

SPIEGELBLATT

Nr. 5

Illustriertes Unterhaltungsblatt.

1909

Kleine Geschichte.

Erzählung von Wilhelm Holzamer.

Germaine hatte jetzt einmal vom Ver-
gnügen versucht. Im Grunde stand
ihr der Sinn darnach. Aber sie hatte keine
Courage dazu. Allein sie verachtete das andere,
das was sie hatte, diese kleinen
Freuden und mageren Genüsse, die
für die kleinen und kleinsten Vörsen
waren.

Ja, ihr stand der Sinn höher
hinaus. Aber zum Harrtemachen
eignete sie sich nicht. Es fehlte ihr
etwas, was die anderen hatten.
Aber das Verlangen hatte sie dar-
nach, genau so wie die anderen,
die sich ihr Verlangen erfüllten.
Sie war und blieb Pariserin,
möchte die Patronin denken was
sie wollte, und sie wußte genau, daß
alles nur von dem Point de vue
abhängt, wie man sich im Leben ein-
richten will. Dazu brauchte sie keine
Belehrungen. Und der Spott trug
sie auch nicht. Sie hatte ihren Spott
selbst über sich. Und wenn's nicht
auch solche Gänse gäbe, wie sie, in
Paris, dann gäb's auch eben keine
Büglerinnen mehr. Oder man
möchte sie sich alle vom Lande holen.
Wie lange man sie dann aber hätte,
das sollte man einmal probieren.
Also Punktum, Schluss. Es war
ihr einerlei. Sie ging ihren Trab
hin. Wenn's ihr nicht doch eines
Tages einfallen sollte, alles von sich
zu schmeißen und sich in den dichten
Strudel und Trubel zu stürzen!
Dann aber gehörig. Keinen Tadel
tontismus. Dann mit vollen
Zugeln. Man lebt nur einmal in
der Welt.

Hu, hu, sie läßt sich ein
Kederchen in den Wind. Ist sie
zwanzig oder ist sie sechzehn? Sie
weiß es nicht, und es ist ihr auch
einerlei. Sie lebt, sie freut sich, sie
lacht. Ja, sie lacht, und sie wird
lachen. Nein, sie läßt sich nicht
unterkriegen. Sie ist mit Seine
wasser getauft. Das stärkt. Sie
geht zu einem Plumenmädchen und
tauft sich ein Beilchensträuschen.
Das ist auch ein Reichtum. Ah,
wie das riecht. Wie's tödlich haucht!

Sie steckt es an ihre Brust.
Nun noch eines für den Gürtel. Sie will
geschnürt sein. Und sie steigt über den Fahr-
damm und hebt die Köschen. Die Herren seien

noch ihr. Sie hat ein leichtes Lächeln um den
Mund. Ah! wenn man auch wollte...

Zie nimmt ein Kleidchen vor sich hin.
Man muß das Leben leicht nehmen. Man
muß sich freuen. Wenn man als
geworden ist, ist es vorbei damit.
Lustig fein, lustig fein! Und leichte-
heit! Germaine pfiff eine Gaffett
hauermelodie vor sich hin. Daum-
trat sie in eine Wonditorie und
suchte sich ein paar hübsche Zähne aus.
Nach verlobt denen Zähnen,
mit Schlagjahrne nahm sie einen
Vitör zur Stützung. Und dann
wechselte sie das Künzprautfind. Se-
ihr vom Hutt auf übrigabreicher
war. Sie lachte sie alle aus. Ach! Das
hatte sie weg. Es kommt mir
auf den Standpunkt an. Sie we-
hnte sehr vergnügt und lebte
leichtfünftig.

Der Wind spielte schon mit den
Blättern. Sie flohen trüg über
die Straßen und Blöde. Die
Rosslanien waren freilich auch die
ersten gewesen, die ihren grünen
Schmet abgelegt hatten. Sie waren
freilich auch die ersten gewesen, die
sich im Frühling geschnürt hatten.
Nun rannte es nicht mehr so voll
durch die Bäume. Am Park
Monceau, im Bois de Boulogne,
auf den Boulevards, überall der
gleiche Ton, der schon an den
Zweigen und Reisen röhrt. Es konnte
einen fröhlig machen. Es schmückt
einem ins Herz, man möchte, daß
es nun bald zu Ende gehe mit
Zonnenschein und Helle, mit
Blumen und Glanz, und mit
Slichten, leichten Kleidchen und
bunten Blüten und den leichten
Sommerbüten. Nun mußte man
sich bald wieder einsummen, der
Wind trieb einem die Tränen in
die Augen, und an jedem Spiegel
konnte man im Vorübergehen nach
seiner Rose sehen, ob sie nicht rot-
gefroren im Gesicht stand, und
an jedem Spiegel konnte man ihr
einen kleinen Puderlupfer geben,
um sich menschenwürdig zu machen.



Leonardo da Vinci: Beatrice d'Este.

Germainte trauerte nicht. Sie liebte zwar Frühling und Sommer mehr als Herbst und Winter, aber der Winter hatte auch seine schönen Tage, und der Herbst, der war in Paris nur ein Nachsommer, und außerdem, sie wollte lustig sein. Sie wollte sich an allem freuen, was ihr der Tag bringen konnte, und sie wollte einmal läufig tanzen. Aber tüchtig. Nach so vieler und jahrelanger Schinderei, da hatte sie einmal ein Recht darauf. Sie war nun mit Kleidern genug versehen, wenn sie auch nicht besonders sein gerade waren, sie konnte sich mit ihnen sehen lassen. Und sie hatte eine gute Miene. Es war ihr gut gegangen diese Saison. Sie hatte gearbeitet und verdient. Und sie hatte kein böses Wort zu hören bekommen. Ihre Patronin fühlte förmlich vor ihr. Sie war die Freundschaft selber. Sie hatte sich ihre Stellung gemacht. Man mocht sich immer seine Stellung selber. Sie war klug gewesen. Die Patronin wußte nicht, woran sie war. Sie war immer ein wenig bang. Aber freilich, sie hielt sich auch in der Stellung. Sie tat nichts, was zu einem Tadel oder Vorwurf Anlaß gegeben hätte. Selbst wenn sie gerne einmal ihrer Laune die Zügel hätte schießen lassen mögen. Nein, damit hätte sie der Patronin nur wieder alle Gewalt über sie gegeben. Dann hätte sie verspielt gehabt. Und sie halte auch ihren Stolz. Sie hielt etwas auf ihre Stellung und ihr Ansehen. Sie vergab sich schon der anderen wegen nicht. Sie war die Erste geworden, sie wollte auch als Erste ihren Wert haben. So konnte die Patronin mit ihr zufrieden sein, wie auch sie mit der Patronin zufrieden war. Arbeit war Arbeit, und Vergnügen war Vergnügen. Das wußte sie auseinander zu halten.

Germainte freute sich des Lebens. Mochten die Blätter fallen und die Tage sich verkürzen, ihre Wege blieben grün und ihre Tage hielten sich sommerhelle. Ihr blühte die Liebe. Die richtige, frohe, beglückende Liebe. Sie ging im Tänzerschritt. Und sie sah nicht mehr rückwärts, sie sah nur vorwärts. Sie belächelte ihren Schmerz von damals da sie gemeint hatte, sie habe eine Liebe verloren. Das war ja die Liebe nicht gewesen. Die Liebe war erst jetzt gekommen. Gott, war das ganz anders! Das war ja das ganze Leben. Sie hätte das nie denken können. Das war alles erfüllt und alles Erfüllung. Das war alles Nehmen, mit vollen, übervollen Händen. Nicht zu glauben, gar nicht zu glauben.

Ob sie's der Mutter sagen sollte? Das konnte man ja gar nicht sagen. Da hätte man ja so viel sagen müssen, da wäre man ja gar nicht fertig geworden. Und es war so schön, das allein zu haben, ein Geheimnis für die nächsten die es hätte angeben können. Nein, sie behielt es für sich.

Und es war jetzt kein Zaudeln, es war ernsthaft. Sie hatten sich wirklich lieb.

Sie genierte sich gar nicht, daß sie ihn sich ausgesucht hatte. Auf die Kleider hatte sie nicht geschaut. Ob gute oder schlechte Konfektion, es war ihr gleich. Wenn sie ehrlich sein sollte, sie wußte gar nicht, was er an hatte. Und wenn er im Gesicht auch noch die schwarzen Spuren von seiner Arbeit trug, das war ihr gleich. Es kam von seiner Arbeit; das war keine Schande. Es mochte vielleicht ein bisschen komisch sein, wenn er in seinem blauen Werkstattanzug neben ihr herging, mittags um zwölf, wenn er von der Arbeit kam. Sie war immer noch hell gekleidet, aber das war ja schließlich auch Beruf. Die leichten Rößflecken noch um den Schnurrbart, trotzdem er sich natürlich gewaschen hatte; ganz natürlich: ein Schlosser ist kein Bäcker. Nein, das genierte sie gar nicht. Und seine Lippen waren rot, rot wie sie nur sein konnten, da war kein Röß von der Arbeit dran. Und seine Hände wußten zu fassen und zu halten, da war Kraft drin. Kraft von seinem Arbeiten. Nein, sie

war stolz auf ihn, und wenn ihr Nebeneinander Werktags um die Zwölfsstunde auch manchmal komisch aussehen möchte, am Sonntag sah man davon nichts. Da waren sie gewiß ein hübsches Pärchen, passten gut zueinander, und hielten sich lieb.

