin unter Elhof, Schönmann und Koch gestanden hatte, vollendete in Berlin seine Mission, indem er endgültig den Hanswurst verjagte. Er wagte es als erster, Jamben auf der Bühne zu deklamieren. Dennoch wurde sein hohes Streben, das durch die stetige Konkurrenz der französischen Komödie bedroht war, im letzten Augenblicke nur durch die Aufführung von Lessings „Mima von Wamhelm“ (1768) gerettet. Das Drama fand einen unerwarteten Erfolg mit 19 Aufführungen. Schuchs Nachfolger in der Konzeption wurde zunächst Döbbelins Kamerad Heinr. Gottfr. Koch, der von 1771—1775 unter anderen die dankenswerten Erst-aufführungen der „Emilia Galotti“ von Lessing sowie des „Götter“ und des „Clavigo“ von Goethe herausbrachte. Erst nach seinem Tode übernahm Döbbelin, der sich auch kurze Zeit mit dem Bergerischen Hause bei Ronbijou beholfen hatte, die Direktion. Aber obwohl er für seine Gesellschaft ein Privileg für ganz Preußen erhielt, hatte er doch stets einen schweren Stand gegen die königlich unterstützte französische Komödie, die nunmehr ihr neues Haus bezog und allerdings schon 1778 ihr Ende fand. Während dieser 11 Jahre erwuchs die sorgfältigste Pflege des Schauspiels deutscher Sprache durch Döbbelin in dem ärmlichen Theater. Er spielte im ersten Jahre Goethes „Erwin und Elvire“, 1776 dessen „Stella“ und „Julius von Tarent“ von Lessing, 1777 „Hamlet“ in der Schröderischen Bearbeitung mit Brodmann (unter dem Titel „Die Mausfalle“ ist die Szene des Schauspiels auf einem Bekannten, schönen Chodowiedischen Blatte festgehalten, das hier leider fehlt), 1778 „Macbeth“ und mit dem großen Hamburger Fr. C. Schröder „Lear“, 1783 „Die Räuber“ und „Rathan der Weise“. Im selben Jahre erhielt die Gesellschaft den wertvollen Zuwachs in Fleck, der bis zu seinem Tode 1801 in Berlin wirkte. Außer dem ausgestellten

Theaterzettel der Döbbelinschen Bühne von 1781 mögen einige Zahlen die soziale Seite beleuchten. Während Schönmann allerdings nur für Gagen, pro Woche nur 16 Taler 8 Groschen brauchte — Elhof belam 1 Taler 16 Groschen, also täglich weniger als die 6 Groschen, welche als Tagelohn Zettelträger und Zimmermann bezogen —, hatte Döbbelin 1784 in der Woche, jedoch für Gagen, Miete, Musik, technisches Personal usw., 340 Taler, 1780 sogar 663 Taler nötig. Dort betrug die höchste wöchentliche Einzelgabe 2 Taler, hier 29 Taler für die Sängerninnen und Fleck bezog immerhin schon 12 Taler. Döbbelin wirtschaftete durchaus nicht aus vollem Ueberflusse, sondern um seinen Künstlern ein menschenwürdiges Dasein zu ermöglichen und, da er gleichzeitig sein Programm nicht zugunsten der Klasse verschlechtern wollte, hatte er stets mit ökonomischen Schwierigkeiten zu kämpfen. Dabei war es eine entschiedene Wohltat für ihn, daß er zwei Jahre nach Friedrichs Tode in das Komödienhaus auf den Gendarmenmarkt, das, seit 1778 von der französischen Truppe verlassen, als Trödelbude und Pfropfenfabrik gebraucht worden war, als Regisseur seiner Gesellschaft einziehen zu dürfen, nachdem sein Theater bereits vorher zum königlichen Nationaltheater erhoben war. Döbbelin gab noch 1788 Goethes „Geschwister“ und Schillers „Don Carlos“, 1790 die beiden Mozartischen Opern „Figaros Hochzeit“ und „Don Juan“, jedoch 1789 ging das Theater vollständig in königlichen Besitz über, Döbbelin, dem der Fundus abgelaufen war, wurde pensioniert und 1790 Fleck an seiner Stelle Regisseur, während Döbbelins bisherige Berater, richtiger Vorgesetzte, die Schriftsteller J. J. Engel und Kamler in pedantischer Weise die Oberleitung fortführten. Die Abhängigkeit vom Hofe bedingte den Niedergang. Selbst unter Pfiffand, der 1796 zum ersten Male in Berlin auftrat und von demselben Jahre ab bis zu seinem Tode 1814 das Schauspielhaus leitete, bereitete sich, trotz scheinbaren künstlerischen Glanzes, der Verfall vor. Denn nach ihm haben nur noch Hofleute und ehemalige Offiziere den Posten bekleidet, und die Grafen Brühl und Redern haben wie ihre Nachfolger bis auf unsere Tage der künstlerischen Leitung einer Bühne durch bürokratische Maßnahmen und militärischen Drill zu genügen gesucht. Pfiffand hat selbst als Schauspieler, während sich die berlinische Darstellungskunst nach dem Vorbilde des großen Schröder in Wahrfhaftigkeit und Natürlichkeit zu vollenden suchte, dem später sogenannten Virtuofentum die Wege geebnet, das in Döring und Dessoir herauskam, er hat, nach seinem eigenen Ausbruch, die „Komödientkunst“ vor der „Menschendarstellung“ bevorzugt, wie jene Beschorf und die Bethmann-Ungelmann pflegten. Dazu rang sich der von Goethe geschaffene Weimarer Stil mit dessen Schüler P. A. Wolff, seiner Frau Amalie und Auguste Crelinger durch, der in antikisierender Absicht ganz auf die plastische Pose und den tönenden Wohlklang der Rede gestellt war und ein schlimmes Geschlecht von hohlen Kulissenhelden zeugen sollte. Erst im Jahre 1824 durfte sich gegen das königliche Bühnenmonopol wieder eine Privatbühne erheben, das von dem Pferdehändler Friedrich Cerf errichtete Königstädter Theater am Alexanderplatz.**) Sein Repertoire war durch das der königlichen Theater beschränkt und enthielt daher nur Volksstücke mit Musik, zunächst Wiener, später die von dem Schauspieler Angelh berlinisierten französischen Singspiele. Die Sängerin Henriette Sontag wurde hier mit frenetischem Jubel gefeiert, wie man ihn sonst vielleicht nur dem Geigenvirtuosen Paganini entgegengebracht hat (vergleiche das bunte Blatt in 22: Wie die Berliner 3 Thaler mit Gewalt loswerden). Als ständiger Liebhaber der Bühne glänzte der Komiker Friedrich Beckmann in der historisch gewordenen Rolle des Eckenbergers Rante Strumpf (vergl. außer Porträt und Kostümbild noch die Eisenstatuette in 19), wie denn überhaupt die Berliner Lokalsposse hier ihre Wüste erlebte. Das Königstädterische, das 1851 seine Pforten schließen mußte, feierte eine Wiederauferstehung 1855 in der modernen Possenbühne des Wallner-Theaters, bis dann nach Aufhebung der Gewerbeordnung (1869) und in den Gründerjahren ein wildes Anwachsen neuer Bühnenhäuser in Berlin begann, dessen Vorzüge und Mängel zu beurteilen nicht mehr eine historische Frage ist.

A. F. C.

Vom deutschen Lotsenwesen

entwirft Paul Schreckhaase in einem Aufsatz, der in „Ueber Land und Meer“ veröffentlicht wird, ein interessantes Bild. Während die Lotsen früher ihr Gewerbe mit staatlicher oder städtischer Erlaubnis selbstständig und mit eigenen Schiffen betrieben, wurden sie seit dem achtzehnten Jahrhundert zuerst von den Hansestädten, später von Preußen und den anderen deutschen Küstenstaaten organisiert und sind heute Staatsbeamte; die Regierungen unter-

*) So hieß das neue am 1. Januar 1802 eröffnete Haus, das von Langhans an Stelle des Voumannschen erbaut wurde. Es brannte 1817 ab und wurde 1819—21 von Schinkel in der Form neu errichtet, in der es heute noch — die zweifelhaften inneren Verschönerungen der letzten Jahre abgerechnet — zu sehen ist.