Sie hatten sich kennen gelernt durch den gleichen Weg in der Mittagspause. Er arbeitete in der großen Serrurie, zwei Häuser neben ihrer Büglerie, und bald machte sich's, daß er immer aus dem Torbogen seines Hauses kam, wenn sie aus ihrer Türe trat. Bald kam's, daß sie sich grüßten und anlächelten, bald, daß sie nebeneinander hergingen, und weiter, daß er sie einzuladen zu einer Vergnügung, daß sie ein Mendebons miteinander ausmachten, und daß sie ihm den ersten Kuss gewährte. Und daß er sie küßte, so viel er wollte und so heiß er wollte, wenn es nur niemand sah. Und schließlich, wenn es auch jemand sah, was machte es ihr aus! Sie lebte und liebte frei und ohne Hemmeln. Da galt ihr niemand etwas, da war sie mit ihm allein auf der Welt. Ganz allein! Die Liebe ist das Leben!

Der Winter verging rasch. Er brachte nicht die Vergnügungen, die sie sich ausgedacht hatte, er brachte andere. Sie lernte Paris eigentlich erst kennen dadurch. Sie hatte ja wohl gewußt, daß man sich in Paris amüsieren könnte, daß aber so in jedem Winkel und Gäßchen fürs Amusement gesorgt sei, das hätte sie doch nicht gedacht. Cabarets, Cafés, Bälle, Music-Halls, all die laufend Verstreumungen, wo die Liebe so geborgen und ungeniert war. Und als der Frühling sich meldete, die ersten Sonnenstrahlen an den Sträuchern, die ersten Blättchen an den Hecken, die Ausflüge in die nähere Umgebung, die Rennen in Auteuil, in Longchamps, und dann im Mai die Wasserkünste in Saint Cloud und Versailles, das wollte ja kein Ende nehmen. Jeder Tag ein Fest. Und es war ja schon Mai, schon wieder Mai.

Sie lebte ihre Liebe mit der ganzen Hingabe und Freiheit ihres leichten Pariser Blutes und fragte nicht, was kommen werde. Sie freute sich, sie genoss. Und sie gab, was sie zu geben hatte. Ohne Fragen, ohne Angst. Gewiß, es war ein festes Verhältnis, und sie hätte sich nicht vorstellen können, daß es je auseinandergehen könnte. Von der Heirat sprachen sie freilich nicht. Dazu hatten sie keine Zeit. Und Marcel hatte ein bisschen die Art, sich die Augen zuzubinden vor dem, was kommen sollte. Er wollte davon nichts hören. Er nahm, was der Augenblick gab. Und so war es ihr gerade recht. Es waren die Mädchen vom Land, die immer mit der Heirat quälten und den Verlobten gleich in der ganzen Familie herumschleppten. Das liebte sie nicht. Und Marcel wollte nicht als Wundertier gezeigt sein. So sagte sie auch ihrer Mutter nichts.

O, er hätte sich können zeigen lassen! Er war aus dem Süden und konnte sprechen. Es war Gesang, was er sprach. Und er konnte so hübsche Lieder singen. Alle nur von der Liebe und der Geliebten. Jedes eine Serenade voller Blut und schöner warmer Worte. Und er konnte sich sehen lassen. Er hatte Augen, die funkelten wie elektrische Lichter. Ganz dunkel waren sie. Und immer unruhig, wie Sprührafeten. Das war die Rasse. Spanisch Blut. Und sein Schnurrbart, flott aufgezwickelt, und sein welliges, kohlschwarzes Haar, und seine gerade, schöne Gestalt, die so viel Kraft und Stimmung hatte. Jede Bewegung, die er machte, war schön. Wie er den Hut zog, wie er die Hand gab, wie er sich verneigte! Sie war ganz entzückt. Besonders, wenn sie sich trafen und wenn sie wieder voneinander gingen, da war er ganz Cavalier. Da fühlte sie selbst sich immer als große Dame. Anders wie's jene gemeint hatte. Er brauste ja leicht auf. Herrgott, konnte er

ausbrausen! Da kochte gleich alles, da schlugen gleich Flammen auf. Manchmal hatte sie sich davor gefürchtet. Aber im Grunde gefiel es ihr. Und die leichte Angst davor machte es nur noch schöner. Sie war stolz auf ihn. Und sie war beglückt, ihm alles gewähren zu können, was sie zu gewähren hatte, alles was er verlangte. Sie wußte nicht mehr, wie sich Geben und Nehmen unterschieden, sie fühlte nur ihre Seligkeiten.

Und sie hatte sich selbst so gerne darum, sie fühlte sich so reich. So reich, daß sie mit niemand getauscht hätte, wer es auch gewesen wäre.

Aber einmal hatte sie furchtbar geweint.

Sie hatten vor einem Café auf den Grande Boulevards gesessen. Da war sie plötzlich aufgefahren.

„Das ist er!“ hatte sie gesagt.

Ihr früherer Freund war am Armee seiner Frau vorbeigegangen.

Aber Marcel hatte es anders aufgefaßt.

„Wer?“ fragte er zornig.

Sie liebte ihn hell aus.

Aber er ging an zu erklären, daß ihn das gar nicht lästern könne, wenn sie jetzt lache, er habe sie wohl beobachtet, wie ihre Augen leuchtet hätten und wie eine Freude in ihrer Stimme gewesen wäre. Das reizte sie nur. Sollte ihn weiter aus. Er wurde ganz wild. Aber sie gab ihrer Laune nach, ihn noch weiter zu reizen. Wenn sie ihn ganz ausgebracht hätte wollte sie ihm die ganze harmlose Sache erzählen. Aber nun war's zu spät. Er war blind vor Eiferucht.

Sie wurde inständig. „Nun nimm doch Vermutst an. Das ist ja ein Hirngespinst, was Du Dir da einbildest. Wir führen morgens zusammen mit der Metro, weiter nichts. Aber auch weiter gar nichts. Daher saunten wir uns. Und grüßten uns auch.“

Nun schenkte sie doch vor der ganzen Wahrheit, weil er gar zu erregt war. Sie sagte „Und wenn wir gerade nebeneinander zu stehen oder zu sitzen kamen, dann plauderten wir end miteinander. Das ist alles!“

„Wenn er uns je wieder begegnet, dann gibt's ein Unglück,“ brannte er auf. „Ich dulde keinen Rivalen. Das kostet Blut. Das ist ja bei uns. Wir bezahlen alles mit Blut.“

Nun lachte sie vor Schred. „Du hast ja keinen Nebenbuhler, Marcel, es ist die pure Dumumheit und Einbildung. rede doch jüdimme Sachen nicht, ich bitte Dich. Du willst ihn ja kaum wiedersehen, es ist ja Unsum.“

„Du willst ihn verständigen?“

„Marcel!“

„Du willst ihn verständigen, gesteh' nur. Gehest' nur! Aber ich bringe Dich mit mir, mert' Dir das!“

Sie lachte. „Du bist nur zum Auslachen!“

„Du entgehst mir jetzt nicht mehr. Da habe Dich beobachtet. Deine Angst halb und Deine Freude zugleich. Wie Du überrascht werst. Der ganze Sonntag gilt Dir wohl jetzt, daß Du ihn gesehen hast? Warte!“

Germainte stand auf. „Ich hab' nun genug, Marcel. Die Sache ist mir viel zu dümm. Ich gehe jetzt.“

„Wart, halde!“ zischte er. Dann stand er auf, griff galant an seinen Hut und sagte ihr Adien.

Sie ging und weinte still in sich hinein. Wegen so einer Dumumheit, so einem Nichts, der ganze Tag verdorben. Und der erste Streit zwischen ihnen, der erste ernstliche Streit, wegen eines fremden Menschen, der nicht ahnen konnte wozu er den Anlaß gab, der ganz und gar unschuldig war, und sie nicht minder. Es war ihr so herausgefahrene, als sie ihn gesehen, und sie hatte gar nicht daran gedacht, daß sie Marcel von dieser Metrobekantheit noch gar nichts erzählt hatte.

(Fortsetzung folgt)

Die Kunst der Renaissance.

Von Ernst Schur.

(Schur)

Die Künstler dieser Zeit waren Leonardo (1452—1519), Michelangelo (1475 bis 1564), Rafaël (1483—1520). Neben ihnen eine ganze Reihe anderer Künstler in den verschiedensten Städten Italiens. Zu den Werken dieser Künstler spiegelt sich diese neue Bestimmung, die dem Menschen vorurteilslos gegenübersteht, spiegelt sich diese neue Schönheit, der die Form alles ist, und in den Bildern dieser Periode ist eine Ruhe, eine Großzügigkeit des Allmühllichen, eine so wohl abgewogene Verteilung der Massen, eine Vereinfachung des Details, daß wir unwillkürlich die Einheit und die Notwendigkeit dieser Kunst empfinden. Und wir fühlen zugleich, daß die Antike hier nur vermittelnd tätig war. Die italienische Kunst der Renaissance entwickelt sich als ureigene Schöpfung italienischen Geistes, und wenn wir sehen, wie Versuche gemacht werden, diesen Geist in fremde Länder zu verpflanzen, nehmen wir die Fremdheit dieser Beziehungen wahr. Die italienische Kunst der Renaissance ist ein neuer Trieb, eine neue Frucht von demselben Baume, der die griechische und die römische Kunst zeigte. Die Italiener waren Erben im rechten Sinne, indem sie das ererbte Erbe nach eigenem Willen reich zur Entwicklung brachten.