**) Das Haus besteht, was wohl die wenigsten wissen, heute noch als Wägingerisches Restaurant und ist in seiner Fassade vollständig unverändert. In den Märztagen wurde von hier aus auf das Militär gefeuert, woraufhin der Direktion die bisherige königliche Subvention entzogen wurde.

halten auch die Lotsenstationen, Gebäude und -fahrzeuge. Die Lotsen sind über alle deutschen Häfen oder für die Schifffahrt wichtigen Punkte verstreut; da sie meist viele Jahre dieselbe Station haben, so kennt jeder Einzelne sein Fahrwasser bei Tag und Nacht sehr genau. Für die Schifffahrt besteht von einer bestimmten Größe an im Interesse des Verkehrs und der öffentlichen Sicherheit an dem größten Teil der deutschen Küste Lotsenzwang. Besonders schwierig sind die Fahrwasserverhältnisse der Nordsee. Weit vorgeschobene flache Sände und Matten engen viele Meilen in See schon die Fahrt ein, die bei Ebbe trocken fallen und nur bei sonnigem Wetter ihr warnendes Hellgrün zeigen. „Gefährliche Küsten machen gute Seeleute“, und so sind denn auch die Elb- und Weser-Lotsen besonders tüchtig, wie ihre Arbeit schwer und verantwortungsvoll ist. Weit draußen zwischen Helgoland und der Elbmündung, bei Wester Dill und nördlich vom Weserfeuererschiff kreuzen ihre, durch ihre Tafelung, Flagge und Bezeichnung kenntlichen Fahrzeuge tage- und wochenlang umher, um die einsteuernden Schiffe mit Lotsen zu besetzen. Hat nun ein Schiff das Signal gegeben, daß es einen Lotsen wünscht, so segelt der Schoner auf dieses zu, bringt sein Boot zu Wasser, in dem zwei oder mehr Mann der Besatzung den Lotsen, der an der Reihe ist, hinüberzubringen. Ist das Wetter und die See ruhig, so geht das schnell und leicht; die Nordsee ist aber meist schlechter Laune, daher ist auch sehr häufig ein Seeang vorhanden, dessen Grundseen gerade in unserer deutschen Bucht bei westlichen Stürmen gegen den Elbstrom besonders hoch und steil auflaufen und die Ueberfahrt von Schiff zu Schiff gefährlich, manchmal unmöglich machen. Dann beginnt ein Manövrieren beider Fahrzeuge, um das Boot zu decken; das zu besetzende Schiff, meist beträchtlich größer als der Schoner, macht ein Lee, das heißt, es hält seine Breitseite gegen Wind und See, und in diesem Schutz nähert sich das Boot. Der Lotse wartet den richtigen Moment ab und springt auf die übergehängte Leiter oder auf das Fallreep, mitunter noch durch eine Fangleine von oben gegen Abstürzen gesichert. Das liegt sich leicht, in Wirklichkeit aber ist die Situation verteuftelt ernst. Wenn der haushohe Rumpf des Dampfers schwer in der See rollt, das Boot bald hochfliegt, dann in die Tiefe sinkt, stets bedroht, von den brausenden Wassern an der eisernen Wand hergeschlagen zu werden, dann die zugeworfene Leine zu greifen, sich längsseite zu holen, bei jeder See das Boot freizubehalten und überzuspringen, erfordert eine seemännische Geschicklichkeit, von der sich die Landratte nichts träumen läßt. In stürmischer, stöckdunkler Herbstnacht, wenn man die Höhe der Seen nur am unsicheren Licht der Schaumkronen erkennt, oder im Winter bei überreifem Schiff verdoppelt sich natürlich die Gefahr für den Lotsen. Wenn trotzdem nicht häufig Unglücksfälle zu verzeichnen sind, so ist dies nur ein Beweis mehr für die Tüchtigkeit unserer Seelotsen. Ist der Lotse glücklich an Bord, so übernimmt er sogleich Kommando und Verantwortung; unter gewissenhafter Beobachtung der Seezeichen, von Strom, Wind und dem Grunde führt er das ihm anvertraute Schiff dem Hafen zu. Er gibt den Kurs, die Ruder- und Maschinenkommandos an, die der Kapitän ausführen läßt, wenn er nicht selbst den Maschinentelegraphen bedient. Ebenso überwacht er die Segelführung. Bei den Häfen oder SeeStationen verläßt der Seelotse das Schiff; geht es weiter stromauf, so kommt jetzt der Revierlotse an Bord, dessen Beruf weniger gefährliche Momente aufweist, aber ebenso schwierig und verantwortungsvoll ist. Der Seelotse hat nun Dienst am Land, bis sein Seetum wiederkehrt oder er ein Schiff in See führt, das ihn dann draußen abholt. In der Ostsee ist der größte Teil der Küste Steilküste, die See meist bis ziemlich dicht ans Ufer tief, und die Mündungen der großen Flüsse sind nicht so herabsetzend; auch fehlt Ebbe und Flut. Infolge dieser günstigeren Bedingungen haben die Seelotsen der Ostsee nicht nötig, die Schiffe weit draußen zu besetzen, sondern arbeiten von festen Landstationen aus.