Die Architektur ist in diesem Zeitalter, das sich in jeder Beziehung selbst entwickeln und durchsetzen will, die Mutter aller Künste. Die architektonische Idee durchzieht die künstlerischen Bestrebungen und beeinflußt die Plastik wie die Malerei wie auch das Kunstmalerwerbe.

Wir unterscheiden hier die Frührenaissance und die Hochrenaissance. Die Frührenaissance zeigt den Übergang; das Alte, der Stil der Gotik, wird allmählich umgewandelt. Die antiken Tempel und Gebäude wurden die Muregung hierzu, bis schließlich der neue Typus in der Hochrenaissance fertig vorlag. Dieser zeigt die Säulenordnungen der Antike; man ergründet tiefer die Gezeuge des Vorkünstlerischen; das Kubische, Mahvolle wird bewußt gesucht und zur Monumentalität gesteigert. Hier spricht sich das neue Ideal des allseitig ausgebildeten freien Menschen vollendet aus. Große Dimensionen, Vereinfachung der Frageformen, Bedeutung des Bindenden und Lösungen, durchsichtige Klarheit in allen Verhältnissen, so daß solch Bau wirklich eine wohltuende Wirkung auf die Sinne ausübt. Stein Zufall, daß diese Architektur sich entwickelte, als Rom der Mittelpunkt des politischen Lebens wurde. Unten ein Quaderbau, dann Fassaden, die durch Säulen gegliedert sind, die Fenster unrahmt, die Portale betont, so sind die Palastbauten gebildet. Im Kirchenbau wird das monumentale Tonnengewölbe bevorzugt. Prinzipiell ist der Bahubrecher dieser neuen Richtung; ihm folgen Rafaël und Michelangelo, der in der riesenhaften Kuppel von St. Peter in Rom den monumentalen Ausdruck der Zeit schuf.

Wie die Zeit im ganzen die Tendenz zum Universalen, Unschiedslosen hatte und alle Künste zur Verteilung auffiel, so zeigen auch die einzelnen Künstlerindividualitäten jenes Hinstreben zum Allseitig-Ausgebildeten, das für die Renaissance charakteristisch ist. Doch alle sind Männer, Bildhauer und Architekten. Leonardo genügt nicht einmal die Kunst, er beschäftigt sich mit den Fragen der Wissenschaft in eingehender Weise. Es ist eine merkwürdige Intensität des menschlichen Geistes zu bemerken, der möglichst alles umfassen und umhüllen will.

Leonardo ist der Sohn eines Notars gewesen. Seine körperliche Kraft soll ebenso unglaublich gewesen sein, wie seine geistige Begabung. Er malte, bildhauerte, schrieb über Anatomie und Perspektive; sein schriftlicher

Nachlass ist so reich, daß er noch jetzt immer neue Ausblicke bringt. Seine Liebe zur Natur ist ebenso groß wie sein Drang, sie zu meistern, über sie hinauszugehen. Kunst schätzt er nicht höher als Erkenntnis. Er beschäftigt sich mit Geometrie, Physik, Optik, Chemie ebenso gründlich. Als Ingenieur und Architekt erfundet er Maschinen, baut er Kanäle. Nur das Eine bedauert man: obwohl Leonardo sich allem niemals oberflächlich nur widmete, sondern es ganz erfaßte, waren ihm doch rein äußerlich Grenzen gesteckt, und so ist das meiste, was er in Angriff nahm, Fragment geblieben. Er war ein unruhiger Geist. Er führte ein Wanderleben; aus Florenz stammend, geht er nach Mailand, wieder nach Florenz zurück, um dann nach Frankreich zu reisen, wo er starb.

Dennoch aber hat sein Wesen nichts Unstetes. Das Beherrschende tritt hervor, eine harmonische Einheit. Er hat ein äußerst seines Auges für die Reize von Lust und Licht, die die Körper umschließen; aber ebenso spürt er die feinsten Seelenregungen auf. Wie er diese Beobachtungen verwertet, wie er den Gestalten in den Umrissen zartesten Schnitz, im Ausdruck feinste innere Regung gibt, das war in der Malerei, wo man bis dahin immer noch streng und plastisch geblieben war, nun. Den Spannungsausdruck des Kampfes beherrschte er ebenso wie das stillste Sinnen; die Natur in ihren einfachsten Erscheinungen ist ihm ebenso lieb und vertraut (wie einzelne schlichte Zeichnungen beweisen, von labilen Wäumen z. B.), wie er dem Grotesken in Verzerrungen, Verbildungen nachgeht.

Außerdem er das Materielle immer betont, und darum speziell Junglinge, Frauen gern malt, ist er doch derjenige gewesen, der das neue Prinzip der Komposition bewußt anwendet, das den Stoff gliedert und so aus der Natur ein Motiv heraushebt, um es von allem Zufälligen zu reinigen und etwas hinzustellen, das in der Klarheit seiner Gliederung architektonisches Gepräge zeigt. Da antwortet eine aufsteigende Linie der absteigenden, Massen stehen in wohl abgewogener Bedeutung zueinander, das Helle wechselt mit dem Dunklen, korrespondiert und kontrastiert, und so erwächst in jedem Teil ein Werk, das fest in sich gefügt ist, das Natur war und Kunst geworden ist, etwas ganz Neues, in dem überall das Walten ordnenden, künstlerischen Geistes sichtbar wurde.

Ist Leonardo die Universalität, so dominiert Michelangelo durch die Wucht seines leidenschaftlichen Wesens. Bei ihm findet schon eine Konzentration, eine Beschränkung statt. Der Architektur, der Plastik, der Malerei, auch der Dichtkunst widmet er sich; aber das Interesse für die Naturwissenschaft geht ihm ab; alles Wissenschaftliche liegt seinem elementar vorwärtsstürmenden Genie fern.

Die Geschichte der italienischen Plastik hat in Michelangelo ihren Gipspunkt. Er beherrschte dieses Gebiet der Kunst so vollständig, daß nach ihm alles in seiner Sprache redet. Es wurde dadurch eine Nachahmung großgezogen, die bald den Verfall brachte, und in der Einseitigkeit des Ideals, dem Michelangelo folgte, lassen sich Spuren des Manierismus schon in den Werken des Künstlers selbst beobachten.

Es ist etwas merkwürdig Zornesprühendes in Michelangelos Wesen; er ist der gerade Gegensatz zu Leonards weltmännischer Ruhe und Harmonie. Zum Neukeren häßlich, zog er sich früh auf sich zurück und hatte eine Abneigung gegen die Welt. Dennoch fließt in seinen brieflichen Auseinandersetzungen ein Strom glühenden Empfindens, und die Lage, allein zu sein, tönt tragisch aus seinen Bekennnissen.

Ebenso seine Kunst. Zum Plastiker fühlt er sich berufen. Er beginnt jedoch als Maler, und sein einziges ganz vollendetes Werk ist ein Riesengemälde, die Decke der Sixtinischen Kapelle,

Auch in der Plastik spürt man den Maler; seine Statuen haben meist eine Auslast, sind für das Sehen von einer Seite her gedacht. Ebenso überhäuft er seine architektonischen Schöpfungen mit plastisch materiellem Schnitz. Was er ausführen wollte, dazu fehlten ihm die Anträge, und alles, was er mit Hoffnung unternahm, musste Fragment bleiben. Es ist in seinem Werk das Zerrissene seines Temperaments. Sein Talent kannte nur das Tiefe, Wuchtige, Große. So ist in seinem Werk oft eine Tiefe harmonie, die wie ein Unterton mitsingt, die aber den Eindruck des Grandiosen nur neigt.

Michelangelo stammt aus Florenz, aus einem angesehenen, aber armen Geschlecht. Er begann bei einem Maler zu lernen und kam dann zu einem Bildhauer, bei dem er zugleich zum erstenmal antike Bildwerke sah. Alle seine Arbeiten, die er mir liefert, zeigen Spuren eines unruhigen Sinns und Hertastens. Wenn den hat er sich erst, als er daran ging, das Marmorgrabmal für den Papst im Jahre 1505 zu schaffen. In der Idee von kolossalnen Dimensionen, überrumpfte dieser Plan immer mehr zu kommen, als einziger Resultat blieb die überlebensgroße mächtige Gestalt des thronenden „Moses“. Leidenschaftlicher Ausdruck, tiefen trierte Spaltung sind in diesem Körper vollendet wiedergegeben.

Was der Künstler wollte, das kam am reisten in dem Werk seines Lebens, den „Mediccegräber“ zum Ausdruck. Auch das blieb ein Dorso. 1521 begonnen, wurde auch hier der ursprüngliche Plan immer mehr beidiniert, bis schließlich die beiden Wandgräber übrigblieben, die erst nach des Künstlers Tode 1564 zur Ausstellung kamen. Bei beiden das gleiche Motiv, die sitzende Figur, flankiert von zwei liegenden Gestalten; der sitzende Lorenzo mit den Gliedern „Abend“ und „Morgen“; der aufstrebende Giuliano mit „Tag“ und „Nacht“. Die mächtige Großartigkeit dieser mit äußerster Wucht des Temperaments virtuos behandelten Gliedern müssen somit überzeugend zum Ausdruck und gibt eine deutliche Vorstellung von dem Willen, dem Können des Künstlers.

Als materielles Hauptwerk Michelangelos ist die Deckenmalerei in der Sixtinischen Kapelle zu bezeichnen, die er 1508 begann und 1511 beendete. Hier gab er in grandiosen, monumentalen Bildern eine Geschichte der Entwicklung des menschlichen Seins. Eine ungeheure Fülle von Figuren, Kindergestalten, Säulen und Zwischen. Eine gemalte Architektur größten Stils, eine gemalte Plastik von questendem Reichtum der Erfindung, und zugleich eine materielle Leistung voll dekorativen Schnitz. Es ist, als wollte Michelangelo sagen: Gut, Ihr wollt meine plastischen Schöpfungen nicht, so male ich Euch die Plastik an die Decke. Und so gab er all das, was er in Bildwerken schaffen wollte, gemalt; es ist die selbe Großartigkeit der Gebärde, dieselbe Wucht der Erregung, der Spannung, der Wucht.

Rafaël stammt nicht aus Florenz; Umbrien ist seine Heimat; er hat den traurig-weichen Charakter dieser Landschaft auch in seiner Kunst zum Ausdruck gebracht. Er ist das gerade Gegenteil von Michelangelo, schwärme risch, sinuell, zart veransagt; er schmiegt sich an, und auch sein Werk ist nicht in dem Maße original; vielen Einflüssen hat er nachgegeben. Dafür aber hat er wieder etwas Anderes; er läßt seine Werke ausreifen, nichts Unausgeglichenes ist in ihnen; er hat instinktiv, was Leonardo wissend erstrebt, jene fast übermenschliche Harmonie des Wesens, die alles, was die Hand berührt, was der Geist in Anspruch nimmt, mit innerem Glück erfüllt.

Er bescheidet sich; er strebt nicht, fanatisch anzustürmen gegen gegebene Schranken, er will nicht das ganze Weltall umfassen, um dann ein-

zu ziehen, daß alles Kunstwerk und vergeblich ist. Mäßig wirkt er sich aus, gibt das, was seinem Wesen entspricht und zermürbt nicht seine Kraft. Dabei ist aber nichts Selbstgenügsames, sein allzufrühes Bescheiden in seinem Streben. Er greift nach den höchsten Zielen und erreicht sie, langsam schreiend. Er sucht lange nach Vollung in seinen Aufgaben; wenn er sie aber gefunden, spürt man nichts von Mühe. Sie atmen jene heitere, innere Müdigkeit, die auch mit zu dem Charakter der Renaissance gehört, jenes tiefe Lebensgefühl, dessen Sinn das Bewußtsein alles Menschlichen ist. Die Lieder Leonardos, die Größe Michelangelos, sie erfahren in Rafaels Wärme und Weichheit des Empfindens die glücklichste Ergänzung. So war es ihm vergönnt, jene formale Schönheit zu erreichen, die über allen Dingen wie etwas Ununterscheidbares thront. Die weiche Schönheit seiner Farben wirkt dazu wie eine leise Musik. Eine Fülle großer Aufgaben wurde ihm zuteil, daß zuviel; er hätte sich vielleicht sonst mehr ausreisen lassen können. Seine Malweise wurde immer weicher und das Beste, was er noch hätte geben können, blieb wohl auch unvollendet. Er ist als Meister der sogenannten schönen Linie uns bekannt, die schöne Komposition ist sein Gebiet; aber er hätte vielleicht in der Farbe noch viel reicher werden können, leichter, lockerer. Manchmal bemerkte man das an Einzelheiten in überraschender Weise.

Diese drei Künstler repräsentieren Italien. Anders die nordischen Völker, denen die antike Kunst schließlich etwas Fremdes war. Hier waren auch die kulturbedingungen andere. Was den nordischen Völkern eigen war, das war das Hinstreben zum Realismus, zum Erfassen der lebendigen, wirkenden Natur, und hierin begegneten sie sich mit dem neuen Streben der Renaissance. Die gelehrte Bildung der italienischen Renaissance-Künstler fehlte den nordischen Künstlern. Es bestand auch nicht der Kulturzusammenhang mit der Antike, der in Italien selbst verständlich war. Was in Italien organische Weiterentwicklung, Wiederaufnahme alter, verschwinder Ideale war, das war hier fremder Import. Und es fehlten auch die reichen Zentren, das allgemeine Emporblühen sozialer Machtaktoren. In Italien wetteiferten die reichen Geschlechter, die Kirchen- und weltlichen Fürsten allenthalben, die stützt zu fördern, und das Volk nahm, da die Leistungsfähigkeit von diesen östlichen Denkmälern profitierte, daran teil. Das alles war in dem nüchternen Norden nicht der Fall.

So kam die Renaissance als fremder Import nach dem Norden. Ihre Schönheit war so blendend, daß keiner der großen, nordischen Künstler sich ihr entzog, und die nordische Kunst des 16. Jahrhunderts ist in Frankreich, England und Deutschland durchsetzt mit italienischer Renaissance. Aber festen Grund hat sie nicht im Norden gesetzt.

Kunst war dafür noch nicht reif. Des gegen geht der Realismus von hier aus; der Trieb zur Wahrheit ist hier zu Ende. Was in der Kunst soviel bedeutet: der Inhalt steht über der Form. Während an formaler Bedeutung die Italiener hoch über den nordischen Künstlern stehen, übertreffen diese an Wucht des Gedankens, an Tiefe der Einsicht, an Stärke der Gestaltung. Mensch und Künstler sind hier noch eng verbunden. Der große Künstler in Italien kann in Menschlichkeit wenig vorbildlich sein. Am Norden wächst das Kunstwert an der Stelle echten Menschenkunst. Weniger die Plastiken, Bilder sind hier von Bedeutung, als die Skulptur und Holzschnitte, mit denen die nordischen Künstler für Italien schlechterdings vorbildlich sind. Am Skulptur und im Holzschnitt war jene Einheit der Darstellung möglich, die das Formale und Inhaltliche gleichermaßen bedachte und sie ermöglichten eine weite Verbreitung im Volke, nach der der nordische Künstler strebte.

Als der Hauptkomplex kommt nun hier Deutschland in Betracht. Es sich die Renaissance in Deutschland ganz anders vollzog, als in Italien: das war tief begründet. Dies einsprach den verschiedenen kulturbedingungen, die in den einzelnen Ländern



Albrecht Dürer: Bildnis einer Frau.

Das Leben war ein ganz anderes: enger, bezeichnender. Monumentale Aufgaben gab es nicht. Und dem nordischen Charakter lag es überhaupt fern, die Schönheit so ausschließlich zur Herrschaft kommen zu lassen. Die nordische

vorlagen. Die Träger der Kultur waren in Italien andere als in Deutschland. Dort gab es überhaupt eine Kultur. Hier war sie erst im Werden, im ältesten Stadium der Entwicklung. Bei der Kunst kommt es recht selts darauf an, daß die großen Anträge nicht ausbleiben; in Italien wetteiferten die mächtigsten Künstler zahlkräftigen Streit um der Kultur zu bedienen, um den Glanz ihres Meisters, ihrer Umgebung zu erhöhen. Dadurch erhöhte sich das Selbstgefühl des Künstlers; sie bedienten einen und es wurde durch diese andauernde Leistung eine Tradition im Künstlerischen ermöglicht. In Deutschland dominierte das Volk; von unten her kam die Kultur; zu sehr mußte der einzelne wie die Massen an sich noch arbeiten. Die Kunst blieb im Handwerklichen stecken.

Als Hauptkünstler, in dem sich alle diese Bestrebungen einen, gilt mit Recht Albrecht Dürer. Er steht in der Mitte der Zeiten, zwischen Mittelalter und Renaissance, und seine Zeitung ist im eigentlichen Sinn die, der deutschen Kunst jener Schatz an Können und Wissen, zu erobern und zu vermitteln, der die Grundlage aller Entwicklung der Kunst in Deutschland bilden sollte.

Man hat früher Dürer hauptsächlich die Romantiker brachten diese Vorstellung auf, als den deutshesten aller Künstler gefeiert; man hat ihn sich vorgestellt, wie er in seinem Nürnberg recht und schlecht gehaust habe, ehrlich, bieder und treuherzig; wie er ja recht empfunden habe, daß nicht die schöne Erscheinung, sondern das innere Wesen das Kunstwerk mache.



Michelangelo: Moses.