Kleines feuilleton.

Literarisches.

Mag Krejer: „Die Verkommenen“. (Leipzig, B. Glischer.) Schon lange bevor die literarische „Revolutions“ der Jüngstdeutschen eingesetzt, war Mag Krejer, der sich vom Fabrikler zum Maler emporgearbeitet hatte, bis er sich für den ungleich dornenvolleren Weg des Schriftstellers entschied, mit einigen sozialen Romanen aus dem Berliner Arbeiter- und Großstadtleben hervorgetreten. Er ist also tatsächlich ein Vorläufer jenes „Bauernkriegs“ gewesen. Krejer hat sich an Emile Zola gebildet und ist dann auf selbständiger Bahn fortgeschritten, allerdings nicht ohne später so manches Mal zum Widerspruch herauszufordern und zu enttäuschen. Aus seiner ersten besseren Periode stammt der obengenannte „Berliner Sittenroman“, der sich nun nach fünfundsiebzig Jahren in vierter Auflage präsentiert. Das will viel und wenig sagen. Immerhin muß ein Erzählungswert, das so untrennbar mit den Zeitumständen, die da geschildert werden, verwachsen scheint, wie die „Verkommenen“, doch auch gute Qualitäten besitzen. Zweifellos hat dieser Roman sie — unbeschadet mancher Töne und Farben, die heute verklungen und verblaßt sind. Das ist eine ganz natürliche Sache; man rufe sich Berlin zurück, wie es vor einem Vierteljahrhundert war und was es heute ist, da hat man die einfache Erklärung. Das Bild der

Stadt im Innern, Straßen, Häuser, Handel und Wandel, gesellschaftlicher und geschäftlicher Umtrieb, Verkehrsmittel: alles, alles hat sich zehnfach verändert. Aber mit dem allem ist auch das Menschenbild ein völlig anderes geworden, und der Verlauf des Lebens im einzelnen und großen nicht minder. Trotzdem wird man darin einig sein, daß Krejers „Verkommenen“ durch die Kraft der Schilderung noch jetzt packend wirkt, daß einige Figuren, namentlich der Komiker Sängerkrug, mit bewundernswerter Schärfe und Schärfe herausgeholt und verlebendigt sind. Dagegen müssen wir den Berliner Arbeitergestalten diese Anerkennung versagen, wenigstens wenn man sie für typisch ausgeben wollte.

Krejer hat der vierten Auflage der „Verkommenen“ ein bemerkenswertes Vorwort mitgegeben. Er präzisiert die Stellung dieses Romans zur zeitgenössischen Dichtung folgendermaßen: „Eine ganze Literaturschule hat von den „Verkommenen“ gezeit: in Dramen, in Romanen, in Novellen, in Skizzen und in typisch gewordenen Schilderungen. Es sind sogar „Namen“ darunter, wenigstens geworden. Soll ich sie nennen, auf Einzelheiten eingehen, Vergleiche ziehen? Warum? „Wenn die Könige bauen, haben die Klärner zu tun.“ Das klingt allerdings sehr eigentümlich — weil verdächtig. Gesezt den Fall, es verhielte sich so, dann wäre damit noch immer nicht die künstlerische Wertfrage des Romans gelöst. Dem Publikum kann es ja gleichgültig sein, ob ein Werk der Nachahmung verfällt. Vom literaturgeschichtlichen Standpunkt aus könnte man beinahe wünschen: Krejer ließe es nicht bei leeren Behauptungen, sondern er führe bündigen Beweis. Falls er nämlich seiner Sache so sicher wäre, würde er immerhin einen nicht ganz belanglosen Beitrag zur Psychologie des künstlerischen Schaffens mit Rücksicht auf die jüngstdeutsche Literatur geliefert haben.