Seit Wölfflins grundlegendem Buch über Albrecht Dürer gilt diese Vorstellung nicht mehr. Mit ihm beginnt die Sehnsucht der deutschen Kunst nach dem Süden; bei ihm fängt das unsichere Taslen an, das nicht mehr recht weiß, soll man bei dem Eigenen, kleinen, vielleicht

brochen man sich schussichtig über die Alpen. Es war Dürers Sendung, diesen Übergang zu vermitteln. Während in Deutschland die Kunst eng und kleinlich war, hatte man sich in Italien zu dem großen Sehen befreit. Das Studium des Körpers, der Perspektive, stand

vor sich, mit seiner blendenden, reifen Macht. All diese ungeheure Arbeit hat Dürer geleistet. Er musste das Handwerk erst ausbilden. Er musste dann den weiteren Schritt tun, das künstlerische Klima zu erreichen, die neue Art des Darstellens zu erfinden; darum studiert er



Rafael: **Madonna.**

blieben und abwarten, bis es sich entwickele oder Entwicklungsetappen vorwegnehmen und dem Vorbild Italien folgen? Gewiß, dieser Schritt mußte getan werden; aber es kann nicht gesagt werden, daß seitdem auch die Kunst zwischen Künstler und Volk in die Kunst kam. Die Tradition, die einheimische, wurde unter

hier an erster Stelle; in Deutschland konnte man das gar nicht. Italien konnte sich ruhig entwickeln; in Deutschland kam die Kunst in einzelnen Stößen vorwärts und alles blieb unsicher und immer wieder war der Rückstoss zu erwarten. Deutschland sah dann, als es energisch weiter wollte, plötzlich das fertige Vorbild Italien

die Weise des Anatomischen, schrieb Bücher über die Proportionen und arbeitete nach dem naisten menschlichen Körper. So bahnte er den Übergang zum Renaissancestil aus dem Stil der Gotik an, und das ist seine große Tat. Dem Mittelalter erschien das körperliche niedrig und sinnlos; der Renaissancegedanke galt der Schönheit

des Menschlichen. Der Mensch war das Maß aller Dinge; in dieser Auffassung begegnete sich italienischer und deutscher Geist. Das war der Sinn der Renaissance. Man muß Dürers Werk in diesem Sinne betrachten. Es ist ungleich. Deutsches mischt sich mit Italienischem, Eigenes mit Angelertem. Er suchte Italien immer wieder auf, weil er hier sah, was ihm unklar vorschwebt und weil niemand in Deutschland ihm Gleiches geben konnte. Es ist das Große in ihm, daß er diesem Stumpf nicht aus dem Wege ging; resolut stellt er sich mitten hinein, und es ist vielleicht tragisch, daß Dürer schon ein alter Mann war, als er endlich die Vereinigung von deutschem Charakter und italienischer Größe und Schönheit in seinem Geist vor sich sah.

Ein kurzer Abriss des Lebens gibt eine Vorstellung von den inneren Kämpfen, denen dieser ringende Geist sich aussetzte: 1471 ist Dürer als Sohn eines armen Goldschmieds geboren; eines unter sechzehn Kindern. Auch er sollte als Goldschmied ausgebildet werden, nur mit Mühe setzte er es beim Vater durch, daß er Maler werden konnte. Er kommt zu Michael Wolgemut in die Werkstatt, fünfzehneinhalb Jahre alt. Drei Jahre harrt er da aus und muß von den Meistern viel leiden, wie er berichtet. Dann geht er, neunzehn Jahre alt, auf die Wanderschaft und ist wahrscheinlich im Elsass gewesen; hauptsächlich lag ihm daran, bei Martin Schongauer in Colmar sich über sein Handwerk weiter zu unterrichten. Er kehrt 1494 nach Nürnberg zurück und heiratet. Am Rhein hatte ihn schon eine andere Kultur, die südwestdeutsche, die beweglicher, freier ist, berührt, und nun kommt noch Italien hinzu. Das Nürnbergerische tritt ganz zurück. So finden wir ihn 1495 schon auf italienischem Boden; über Tirol kam er nach Venetien. Im Gegensaß zu Schongauer, dessen herbe, strenge Liebe zum kleinen er bewunderte, trat hier Mantegna mit seiner Größe und Freiheit der Normen ihm nahe.

Das große Werk seiner Jugend besteht in den Holzschnitten, der Apokalypse (1498), deren kühnes Pathos, deren ausdrucksvolle Liniensprache in dieser Zeit einzig stehen; dann die „Passion“, ebenso heroisch, und das „Marienleben“, idyllischer anmutend, zierlicher gesetzt.

Dann übt er sich im Kupferstich, um feineren Wirkungen nachzugehen zu können. Hier erweitert er auch den Stoffkreis: Landschaften, Tiere, Alte und, letzteres ist die Hauptache: der nackte Mensch. Aber er wagt sich noch nicht an die Natur heran; er kopiert italienische Stiche. Andererseits sucht er theoretisch nach dem Schema des „schönen Menschen“; in diesem Sinne schafft er „Adam und Eva“.

1505 ging Dürer zum zweiten Male als ein Suchender, Unbefriedigter über die Alpen. Und nun erschließt sich ihm die italienische Kunst noch tiefer. Zugleich aber wächst in ihm eine Vorliebe für das Intime, für das Landschaftliche, für das Nachschildern der kleinen Dinge, daß in dieser Zeit Germanisches und Romanisches in gleicher Weise bei ihm geltend erscheint. Naturgemäß trat das nun in den Hintergrund. Er ging wieder nach Venetien. Ein mächtiges Glücksgefühl erfüllt ihn hier, wo alles in künstlerischer Sinnlichkeit sich vollzog. Die Stimmung, in der er sich befand, kennzeichnet der Ausdruck: „Wie wird mich nach der Sonne irieren; hier bin ich ein Herr, daheim ein Schmarotzer.“

Hier lernte Dürer das größere Sehen, das Absehen von dem Naturvorbild und dessen kleinen Zuhörer, die Richtung auf das Monumentale. Und jetzt erst tritt das Gemälde bei Dürer in den Vordergrund.

Er will, um der Praxis, die er sich als nunreifer Mann erobert hat, ein Lehrbuch der

Malerei schreiben. Auch das ist italienischer Einfluß. Die große Sehnsucht seines Wollens und Könners in Taten umzusehen, dazu fehlten ihm die Aufträge. Deutschlands Enge lastet auf ihm. Endlich kann er große Bilder malen, ein paar wenigstens, dann floste es wieder. So wendet er sich wieder dem Holzschnitt und dem Kupferstich zu, und nun schafft er, indem er beide Techniken restlos durchführt, den Stil für beide: den großlinearen Stil für den Holzschnitt, den feinstreicheligen, auf Schatten und Licht ausgehenden Stil des Kupferstichs.

Nun mehr tritt das Formale bei Dürer in den Vordergrund. Die Reime der Jugend, die seine Empfindung für das Stillebenartige, das Landschaftliche, sind nicht ausgebildet worden. Die „italienisch komponierten“ Bilder sind oft leer. Bis er sich wieder in dem „Hieronymus“, der „Melancholie“, der Zeichnung seiner Mutter auf seine ureigenen Qualitäten besinnt.

1520/21 unternimmt Dürer wieder eine Reise. Diesmal geht's nach den Niederlanden. Fünfzig Jahre hatte er nun hinter sich und noch immer nimmt er das Neue mit frischen Sinnen auf. Die Vorliebe für das Individuelle erhält hier Nahrung. Er geht mit wachen Sinnen der Natur nach; hier tritt er auch den Reformationsideen nahe. Nun malt er, gleichsam als Vereinigung individuell-deutscher Auffassung und italienisch-monumentaler Anschauung die „vier Apostel“, sein bedeutendstes Werk, in seiner Größe und Kraft ein künstlerisches Bekennnis; er widmet sie dem Rat der Stadt. Hier ist alles Ausdruck geworden, und die Schönheit der Pose im italienischen Sinne tritt zurück. Der Faltenwurf der Mäntel dient zur Erläuterung der Charaktere. Alles ist plastisch, energievoll, groß, ein neuer Typus von Männern; die Männer, die die Reformation geschaffen haben. Porträts, die von der gleichen Bewußtheit und einfachen Größe zeugen, folgen. Hiermit hatte er sich gefunden. Nun klar geworden, schrieb er das Werk über die „Proportionen des Menschen“, indem er hierin bestimmte Typen und deren Formen feststellte; er ließ ein Lehrbuch der darstellenden Geometrie zur Erläuterung dazu erscheinen.

Ein gewaltiges Stück Arbeit, theoretisch wie praktisch, künstlerisch wie wissenschaftlich, hat Dürer damit geleistet; die Besten seiner Zeit schätzten ihn, und erst durch ihn — wir bedauern vielleicht dieses Theoretische, das die Kunst bedrängte — ist der Künstler in Deutschland zu Ansehen gekommen.

Am 6. April 1528 starb Dürer. Siebenundfünfzig Jahre wurde er alt. In der Art seines Wesens, wie es in den Selbstbildnissen, die er uns hinterließ, sich darstellt, selbst eine monumentale Erscheinung; in den klaren, großen Augen die Sehnsucht des künstlerischen Schauens; eine Denkerstirn; das Bedeutende und Geistvolle vorherrschend.

Drei Aufgaben waren ihm gestellt: das alte, falligraphische Schnörkelwochen in dem zeichnerischen Stil seiner Zeit zu überwinden, der Natur unboreingenommen gegenüberzutreten, dem größeren italienischen Vorbild nachzustreben. Zu all dem mußte er noch in seinen Arbeiten das Ganz-Persönliche betonen. Kein Wunder, daß er das Ziel nicht in jedem Teil erreichte. Aber daß er begriff, daß diese Arbeit getan werden mußte, daß er sie mit aller Kraft leistete, das ist das Bedeutende. Man kann bedauern, daß die deutsche Kunst in ihrer Entwicklung so jäh unterbrochen wurde, aber es war nicht anders möglich; wenn nicht Dürer, so hätte ein anderer Künstler diese Arbeit übernehmen müssen, und so war es wohl gut, daß eine so gewissenhafte und tiefe Begabung sich dieses Werks annahm.

Auch in Deutschland kam in diesem Zeitester Architektur und Plastik zur Ausbildung.

Die universale Tendenz wurde übernommen und brachte auf allen Gebieten ein Blühen hervor, wie es bis dahin unerhört gewesen war. Aber dem Deutschen war nicht so sehr jenes Hindernis zu einer großen, monumentalen Architektur eigen, und für das Vorwalten der architektonischen Idee hatte er nicht so das Interesse wie der Italiener. Der Deutsche betonte mehr das Einzelne, das Charakteristische und schenkte sich, zugunsten einer formalen Einheit den Stoff zu beschneiden. Zudem hat er auch mehr Sinn für das Gebrauchsmäßige, und so ist es verständlich, daß das Stilnthalde besonders der Stolz der deutschen Renaissance ist. Hier hatte das Handwerk einen verlässlichen, soliden Boden geschaffen; der vereinigte Geschmack kam hinzu und bildete nun eine Kreativität und Fähigkeit aus, die mannigfaltig gründig und in sich harmonisch war. Hier zeigte auch Deutschland allen anderen Ländern gegenüber seine Unabhängigkeit; ja es war Italien und den Niederlanden überlegen. Goldschmiedearbeiten, Rüstungen, dann Vorlagen für Stilerei, Spiken, Möbel, das alles war bekannt und gesucht. In der italienischen Renaissance war begünstigt durch die Kultur, die die Künstler vom Volk trennte, der Bruch zwischen Kunst und Handwerk eingetreten. Die deutschen Künstler zeichneten alle für das Handwerk Vorlagen, die gedruckt, in alle Welt hinausgingen. Dürer entwarf Zeichnungen für Pecher, Waffen; Holzblätter für Dekorationsmalereien, Uhren, Statuen. An den Holzmöbeln prägt sich der neue Stil am prägnantesten aus. Die Gotik bevorzugte das Kastenmöbel, betonte das Konstruktive und setzte zwischen diese Glieder Flächen, die mit Ziernägel versehen wurden. Die Renaissance verdeckt das organische Gefüge, löst die Flächen auf in eine architektonische Anordnung von Pilastern, Säulen, und die Verzierungen sind in erhöhtem Relief gehalten. Kompliziertheit der Einrichtung, Reichtum der Formen treten beherrschend hervor.

Dann ist besonders die künstlerische Gestaltung der Edelmetalle bemerkenswert. Edelsteine, Perlen werden verwandt. Sitz für diese Industrien waren speziell Augsburg und Nürnberg. Wenzel Jamnitzer ist einer der berühmtesten Goldschmiede. Auch im Schmuck, der von Männern wie Frauen getragen wurde, tritt die Form zurück, die Zierlichkeit, der Reichtum der Arbeit, die malerische Gesamtwirkung dominieren. Das Eisen wird geschniedert; wir haben eine Fülle herrlichster, phantastisch voller Arbeiten in Gittern, Schlössern, Türen; reich verschlungenes Netzwerk, Blüten- und Tierformen treten auf. Das Eisen wird auch geäst, getrieben, tauschiert, geschnitten. Ebenso vielseitig werden die anderen Metalle: Kupfer, Messing, Zinn behandelt und dienen dann dem Hausrat zur Bereicherung. Ton, Glas, Majolika führen in den Krügen und Gläsern neue Möglichkeiten hinzu. Die deutschen „Steinzeugtöpfereien“ von Köln, Siegburg, Höchst gingen nach allen Orten der Welt. Auf dem Gebiet der Textilkunst war es namentlich die Spitzentechnik, in der sich etwas Eigenes entwickelte, und speziell war es die Klöppelarbeit im sächsischen Erzgebirge, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts hier bestand und auch von dem verheerenden Wirken des 30jährigen Krieges nicht verdrängt wurde.

Hier also, im Kunsthandwerk, zeigt sich deutsches Wesen in seinem Phantasiereichtum, wie in der Gediegenheit seiner Arbeit, und wenn wir in der Gegenwart den Stil unserer Möbel, unserer ganzen Bedarfs- und Nutzkunst reformieren, und wollen, daß alles, was uns im täglichen Leben umgibt, gut, solid und geschmackvoll sei, nehmen wir eine alte Tendenz deutschen Wesens wieder auf. —

Proletarier.

Erzählung von C. Fink.

Es war an einem heißen Sommertage. Auf den Werkplätzen, in den Eisengießereien, den Walzwerken und den Spinnereien der inneren Stadt lebten den Arbeitern die schwitznassen Hemden auf der Haut. Da schlenderte mühsig und mit verdrossenem Gesicht ein blonder, kräftiger Mensch, er mochte der Jahre vierundzwanzig zählen, den Häuslern des nahen Vorortes zu.

Nicht fern überm Feld sah er die Schäfle als größten unter den Walzwerken qualmen, und er dachte bei sich: „An solch einer Höhle mich abrakern? Um 'nen Hungerlohn? Nein!“ Und dieses „Nein“ rief er laut vor sich hin und schüttelte dabei mit Bestimmtheit den Kopf. Wenn es sich in bezug um das Arbeiten um eine Vereinigung handelte, dann zeigte er Energie.

Der Mann war eigentlich Hausknecht; aber er war fast immer stellenslos, weil es ihm nicht behagte, anderen Leuten die Stiefel zu putzen und die Reisekoffer zu schleppen, um dafür oft instatt des Trinkgeldes Grobheiten einzutauschen. Wie er so dabschritt, die Hände in die Hosentaschen gehängt, sah man seinem Wesen die unverkennbaren Merkmale der Arbeiterklasse deutlich an.

Doch er konnte sich auch zusammennehmen, und wenn er ein wenig aufrecht ging und seinen blonden Schnurrbart strich, dann vermochte er in seinem nicht gerade schäbigen Anzuge gar manchen zu täuschen.

Die Straßen des Vorortes ruhten noch in stillem Nachmittagsfrieden. Je weiter der junge Mensch ging, desto größere Schritte machte er. Vor den Bekannten, welche er jetzt ab und zu begegnete, schlug er die Augen nieder. Er eichtlich sich zwischen den Häusern entlang, bis er endlich die zwei Steinstufen eines niedrigen alten Bauernhauses hinaufging. Wenige Minuten später stand er vor seiner alten Mutter.

Die dürrre, zusammengeschrumpfte Frau sah ihn nur an; sie wußte sogleich, was er wollte: Geld.

Diesem baufälligen Häuschen gegenüber, in welchem die betagten Eltern des Faulenzers wohnten, lag ein hübsches Haus mit einem Stüberladen. Der Krämer, der zugleich Schreinermeister war, stand in seinem Schürze vor der Ladentür und schüttelte über den „Bummel“ den Kopf.

Bei der Alten drüben stand das Fenster der Wohnstube offen, aber es ging drinnen geräuschlos zu. Die Mutter tuschelte mit ihrem Sohne und sagte leise: „Dein Vater hat Nachschicht. Mach, daß Du wieder 'nauskommst. Schnell!“ Dabei wies sie bedeutungsvoll nach der Stammertür nebenan.

Die Frau hatte ihren Jüngsten von klein auf verhätschelt und konnte ihm trotz des liederlichen Lebenswandels, den er führte, auch jetzt noch nicht ernstlich böse sein. Sie drückte ihm ein fünfzigpfennigstück in die Hand und sagte bestimmt: „Mehr hab' ich nicht übrig. Zeit ab!“

Aber es war schon zu spät. Der Alte stand in der Tür: ein knorriger, arbeitsgewohnter Mann. Mit dem Nachmittagsfrieden hatte es nun ein Ende.

„Mach, daß Du 'nauskommst, Lump, verdorbener!“ Das war sein erster Gruß.

So hatte er von jeher dreingebüßt, und mehr oder minder hart drauf losgeschlagen, je nachdem er gerade bei Lanne war. Aber Prügel sind ein schlechtes Erziehungsmittel, und wenn auch die fünf älteren Kinder trotz derselben leidlich gut geraten waren, bei dem

Jüngsten hatte diese Methode der Grobheit und Härte vollständig versagt.

Dem Alten fiel es auch jetzt wieder in den Zungen. Er drang mit Ungezüm auf seinen Sohn ein und suchte ihn unter beständigem Schimpfen der Haustür entgegenzustoßen.

Aber der Widerspenstige wich und wankte nicht, denn er war groß und stark, und überanstrengt hatte er sich überdies ja nie. „Ich lass' mich net 'nausschmeißen! Verstanden?“ schrie er den Vater frech an.

Schon bei den ersten bestigen Worten, die fielen, hatte die Mutter das Stubenfenster schnell zugestossen. Aber der Streit hallte trotzdem laut genug zu dem Krämer hinüber und batzte eine Anzahl Schulkinder, welche mit Münzen und Taschen um die Straßenecke bogen, an die Stelle, daß sie mit offenen Mündern horchten.

„Ich geb', wann ich will!“ rief drinnen zum wiederholten Male der Sohn und setzte sich gegen dasandrängen des Vaters zur Wehr; er ballte im Widerstande beide Fauste.

Da griff der Alte zornrot nach einem Peit: „Egender Lump! Dich schlag ich tot!“ Und in dieses wütende Gebrüll mischte sich erschrecklich das laute Auftreiben der Mutter.