E. K.

Aus dem Tierreiche.

Chinesische Fierfische. Die Absonderlichkeit, die uns in der Kunst und dem Kunstgewerbe des fernen Ostens entgegentritt, wurzelt zu gutem Teil in den bizarren und eigentümlichen Formen der dortigen Natur. Chinesen und Japaner haben jedoch auch rückwirkend seit undenklichen Zeiten die Natur in wunderliche Bahnen gelenkt. Das lehren zum Beispiel die japanischen Zwergpflanzen und die Miniaturgärten, die damit bepflanzt werden. Auch in der Hervorbringung der erstaunlichen Fischformen haben China und Japan Hervorragendes geleistet. Sie haben insbesondere den typischen Bewohner unserer Zimmeraquarien, den Goldfisch, in seltsamsten Abarten gezüchtet. In China gehen diese Versuche auf unvorstellbare Zeiten zurück, während die Japaner erst gegen den Beginn des sechzehnten Jahrhunderts mit diesen Abarten bekannt wurden. Um diese Zeit wurde, wie die „Fischerei-Korrespondenz“ erzählt, ein als „Badin“ bezeichneter, der Karause gleichender Fisch dort eingeführt. Dieser war durch eine doppelte Schwanzflosse ausgezeichnet, die bei einigen Exemplaren an ihrem oberen Ende zusammengewachsen war. Der Goldfisch stammt wahrscheinlich von der Hungerform der Karause ab, während die grotesken chinesischen Spielarten Abkömmlinge der normalen Karause wären. Ferner soll die Karause eine Verdoppelung der Schwanzflosse, wie sie auch bei Goldfischen häufig auftritt, erfahren haben. Die bunte Färbung der weiteren Abkömmlinge wäre als Folge der mit Inzucht verbundenen Züchtung zu betrachten. Durch den gleichen Umstand ist auch die Form der Tiere verändert worden, wobei durch entsprechende Zuchtwahl nachgeholfen wurde. Ein Beweis, wie leicht diese Fischgattungen künstlich beeinflusst werden können, sind die vorzüglichen Ergebnisse, die bei uns im letzten Jahrzehnt mit den Schleierfischen erzielt worden sind. Allerdings sind die europäischen Züchtungsmethoden den chinesischen und japanischen bei weitem überlegen. Bei dem Schleierfisch ist die Form der Karause schon in ganz abenteuerlicher Weise verändert. Der Körper ist wesentlich verkürzt und verdickt, und die Flossen wallen lang und schlaff herab, so daß das Tier nicht mehr imstande ist, seine Schwanzflosse auszuspreizen oder zusammenzuziehen. Es erinnert in seinem Gesamtbild schon sehr an den Teleskop-Schleierfisch, die abenteuerlich fragenhafte Kreuzung des Schleierfisches mit dem Teleskopfisch. Die bekannte glänzende Färbung der Goldfische ist in der Jugend nicht vorhanden, sondern stellt sich erst nach Monaten, bisweilen erst nach Jahren ein. In China gelang es, eine sehr seltene blaue Varietät zu züchten, die in Europa unbekannt ist. Aus Japan werden dagegen sehr schön rot und schwarz getigerte Tiere eingeführt, die zumeist schuppenlos oder nur mit einzelnen Schuppen behaftet sind. Im großen und ganzen sind die chinesischen Anschauungen über Zucht vollkommen veraltet und rückständig. Bei weitem geschickter und fortschrittlicher züchten die Japaner, die mit feiner Beobachtungsgabe die günstigen Momente zur Erzeugung neuer Spielarten herausgefunden und dadurch viel erzielt haben. Die europäische Zuchtmethode unterscheidet sich von der japanischen dadurch, daß neben der Wahlzucht auch in gewissem Ausmaß die von den Japanern verächtliche Inzucht zur Anwendung gelangt und daß das ganze Verfahren nicht wie in Japan in Teichen, sondern in Warmwasserbecken vorgenommen wird, wodurch ein besseres und schnelleres Wachstum ermöglicht wird.