Sie raffte ihre schwachen Kräfte zusammen und drängte sich zwischen die Streitenden, hielt mit der einen Hand den Arm ihres Mannes zurück und drängte mit der anderen den Sohn: „So geh' doch!“ Die Angst schrie aus ihr. „Geh! Es gibt ein Unglück, geh!“

Da ließ der Ungerechte den gegen den Vater erhobenen Arm sinken und ging. Als er an der Haustür war, stieß ihn der wütende alte Mann die Stiegen hinunter: „Dass ich Dich ja net mehr seb', das sag' ich Dir!“ Und vor seinen grimmigen Gebördern stoben die horchenden Schulkinder erschrocken auseinander.

Die Frau aber jammerte laut und schluchzte: „Das ist der Dank! Mir als Plag hat man von die Kinder und Mutter!“ Und über ihr runzeliges Gesicht quollen die Tränen.

„Warum habt Ihr mich in die Welt gesetzt“, brummelte es von draußen. Dann tratte es gleichmäßig von dannen. . .

Der Mann vor dem Staubladen hatte der wüsten Szene mit finsternen Augen zugeschaut. Deut sagte er zu einer hageren älteren Frau, welche bei ihm einkaufen wollte: „Sie sind selber schuld.“

Das bestritt ihm aber die Frau und meinte: „Es ist nicht ein Kind wie das andere.“

Währenddem waren die beiden in den Laden getreten und hier gesellte sich zu ihnen noch eine andere Frau. Die meinte mit behäbiger Breite: „Ja, der Lump war von jeher ein Strick. Der hört nicht auf den Lehrer und nicht auf den Pfarrer, und wenn man ihn schalt, dann lacht er einen aus. Wir haben ihn immer nur den Gassenfrieder geheißen.“

Das war wieder Wasser auf die Mühe der Hageren, welche sich ganz vorüberbeugte, wenn sie im Eifer sprach. „Der Gassenfrieder,“ rief sie aus, „das ist er noch heut', das ist sein richtiger Name. Der treibt sich auch jetzt noch am liebsten auf der Straße herum und mit Frauenzimmern! — Na, ich will lieber nichts sagen.“

Der Krämer legte der Geschwätzigen ein Päckchen Zichorie hin und ein Viertelpfundlein Zucker. Dann beharrte er, indem er ihrem Gespräch mit einer abwehrenden Geste, steuerte, bei seinem vorigen Ausspruch: „Sie sind selber schuld. Hausknecht! Ist das auch ein Geschäft? Sie hätten ihn sollen ein Handwerk lernen lassen. Wenn er auch wild war und unbändig, der Bub, ich hab' ihn immer noch gern gehabt. Ein Dummkopf war er net. Solch einer heck-

net Streiche aus wie der. Im Hotel natürlich, da hat er zu seinen schlechten Streichen nur noch neue hinzugelernt und schlimmere, das ist ja klar. Ich hätt' seine Gedanken schon in die richtige Bahn gebracht.“

„Warum habt Ihr ihn denn nicht in die Lehr genommen?“ warf ihm darauf die Hagera vor, und in diesem Tadel pflichtete ihr die Hebbige bei. „Das ist wahr,“ sagte auch sie, „Sie hätten ihn ganz gut nehmen können!“

„Ganz gut nehmen können!“ äste ihr der Krämer nach und rechtfertigte sich dann: „Von die Lehrbube hat man nichts, man kann ihn net auch noch Lohn zahle. Warum war die Alte so auf das Geldverdienen aus? Jetzt habe sie's; jetzt ist mir mehr zu änd're.“

Dann stimmten die Weiber bei und wieder holten es mit Achselzucken: „Deut ist mir mehr zu änd're“, dann gingen sie mit ihren Bäckchen hinaus.

Andere gingen der, über den man also sprach, sich selbst und seinen Leidenschaften überlassen, einen stillen Waldweg dahin. Er war in grüßendes Nachdenken verhüllt, weniger über das zuletzt vergessene, als über einen einzige Tage vorher erlebten Streit und über das, was er nun zunächst beginnen sollte.

Links und rechter Hand grünten die Neder und reiste das Korn, aber dafür hatte der Frieder keinen Sinn. Erst als ihm nahe des Weges die breiten Schatten von Apfelbäumen wintten, fühlte er sich hingezogen zur Natur und wari sich unter den ersten besten Baum lang gestreckt nieder auf den Rasen der Wiese. Er hob die Hände unter den Kopf, schaute hinauf in das von grünen Apfelfächern übervolle Gezweige und grüßte weiter, bis er nach langem Zinnen endlich vor sich hin brummte: „Ich werd' mich wieder mit ihr vertragen.“

Mit dem „ihr“ meinte er aber eine arbeitscheue Dirne, arbeitscheu aus den gleichen Gründen wie er: aus Gemühsucht einerseits und schlechter Entlohnung neben schlechter, ihren widerspenstigen Charakteren absolut unerträglich scheinender Behandlung andererseits. Er hatte sich mit ihr entzweit, und das hatte ihn in die augenblickliche Röllage gebracht.

Von dem Walzwerk weit überm Feld, pfahlte, stampfte und rollte es dumpi zu ihm herüber. Das rief in ihm allerhand widerwärtige Erinnerungen wach. „Arbeiten? Nein!“ grölte er vor sich hin und schüttelte dabei mit der gleichen Energie wieder den Kopf.

Und dann gingen ihm lauter verworrene Pläne und nichtsmitige Streiche durch's Hirn, welche er abwechselnd verwarf, annahm und wieder verwarf und darauf die Wogel, welche sich nach und nach in dem lustig grünen Bereich über ihm angehäuft hatten, erfreute, indem er die Worte hervorstieß: „Und ich vertrag mich net, das Frauenzimmer ist mir zu frech!“

So lag er, mit seinen Gedanken in stetem Widerstreit, bis auf dem Walzwerk die Dampfpfeife zum Schichtwechsel rief. Da tauchte neben ihm plötzlich jemand auf. Die nahenden Schritte hatte er des Weißfisches wegen nicht gehört; als er den Kopf seitwärts schnellte, blickte er in ein lächendes Frauengesicht.

Es war ein schönes, noch jugendliches Weib. Nicht die, mit der er sich entzweit. Aber ihr leuchtete gleich jener die leichtsinnigste Gemühsucht aus den Augen und das fiel dem Frieder, obgleich sie eine Jugendgespielin von ihm war, eigentlich in diesem Augenblicke erst auf.

Das Weib stellte sich dicht neben ihn hin und sagte: „Ich hab' Dich vorhin vorbeigehn seh'n.“

(Fortsetzung folgt.)

s Protoplasma unter dem Mikroskop
in einer äußerst anschaulichen
Weise Dr. G. Hesling in
seine erweiterten Werke: "Bio-
logie & Freiheit" (Erlangen
1896. d. A. Schreiber.). Der
heute Seien nicht unbekannte Ver-
fahrt uns in die Welt der Lebens-
vorgänge und Lebensbedingungen.
Ist uns die im Organismus vor-
bereite. Er spricht von der Ent-
wicklung des Lebens, von seiner Entwic-
klung von seiner Entwicklung. In dem
unterhanteten Kapitel: "Die Bau-
werke organischen Welt" beschreibt
er den Protoplasmatischen. Von diesem
ist und magazinartigen Werk.
Ziele plaudert der Autor in sehr
einfachem Stil:

chemischer Ansicht ist das Proto-
plasma einheitlicher Körper, sondern
ein kompliziertes, in fortwährender
Bewegung begriffenes Stoffgemenge,
der Hauptsache noch aus Gewebe-
zusammengesetzt aus den fünf
Geweben: Knochen, Fleisch, Sehnen,
Fett und Sehnen — aufgebaut.
Vindet man das Protoplasmatische
erhalt. Durch Entziehung des
Wassers wird es hart und zäh, und die
Konturen sieden, ohne jedoch gänz-
lich zu brauchen. Viele Zellen
sind in einem solchen Zustand
eine, wie wir hören, lange
Zeit am Leben zu erhalten und
bei Aufzehrung von Wasser zu
Tätigkeit.

Bei schwächer Vergrößerung
am Protoplasmatische eine homogene,
und substanzielle trübe Färbung
reichen darin eingebetteten, stark
verschiedenen Mönchen unterscheiden.
Vergrößerung sehr starker Vergrößerung
erkennt man dann
dass die aufbrechenden
den feinen Maschen
in der trüben Grund-
eingelagerten Fäden
aufliegen. Nach der
verbreiteten Ansicht müsste
die Maschen als optischen
Hintergrund eines Webewerkes
mit anderen Worten,
anzunehmen, dass die
Art eines Weben
erholt ist. Die Wände
einzelnen Weben werden
etwas festeren Sub-
strat bildet, während ihre
Linien von einer klaren
Masche, dem Gitter,
wird. Doch nicht alle
lassen eine so kompli-
zierte Organisation erkennen.
Den Fällen zeigen uns
stärksten Instrumente
klare Grundsubstanz
losen darin zerstreuten

Wir einen Einblick
Lebensgetriebe dieser
Elementarorganismen
so wählen wir zur
Zeitung am besten ein
Netzchen, eine
die wir uns ja jederzeit
seiner Tümpeln ver-
können. Mit einiger
Verdienst wird leicht einen
alten Einblick in die
Lebensvorgänge ge-
zurück von der blen-
Helligkeit unter dem
erreichst, zieht sich
zum zu einer Kugel
n, und nur ein ge-
lige vermöchte jetzt zu
n, ob dieses regungs-
scheinbare Klumpchen
des Wesen oder ein
Kittelschen ist. Bald
sich die Amöbe mit den
Verhältnissen ab-
der Hunger meldet
damit erwacht auch
entzündung. Vorsichtig,
zögernd, wölbt sich

in einer Stelle das Protoplasmatische vor
bildet ein winziges Scheinfüßchen oder
Pseudopodium. Wir verhalten uns stil-
widrige nichts bewirkt, sendet die
Amöbe mutig ihr Scheinfüßchen weiter
aus. Bald folgen andere, und nach
lange, so ist das Tierchen in voller Täti-
tät, und mit steigenden, frischendei-
tragen Bewegungen schreibt sich der kleinen
Schleimtröpfchen auf der Unterlage hin
Sicher diesen ätzlichen amöboiden Bewe-
gungen ist aber auch das Protoplasmatische
selbst in einem ruhenden Zustand. Wie
einem Amöbenhaufen schließen sich
ihnen Mönchen bald normale, ho-
chstädtische, herum und dorthin. Obwohl
die Mönchenbewegung für die Pro-
toplasmabewegung sehr charakteristisch
Auch bei den Zellen der höheren Tie-
und Pflanzen, deren Norm ist in
Regel infolge Ausbildung einer sen-
zellkern eine Mönche wird, denen dan
eine amöboiden Bewegung versetzt ist, in
sich die Mönchenbewegung vorwölbt.
Es braucht wohl nicht hervorgehoben
werden, dass die Bewegung der Mönchen
keine selbständige ist, sondern durch die
Ströme des Zellsaftes bewirkt wird.

Zu sehr klarer Weise lässt sich
Mönchenbewegung bei älteren, in
langen Pseudopoden, z. B. den Sonnen-
tierchen, beobachten. Wie Spaziergäste
auf der Promenade, wandern hier die
Mönchen auf der einen Seite des Kör-
chens langsam vom Körper fort, machen
dann kehrt und gehen auf der andern
Seite wieder zurück. Wie aber auf einer
Strecke auch nicht alle Fußgänger gleich
Schnell halten, so laufen auch die Mön-
chen bald schneller, bald langsamer, bald
überholt eines die anderen, dann be-
weilt es wieder und neue übernehmen die
Rüthenuna. Durch Reize der verschiede-
nen Art, durch chemische Ein-
flüsse oder Wärme und Kälte,
einwirkungen können wir die
Schnelligkeit der Bewegungen beeinflussen, sie steigern oder
auch ganz zum Stillstand bringen. Der beste Beweis
dass das Protoplasmatische reizbar ist, Empfindung benötigt. Es
vermöchte auch Leben zu haben, ohne die Möglichkeit
einer zweitägigen Reaktion und wie könnte diese wieder
möglich sein ohne Empfindung? Wenn unsere Amöbe keine
Hunger empfände, was sollte sie auf den "Gedanken" bringen
zu fressen?

Wie aber vermag das Tier
die Nahrung aufzunehmen, sieht ihm doch eine Mund-
öffnung? Nun, das geschieht
einfacher, als man denkt. Trifft
das Tier bei seinen Beutezügen auf einen geeigneten Nahrung-
körper, dann wird er einfach
von den Pseudopoden erfasst
umflossen und so ins Innere
des Protoplasmatisches aufgenommen.
Hier wird er in kurzer Zeit
aller nährenden Bestandteile
verzehrt, der unverdauliche Rest
aber wieder aus dem Körper
ausgestoßen."

An derartigen anschaulichen
Beispielen ist Theilig's Wer-
ken, zahlreiche Illustrationen
auch farbige Tafeln, unter-
stützen den Text, der in
wesentlichen aus Vorträgen
hervorgegangen ist, die in den
Wintersemestern 1905 bis 1906
an der Universität und an der
Humboldtakademie zu Berlin
gehalten worden sind.

Diese Vorträge, die im allgemeinen nicht allzu große Nach-
richtenwerte voransieben, sind bis
zu Kapiteln verarbeitet, die
dem Laien viel interessantes und
wissenswertes aus der geheimnisvollen Welt der tierischen Ent-
wickelung offenbaren.

Nr. 6

Es war ni-
mals wieder.
Abend im Mo-
ment, in dem
ihm erzählt,
gefunden und
dumm angestellt
gehörig geschrö-
entflossen sollen.

Freilich, in
die Begegnung
zu ihrer Wohnung
schwiegern. Sie
hat, es war
wesen, das sie
erstmal war in
eine andere St
und ihr die Trä-
den Wangen und
andere Stimme.
Sie tat ihr wohl
zu heißes Blut.

Mitten im
mal mit ihrem
ins Verein.

Sie war b
lebter Zeit. Sie
eingebüßt. Sie
hatte so viel gele-

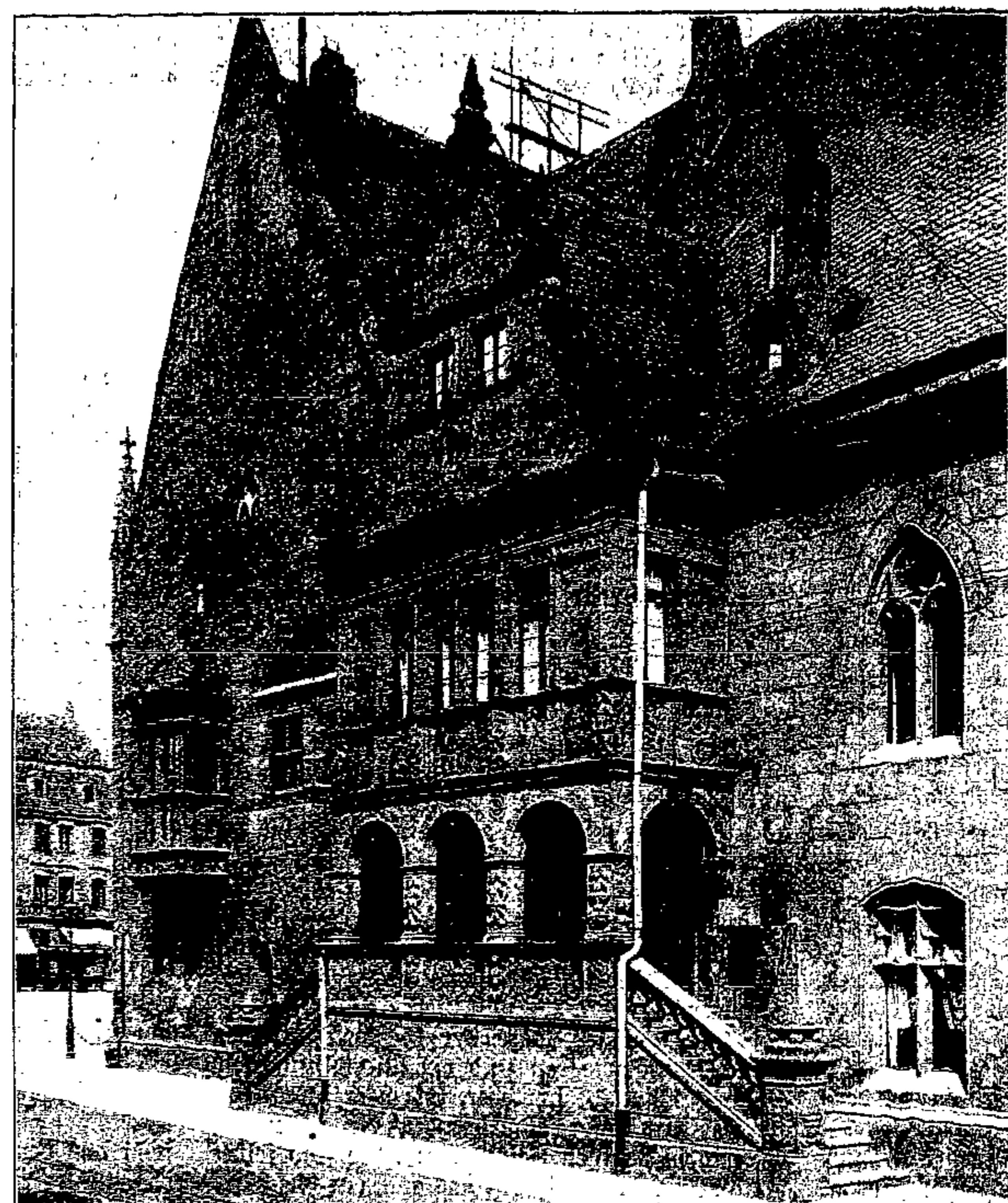
Freilich, da
ßöhne es rings
Vermöchte freili-
geworden. Stil-
das die Enge se-
will in die Krei-
nchen, das ihm

Und dann
den, war sie w
nugelassen und
ihrzug ihr das Le-
sie dann verbeiz-
zeugte sie sich ti-
cierte ausgiebig
Die Kollegi-
Germaine?

Germaine
„Bist Du
fragte eine ande-
Da fuhr es
nich in Ruh!"



Bronzeturm in der Peterskirche zu Rom. (Italienische Renaissance)



Rathaus in Halberstadt. (Deutsche Renaissance.)